

ELEMENTOS DE COMICIDADE EM “O ELIXIR DO PAJÉ”, DE BERNARDO GUIMARÃES

Deividi Pires **BATISTA**¹

RESUMO

A intenção deste trabalho é trazer à tona um viés pouco explorado da produção literária do Romantismo brasileiro: a poesia satírica. Por meio dos estudos dos recursos de promoção da comicidade, pretende-se investigar de que modo a poesia cômica se desenvolveu no século XIX de nossas letras e de que estratégias se serviu para fundamentar-se como tal. Para tanto, tomamos como *corpus* o poema “O elixir do Pajé”, de Bernardo Guimarães, cuja análise será empreendida, fundamentalmente, a partir dos postulados de Vladímir Propp que constam de sua obra *Comicidade e Riso*.

PALAVRAS-CHAVE:

Romantismo; Comicidade; Poesia; Bernardo Guimarães; O elixir do Pajé.

Introdução

O Romantismo é um movimento que surgiu na Alemanha e na Inglaterra já a partir do final do século XVIII. Resultado da crise da ditadura racionalista a que os clássicos submetiam as produções artísticas, reage vigorosamente a qualquer forma de imposição de normas, reivindicando total liberdade no processo de criação:

O movimento romântico é indiscutivelmente decorrência da saturação que as normas clássicas, limitadoras até certo ponto dos processos de criação artística, provocaram nos meios intelectuais, os quais respiravam, já nessa ocasião, os ares do Novo Regime, e procuravam sepultar, com o Absolutismo do século XVIII, as amarras da expressão artística. Assim, opondo-se ao pensamento iluminista e concomitante às grandes mudanças sociais que se fazem notar no início do século XIX, o movimento impõe-se como resultado do impacto sofrido pelas novas formas de organização estrutural da sociedade moderna a despertar uma sensibilidade ou um comportamento espiritual assentado em grande capacidade de percepção, que acaba por lhe conferir uma identidade. (ROSSETTI, 2007, pp. 67-68).

Se coube à Alemanha e à Inglaterra o papel de gerar as principais linhas de força do movimento, a França foi o país propagador das ideias identificadas com a burguesia e o liberalismo. Tais correspondências se explicam em função de dois acontecimentos de capital importância para que o movimento ganhasse expressão e força em outros países do Ocidente: a Revolução Francesa e as consequências da Revolução Industrial.

¹ Graduado em Letras – FIRA-Faculdades Integradas Regionais de Avaré- 18700-902-Avaré-SP- Brasil- dpb89-04@hotmail.com

Nesse contexto, deve-se ainda considerar que o espírito romântico não é somente a expressão de utopias motivadas por um esperançoso desejo de transformações sociais, como também o registro de um forte desencanto decorrente da nova forma de vida que se impunha à sociedade moderna. Conforme Nachman Falbel:

Mas a Revolução Industrial não se produziu sem marcar profundamente a vida social. Em meio à grande expansão econômica, do súbito enriquecimento de uma minoria, da desabalada corrida dos inventos e inovações no setor tecnológico, e à crença na prosperidade e progresso humanos, surgiram graves problemas de ordem social em relação às massas de trabalhadores que este processo mobilizava e proletarizava, juntamente com suas famílias, e que, no fundo, eram a base humana na qual se apoiava a profunda transformação sofrida pela sociedade europeia daquele tempo. (1993, pp. 28-29).

Em 1836, o movimento se implanta no Brasil com a publicação de *Suspiros Poéticos e Saudades*, livro de poemas escrito por Gonçalves de Magalhães. A nova estética, cujos primeiros sintomas já se podiam observar no Arcadismo do século XVIII, encontra por aqui terreno propício ao desenvolvimento de seus ideais graças a alguns acontecimentos como a vinda da Família Real Portuguesa para o Brasil, ao processo de desenvolvimento social e cultural decorrente desse fato e à independência política em 1822.

De 1808 a 1821, a permanência de D. João VI no Brasil criou condições indispensáveis à nossa expansão cultural e intelectual. Não custa rememorá-las, mesmo enumerativamente: contatos diretos com o estrangeiro, abrindo perspectivas de intercâmbio; fim da ação estranguladora da censura; importação de livros e seu comércio; estabelecimento de tipografias, dando início à atividade editorial e à implantação da imprensa periódica – jornais e revistas; formação de bibliotecas públicas e particulares; criação das primeiras escolas superiores; desenvolvimento do gosto pelo teatro, música e oratória religiosa nas frequentes solenidades da Igreja; museus, arquivos, associações culturais; e sobretudo a melhoria das condições de vida social... (CASTELLO, 1999, pp. 159-160).

Assim, motivado pelo espírito de euforia patriótica e pelas expectativas de desenvolvimento da nação, o Romantismo brasileiro assume o compromisso de conferir às nossas letras uma feição genuinamente nacional, o que significava assumir culturalmente uma identidade também autônoma. Quanto aos gêneros que mais se destacaram na produção romântica brasileira, podem-se destacar a poesia, o romance e o teatro.

Numa perspectiva panorâmica, a poesia brasileira vive três momentos particularmente diferentes. Nas décadas de 40 e 50, predomina uma poesia de tom nacionalista, cuja abordagem tinha em mente destacar símbolos da nossa cultura, como a natureza e o índio, ambos idealizados. Sobressai, então, nesses textos, uma expressão patriótica e idealista a constituir uma revisitação

do “terreal paraíso” que os descobridores encontraram aqui no período do descobrimento. O principal representante dessa tendência foi Gonçalves Dias.

As décadas de 50 e 60 foram marcadas por uma expressão poética de tom mais subjetivo, identificada com um temperamento instável que caracterizou os poetas do “mal do século”. Nesse momento, Álvares de Azevedo, possuidor da inspiração motivada pelo “gênio romântico”, destaca-se como maior expoente.

Os anos 70 e 80, considerados por muitos como um momento de transição, são marcados pela poesia social ou condoreira, que tem a questão dos escravos, o progresso e a proclamação da república como temas mais recorrentes. Castro Alves destaca-se como o grande arauto desses problemas a se ocupar das relações do homem com a sociedade.

Quanto ao romance, o folhetim europeu foi a base da produção dos nossos textos de orientação romântica. Se coube a Joaquim Manuel de Macedo adaptar os modelos estrangeiros à nossa realidade a partir de *A Moreninha*, foi José de Alencar quem consagrou o gênero e arrebatou o público leitor com suas narrativas históricas, regionalistas, indianistas e de perfil feminino. O escritor cearense tornou-se o grande prosador da estética romântica em nossas letras. Cumpre ainda destacar a importância de Manuel Antônio de Almeida, autor de *Memórias de um Sargento de Milícias*, romance excêntrico no quadro da prosa romântica, e que pode muito bem ser comparado a uma certa espécie de poesia “marginal” desenvolvida na época, de que trataremos mais tarde. O fato é que, exceção feita ao autor das *Memórias*, os romances românticos se consagraram graças à repetição de fórmulas ingênuas mas eficientes que conquistaram a preferência dos leitores:

Para o sucesso dessa fórmula, o romantismo contribuía ideologicamente com o conceito subjetivo da valorização do eu do indivíduo – o que levava à exaltação do personagem herói, transformado pessoalmente em defensor intransigente do Bem – compensando assim o louvor das injustiças com a certeza de que, sendo o homem fundamentalmente bom, como queria Rousseau, o Mal acabaria sempre vencido, pois Deus era justo, e a Providência (quando necessário) intervinha ao lado do herói a favor dos oprimidos. (TINHORÃO, 1994, p. 9).

Deve-se, ainda, ressaltar o papel que o teatro desenvolveu em nossa cultura no século XIX. Embora se deva reconhecer o esforço empreendido por autores como Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias (filiais ao drama romântico) e a dramaturgos como Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar (adeptos da “alta comédia”), foi Martins Pena quem mais se destacou na literatura dramática. Para Emerson Calil Rossetti:

Tendo em mente a criação de um teatro efetivamente nacional, cujas marcas confirmassem na cultura o sentimento patriótico estimulado pelo processo político, Pena recorre à comédia popular de longa tradição na história do teatro ocidental e dá-lhe nova e singular feição, tingindo de cor local os temas, os caracteres, os ambientes, as tensões sociais e a linguagem. Assim, cumpre ao mesmo tempo o programa nacionalista a que se propôs a estética romântica aqui como também na Europa. Depreende-se disso a capacidade do dramaturgo em adaptar para a cultura local um gênero pouco aclamado pelo gosto elitista herdado do espírito clássico dos séculos anteriores. Tarefa ainda mais significativa dado o fato de que, sem uma tradição dramática nacional, nossas plateias tiveram sempre contato com as representações de peças estrangeiras, e isso praticamente se reduziu à encenação de dramas ou melodramas de feição europeia.

Recorrendo à tradição popular, Martins Pena serve-se dos artifícios mais clássicos de longa tradição cômica, praticando também uma denúncia da realidade brasileira que conferiu ao seu teatro uma inegável função política na medida em que suas farsas buscaram, nos costumes locais, a matéria a ser transformada pelos recursos da expressão artística. Daí se poder falar que o seu teatro é também a representação do Brasil do século XIX, onde se edifica, projetando-se para a modernidade, o homem brasileiro, o nosso ser nacional. (2007, pp. 301-302).

Em sintonia com a “estranheza” das *Memórias de um Sargento de Milícias* e com a expressão substancialmente risível do teatro de Martins Pena está um filão pouco explorado da poesia romântica brasileira: a sátira. A explicação não é tão difícil: o gênero cômico, em qualquer de suas manifestações, nunca experimentou por parte da crítica o mesmo prestígio que os gêneros considerados “sérios”. Decorre disso que, apenas recentemente, e desprovidas de qualquer “pré-conceito”, manifestações de tal natureza têm sido alvo de pesquisas que, cada vez mais, motivam a descoberta e a compreensão de obras de grande expressão em nossas letras, mergulhadas no esquecimento há tanto tempo. A poesia satírica de Bernardo Guimarães pode ser apontada como exemplo dessa situação.

Apesar de não ser o foco de abordagens ligadas à expressão de um Romantismo mais “convencional”, o riso foi um elemento sempre presente em nossos escritores do período. Mesmo romancistas consagrados como Macedo e Alencar serviram-se recorrentemente da ironia, por exemplo, como forma de denunciar pequenas mazelas do comportamento social. Mas em alguns outros escritores, o cômico não se colocou apenas como elemento incidental, e sim como a expressão mais importante de suas produções.

O temperamento romântico de caráter risível está ligado à inconformidade daqueles artistas relativamente a padrões de comportamento, desvios de conduta, inconformismos motivados por posturas ideológicas ou mesmo a um comportamento provocativo a fim de demonstrar que, por trás das estruturas políticas, sociais e morais supostamente mais consistentes,

escondiam-se procedimentos os mais desabonadores das nossas práticas individuais e coletivas. Assim, o riso romântico é desmistificador e coloca às claras tudo que há de baixo e prosaico nas mais diversas situações. Para lembrar Aristóteles:

A comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiura sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor. (p. 35).

O que significa dizer que o feio, o precário, o desvio do ideal, o rebaixamento, o grotesco, a paródia e a ironia são elementos próprios da comédia e muito recorrentes na expressão de poesias como as que foram publicadas em jornais da época, como “A Pacotilha”.

Para Emerson Calil Rossetti:

Os temas dessa produção poética marginal pouco variam, girando quase sempre em torno de determinados assuntos que são tratados de forma amena e burlesca: o vigor sexual masculino, as intimidades femininas, os deslizes de comportamento ou algum tipo de desproporção física podem ser apontados como exemplos da matéria que alimenta essas criações.

Álvares de Azevedo (a segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*) e Bernardo Guimarães (*Poesia Erótica e Satírica*) podem ser apontados seguramente como os expoentes mais importantes desse filão, embora outros nomes também devam ser lembrados, tais como José Bonifácio de Andrada e Silva, Luís Gama, Bruno Seabra e Franco de Sá. (2007, p. 91).

Nesse quadro, a poesia de Bernardo Guimarães ganha expressão por se servir de um tom mais licencioso e obsceno, fazendo do grotesco sua principal forma de expressão. Vagner Camilo, estudioso dessas manifestações, assim se coloca a respeito do referido escritor:

Em pólo oposto ao riso romântico por excelência de Azevedo temos o de Bernardo Guimarães, que se tingiu de matizes variados. Embora marcadas por certa impessoalidade, suas poesias cômicas não podem ser afastadas da tendência egótica que marca sua geração. Egotismo, aliás, desenfreado, traduzido em notas de perversidade e sadismo, nos momentos mais representativos de sua produção humorística, atestando, assim, o influxo do ambiente em que se formou, onde o satanismo constituiu a ideologia mais característica. (CAMILO, 1997, p. 50).

Bernardo Joaquim da Silva Guimarães nasceu em Ouro Preto em 1825 e faleceu em 1884. Cursou Direito no Largo de São Francisco e, com Álvares de Azevedo, fundou a Sociedade Epicureia (da convivência com as repúblicas estudantis, conhaques e charutos deve ter tirado inspiração para seus poemas licenciosos). Seu temperamento sempre foi marcado pelo ímpeto boêmio e pelo bom-humor. Embora seja bastante conhecido como o autor de romances como *O Seminarista* e *A Escrava Isaura*, é sobre um de seus poemas satíricos que recai o interesse desta

pesquisa, o qual passa a ser agora analisado à luz das ideias de Vladímir Propp acerca da comicidade.

Análise de elementos de comicidade em “O elixir do Pajé”

O poema, de caráter narrativo-descritivo, em tom cômico, relata as desventuras de um sujeito cuja potência sexual chegara, por alguma razão, ao esgotamento. Surge, então, o milagroso remédio já experimentado por um Pajé, elixir que poderia dar novo e grandioso vigor ao desalentado sujeito que, cabisbaixo, recuperaria a sua virilidade. É a partir desse trecho que se produzem as situações risíveis do poema. Para Sylvia H. Telarolli de A. Leite:

Existem duas formas de cômico, uma mais rara, de regozijo e comunhão, ligada ao riso de acolhida, regenerador, fundamentalmente lúdico e cordial, e outra mais comum, forma de punição e recusa ao anômalo ou ao estranho, gerador do riso de rejeição. A primeira apenas constata, a segunda interfere, corrige. (1996, p. 24).

Não há motivos para se duvidar de que a intenção de Bernardo Guimarães está ligada, nesse caso, ao riso lúdico e cordial, desprovido de maiores pretensões críticas.

A história de “O elixir do Pajé” é contada como se fosse uma aventura grandiosa, e aí já se verifica o caráter paródico a ombrear com as velhas narrativas épicas – e pelo revés – a grandeza dos problemas vividos pelo herói e das resoluções a serem encaminhadas. Tal tentativa burlesca de aproximação já se verifica no começo do poema:

Que tens, caralho, que pesar te oprime,
que assim te vejo murcho e cabisbaixo,
sumido entre essa basta pentelheira,
mole, caindo pela perna abaixo?

Nessa postura merencória e triste,
para trás tanto vergas o focinho,
que eu cuido, vais beijar, lá no traseiro,
teu sórdido vizinho!

Que é feito desses tempos gloriosos
em que erguias as guelras inflamadas,
na barriga me dando de contínuo
tremendas cabeçadas? (GUIMARÃES, 1992, p. 49).

O uso do vocativo, as interrogações e exclamações, além do retrospecto dos dias gloriosos do membro (antes) viril, conferem, comicamente, a impressão de se tratar de matéria grandiosa ou sublime. Vale lembrar como as epopeias serviam-se de tais expedientes, interpelando heróis, deuses e elementos da natureza. Além, é claro, de ressaltar a grandeza de feitos passados.

Emerson Calil Rossetti, referindo-se à paródia, assim se manifesta:

Também significativa é a utilização da paródia como expediente para promover o riso. Eficiente instrumento de sátira, a paródia, textual, é reveladora de certa fragilidade interior daquilo que é submetido a escárnio, assumindo, assim, uma função desestabilizadora de um valor incorporado à cultura. Procedimento estilístico de longa tradição na literatura, por trás do tom jocoso pode guardar uma atitude contestatória sobre determinada situação que, a certo momento, configura-se como ultrapassada. (2007, p. 181).

Pode-se dizer, assim, que o autor está desmistificando um procedimento muito recorrente no período romântico, herdado da tradição clássica e adaptado aos propósitos da nova estética: a dimensão grandiosa dos heróis e das situações retratadas nas narrativas da época. No caso do poema do impotente herói, tal dimensão dá-se pelas “avessas”, confirmando o procedimento carnavalesco teorizado por Mikhail Bakhtin e adotado na expressão discursiva da poesia de Guimarães.

De acordo com Propp: “O aparecimento de uma paródia em literatura demonstra que a corrente literária parodiada começa a ser superada” (1992, p. 86). Obviamente, o que o procedimento estilístico adotado pelo poeta sugere é a decretação da falência dos modelos heroicos em nome da abordagem do homem comum, sem a proteção dos deuses ou o estigma do sagrado, envolvido em situações prosaicas e rigorosamente humanas, como os indivíduos burgueses – homens comuns – sujeitos a todas as vicissitudes.

Vale lembrar que o procedimento carnavalesco, do qual a paródia é uma manifestação típica, permite aproximar o alto e o baixo (promovendo o riso por meio da contradição), facilmente observável no vocabulário do excerto apresentado: “caralho”/“pentelheira”/“traseiro” / “pesar”/ “merencória e triste”/ “tempos gloriosos”.

Outros procedimentos estilísticos no poema confirmam a intenção paródico-satírica do autor relativamente aos gêneros “sérios”:

- referências à mitologia:

“Qual hidra furiosa, o colo alçando,
Co’ a sanguinosa crista açoita os mares...” (GUIMARÃES, 1992, p. 49).

“E mil brilhantes glórias
A ti reserva a ti o fornicante Marte...” (GUIMARÃES, 1992, p. 51).

- Intertextualidade (retomada direta de poemas épicos conhecidos):

“Que tudo vencer pode co’ engenho e arte” (GUIMARÃES, 1992, p. 51).

Aqui, nota-se a proposital relação com a epopeia de Camões – *Os Lusíadas*: “Se a tanto me ajudar o engenho e a arte” (CAMÕES, s.d., p. 43).

- Interjeições e expressões de exortação, presentes em textos épicos e hinos de louvor religioso ou patriótico:

“Sus, ó caralho meu, não desanimes...” (GUIMARÃES, 1992, p. 51).

- Reutilização de formas que retomam satiricamente poemas conhecidos da época, como o trecho seguinte, a imitar parodicamente um trecho de “I-Juca Pirama”, de Gonçalves Dias, célebre poeta indianista:

Se acaso ecoando
na mata sombria,
medonho se ouvia
o som do boré,
dizendo: "Guerreiros,
ó vinde ligeiros,
que à guerra vos chama
feroz aimoré",
- assim respondia
o velho pajé,
brandindo o caralho,
batendo co'o pé:
- Mas neste trabalho,
dizei, minha gente,
quem é mais valente,
mais forte quem é?
Quem vibra o marzapó
com mais valentia?
Quem conas enfia
com tanta destreza?
Quem fura cabaços
com tal gentileza?" (GUIMARÃES, 1992, p. 53).

A métrica (redondilha menor) e o ritmo são a chave para o estabelecimento da relação do texto com o poema de Gonçalves Dias, além do vocativo “Guerreiros”, repetido à exaustão no poema épico-indianista do nosso mais ilustre representante da poesia da primeira fase romântica.

Outro procedimento de claro apelo cômico fartamente utilizado por Bernardo Guimarães é o exagero cômico:

O exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito. Se este não existe, o exagero já não se enquadra no domínio da comicidade. É possível demonstrá-lo através do exame das três formas fundamentais de exagero: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. (PROPP, 1992, p. 88).

A estrofe seguinte é bem ilustrativa desse procedimento. A persona satírica, personificando o membro masculino, transforma-o numa caricatura da performance sexual desejada pelos homens:

Qual hidra furiosa, o colo alçando,
co'a sanguinosa crista açoita os mares,
e sustos derramando
por terras e por mares,
aqui e além atira mortais botes,
dando co'a cauda horríveis piparotes,
assim tu, ó caralho,
erguendo o teu vermelho cabeçalho,
faminto e arquejante,
dando em vão rabanadas pelo espaço,
pedias um cabaço! (GUIMARÃES, 1992, p. 49).

Note-se que a concentração de características que fazem referência à virilidade (perdida) transforma o órgão genital em possante e forte criatura (“hidra furiosa”/ “mortais botes”/ “vermelho cabeçalho”/ “faminto e arquejante”). Assim, tende a apagar-se a figura do homem impotente propriamente dito para, em seu lugar, destacar-se apenas seu membro, que passa a representá-lo metonimicamente. Conforme Rossetti:

Com a finalidade de criar efeitos burlescos ou ridículos, a caricatura resulta da intensificação absolutamente concentrada de uma característica que reduz uma personagem àquele traço. Deformadora por natureza, de farto emprego no gênero cômico, pode incidir sobre características de ordem física ou psicológica. (2007, p. 184).

O exagero cômico pode também ser percebido pelo uso de hipérboles, de farto uso nas expressões de cunho popular. Tal recurso pode ser notado em passagens como: “côa sanguinosa crista açoita os mares”/ “por terras e por mares”/ “dando em vão rabanadas pelo espaço”. A caracterização da potência e do vigor do sexo extrapola limites, espalhando-se desmedidamente.

Finalmente, cumpre ressaltar a forte recorrência ao grotesco. Para Propp, o grotesco é “o grau mais elevado e extremo do exagero” (1992, p. 91). Segundo avaliação de Emerson Calil Rossetti:

De grande eficiência na arte popular, também traz em si as marcas do descomedimento, podendo, pela elaboração do disforme, do feio e do mau-gosto, atingir o terrível e o monstruoso. Enfim, o grotesco é tudo que contraria o belo, o agradável, delicado e harmonioso. (2007, p. 188).

Em “O elixir do Pajé”, esse tipo de procedimento se faz presente sobretudo quanto ao vocabulário:

Um cabaço! Que era este o único esforço,
única empresa digna de teus brios;
porque surradas conas e punhetas
são ilusões, são petas,
só dignas de caralhos doentios. (GUIMARÃES, 1992, p. 50).

Palavras como “conas”/ “punhetas”/ e “caralhos” não deixam dúvida sobre não haver qualquer intenção de minimizar o efeito impactante do vocabulário sobre o leitor. Ao inserir a expressão chula, de caráter popular, o autor tem em mente arrebatá-lo o gosto de um leitor mais descontraído e desprovido de preconceito, mais afeito à diversão que a qualquer julgamento moral de natureza sentenciosa. Verificada tal disposição, as expressões soam com mais naturalidade e produzem efeito indiscutivelmente risível. Palavras como “cus”, “fodendo”, “putas” e “porra” disseminadas pelo poema ampliam o efeito dessa comicidade.

Considerações finais

A breve avaliação dos recursos utilizados por Bernardo Guimarães é suficiente para apontar o autor como uma expressão legítima da poesia romântica de tonalidade satírica, servindo-se do tom licencioso tão afeito à expressão da cultura de orientação popular.

Recursos como a paródia, a hipérbole, a caricatura e a recorrência ao baixo calão, por exemplo, demonstram por que esse tipo de produção – ainda hoje de cautelosa abordagem nos meios acadêmicos – constituiu-se como escritos à parte no quadro de uma teoria romântica que fundamentou o movimento a partir de ideias ligadas a situações amorosas ou dramáticas, sempre atravessadas pelo tom de inocência, ingenuidade, dor, sofrimento ou purificação.

Mas o cômico, no vigor da cultura popular imorredoura, reabilita-se e, cedo ou tarde, faz-se presente, ainda que, pelas margens, questione todas as convenções – como, aliás, é da sua natureza.

ABSTRACT

The intention of this work is to bring to light a less explored bias of the literary production of Brazilian Romanticism: the satirical poetry. Through studies of the comic promotion resources, we intend to investigate how the comic poetry developed in the nineteenth century of our literature and what strategies helped it to be based on as such. To this end, we take as *corpus* the poem "*O elixir do Pajé*" (*The elixir of Pajé*) by Bernardo Guimarães, whose analysis will be undertaken fundamentally from Vladimir Propp's postulates contained in his work *Comicidade e Riso* (*On the comic and laughter*).

KEYWORDS

Romanticism; Comedy; Poetry; Bernardo Guimarães; O elixir do Pajé.

Referências

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 19___. (Coleção Os Pensadores).

CAMILO, Vagner. **Risos entre Pares: Poesia e Humor Românticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 1997. (Ensaio de Cultura; 13).

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

CASTELLO, José Aderaldo. **A Literatura Brasileira – Origens e Unidade**. Volume I. São Paulo: Edusp, 1999.

COUTINHO, Afrânio (Dir.). **A Literatura no Brasil – Era Romântica**. Volume 3. 5 ed.. São Paulo: Global, 1999.

FALBEL, Nachman. Os Fundamentos Históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 3 ed.. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Coleção Stylus; 3).

GUIMARÃES, Bernardo. **Poesia erótica e satírica**. Prefácio, organização e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

LEITE, Sylvia H. Telarolli de Almeida. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900 – 1920)**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996. (Prismas).

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos; 84).

ROSSETTI, Emerson Calil. **Riso e Teatralidade: uma poética do teatro de Martins Pena**. Tese de Doutorado apresentada à UNESP-Universidade Júlio de Mesquita Filho. Campus de Araraquara-SP, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **Os Romances em Folhetins no Brasil: (1830 à atualidade)**. São Paulo: Duas Cidades, 1994.