

HUMOR, ENGENHO E ARTE: UM “PATO AO TUCUPI” DE MARCELO SANDMANN

Lucas dos Passos¹

RESUMO: A poesia de Marcelo Sandmann pode ser caracterizada, em geral, como irônica, bem-humorada, dada a peripécias linguísticas e dotada de um dinamismo e uma rarefação típicos da contemporaneidade, inclusive pelo diálogo que estabelece entre a “cultura erudita” e a popular; de igual modo não são raros os poemas de elevada voltagem erótica e também aqueles que lidam com as formas tradicionais, como o soneto de métrica regular. Todos esses traços são colocados em pauta em “Pato ao tucupi (uma breve digressão herói-cômica)”, poema de seu segundo livro que põe em cena a inusitada relação entre um homem de meia idade e uma jovem “de-menor” numa suíte de motel. Ao longo das 24 estrofes compostas segundo o esquema camoniano d’*Os Lusíadas*, Sandmann une a sucessão de eventos risíveis a jogos de linguagem que intensificam a comicidade dos versos. Para a análise desse humor – que, autoirônico, se volta contra o próprio autor e protagonista do pequeno enredo poético (uma vez que, em diversos momentos, é dele que se ri) –, além da leitura de dados e formas da tradição evocados pelo poeta, virão à baila os estudos de Freud acerca do chiste e o ensaio de Henri Bergson sobre o riso.

PALAVRAS-CHAVE: Marcelo Sandmann. Linguagem humorística. Poesia e humor. Poesia brasileira contemporânea.

ABSTRACT: Marcelo Sandmann’s poetry can be generally characterized as ironic, humorous, given to linguistic feats and gifted with a dynamic and rarefied quality typical of contemporaneity, moreover because of the dialogue established between the popular and the “erudite culture”; by the same token, the poems with elevated erotic voltage are not rare, as well as those dealing with the traditional forms, like the sonnet of standard metric. All these traits are called upon in “Patoao Tucupi (umabrevedigressãoherói-cômica)”, a poem from his second book that stages the unusual relationship between a middle aged man and an underage girl in a hotel suite. Throughout the 24 stanzas composed according to the camonian scheme from *Os Lusíadas*, Sandmann joins the succession of ludicrous events to language play that intensify the comicalness of the verses. For the analysis of this humor – of which, self-ironic, turns on the own author and protagonist of the small poetic plot (since, in various moments, the laughter is aimed at him) –, in addition to reading data and traditional forms evoked by the poet, the studies of Freud surrounding the jest and the essay by Henri Bergson about laughter will also come to the fore.

KEYWORDS: Marcelo Sandmann. Humorous language. Poetry and humor. Brazilian contemporary poetry.

Introdução

Em “Pato ao tucupi (uma breve digressão herói-cômica)”, publicado em *Criptógrafo amor*, de 2006, orquestram-se os elementos centrais da poética do

¹Doutor em Letras (área de concentração: Estudos Literários), pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes). E-mail: lucasdospassos@hotmail.com.

curitibano Marcelo Sandmann, que pode ser caracterizada como irônica, bem-humorada, dada a peripécias linguísticas (daí duas de suas principais referências serem José Paulo Paes e Paulo Leminski) e dotada de um dinamismo e uma rarefação típicos da contemporaneidade, inclusive pelo diálogo que estabelece entre a “cultura erudita” e a popular; de igual modo não são raros, em seus quatro livros², os poemas de elevada voltagem erótica e também aqueles que lidam com as formas tradicionais, como o soneto de métrica regular. Não há, porém, na obra do autor, empresa com a sofisticação formal – e mesmo o tamanho – do poema ora posto em pauta: afinal, os 192 decassílabos de “Pato ao tucupi”, a maior parte heroicos, se dividem em 24 estrofes compostas segundo o esquema camoniano d’*Os Lusíadas* – a saber, a oitava rima, ou oitava real³. O tema, por outro lado, não podia ser mais chão: humor e sexo – mais especificamente: a inusitada relação entre um poeta de idade já avançada e uma adolescente tatuada da cabeça aos pés, com *piercing* na língua, minissaia, devidamente municiada por sua porção de coca, bastante irrequieta e, porque não dizer, dominante; aliás, uma *lasciva puella*, uma *dominatrix* que fustiga até mesmo fisicamente o objeto de seu desejo. Daí provém a primeira inversão de feições cômicas que se afigura no poema: o macho adulto branco sempre no comando é subjugado, feito de gato e sapato pela jovem companheira; tudo muito distante, portanto, da fantasia erótica dos autores românticos, em cujas narrativas egocêntricas, diria Freud⁴, mais hora, menos hora, sempre têm a donzela apaixonada ali, à mão. A primeira estrofe dá a dica:

“A soma dos quadrados dos catetos
É igual ao quadrado da hipotenusa”.
Assim foi-me dizendo, em tom faceto,
Enquanto desabotoava a blusa.
Eu, de natural um tanto obsoleto,
Com medo de encarar ali Medusa,
Os olhos para o teto desviei.
Mas em vão, que um espelho vislumbrei
(SANDMANN, 2006, p. 47).

² A obra poética de Marcelo Sandmann, até agora, se compõe de *Lírico renitente* (2000), *Criptógrafo amador* (2006), *Na franja dos dias* (2012) e *A fio* (2014).

³ A oitava real, segundo Geir Campos, assim se define: “É a estrofe de oito versos decassílabos com rima segundo o esquema *abababcc*, também denominada oitava heroica se composta de versos heroicos”. Sobre a oitava rima, autor diz: “Composição poética em que as estrofes são oitavas, principalmente oitavas reais como em *Os Lusíadas* de Camões” (CAMPOS, 1978, p. 118).

⁴ Em “O poeta e o fantasiar” (1908), Freud chama de narrativas egocêntricas aquelas em que tudo se desenrola segundo a fantasia onírica do autor: “Se todas as mulheres dos romances sempre se apaixonam pelo herói, isso deve ser compreendido raramente como uma descrição da realidade, mas, ao contrário, deve ser simplesmente entendido como a existência necessária dos sonhos diurnos” (FREUD, 2015, p. 61).

As rimas, consoantes e cruzadas – e, mais ao fim, emparelhadas –, no esquema dinâmico que a estrofe propõe, acionam, de início, os ouvidos, acenando com uma repetição previsível que fornece, por si só, sua dose de prazer. Esse prazer Freud aborda em seu trabalho sobre os chistes (1905/1969) e o relaciona à familiaridade emprestada pela rima, dizendo que a reiteração sonora promove a redescoberta de algo familiar: o processo infantil de aprendizado do léxico, em que a criança é levada pela sonoridade das palavras (ritmo e rimas), beirando, por vezes, ao *nonsense*. A essa questão mais abstrata, para não dizer inconsciente, se vinculam fatos mais concretos: ora, os dois primeiros versos reproduzem, *ipsis litteris*, a conhecida sentença das aulas de geometria, disposta, pelo poeta, em esquema métrico decassílabo – muito embora no segundo verso o acento não recaia na sexta sílaba. Mais um traço de familiaridade, portanto, se prefigura, e parece indício de um tom coloquial que é imediatamente solapado pela linguagem dos versos seguintes, de vocabulário raro (“tom faceto”), referências clássicas (Medusa) e construções sintáticas retorcidas (“Eu, de natural um tanto obsoleto”). Da disjunção entre a banal regrinha matemática e a matéria verbal empolada, outra dose de humor, que encontra ainda outro aliado: a referência a uma situação sexual, ao que tudo indica, constrangedora:

Ela, que rubor algum maculava,
Fitando em minhas faces forte pejo,
Já larga gargalhada desatava,
Finda a qual, sapecou-me honesto beijo.
Se do amplexo fatal eu me esquivava,
Nas gingas imitando o caranguejo,
Mais e mais ela a mim arremetia,
Decidida a pôr fim à carestia.
(Idem, ibidem)

Estão aí, mais uma vez, lado a lado, o preciosismo do léxico (“forte pejo”, “carestia”), a tendência à perífrase, ao dizer volteado (“rubor algum maculava”, “mais e mais ela a mim arremetia”), e o apelo a um dado prosaico – dessa vez, a imagem da ginga do caranguejo. Vão se delineando, de igual modo, os perfis dos amantes colocados em cena: por motivos até então insuspeitados, o poeta se faz arredo, nega o tempo todo, se esquiva feito presa; a moça, por sua vez, em toda a cena se impõe, sem vergonha, e até se diverte com o desconcerto do parceiro.

Diante disso, uma vez entendidas as circunstâncias gerais do enredo em versos, vale fazer uma pausa para verificar os múltiplos mecanismos de humor acionados pelo

poema. Detectaram-se alguns procedimentos básicos que ajudam a fundar o humor do texto – dividem-se em dois grandes grupos: uns dizem respeito ao comportamento dos personagens, à sua constituição física e ao contraste fundamental entre os dois; outros vêm da configuração linguística dada pelo poeta à circunstância peculiar, tanto no que diz respeito a questões propriamente poéticas (rimas, ritmos, metros, intertextos) quanto a construções sintáticas e lexicais, naturalmente vinculadas às primeiras. Chamarei, doravante, elementos do primeiro grupo de *cena*; os do segundo grupo, de *linguagem*. Assim, o humor todo do poema deriva, já adianto, da linguagem desenhada pela cena dos dois amantes e da encenação da linguagem produzida pelo poema. A graça da cena decorre, quase toda, do contraste inesperado entre a garota dominadora e o poeta encalacrado. O cômico, na linguagem, vem quase todo ele da disjunção entre a temática comezinha e o rebuscamento linguístico dos versos. São, ambos, então, baseados na tensão entre opostos – que colidem.

O humor da cena

Em *O riso*, Bergson lança um pouco de luz sobre a questão: traçando um paralelo entre a leitura do poema e a teoria do filósofo, tem-se que o humor da cena provém da inversão de papéis; o da linguagem, da transposição dos discursos. A inversão assim se definiria: “Imaginemos certos personagens em dada situação: obteremos uma cena cômica fazendo com que a situação volte para trás e com que os papéis se invertam” (BERGSON, 1980, p. 53). Bergson trata, literalmente, de cenas que se reconstroem de trás para diante aos olhos do espectador; no entanto, constata: “mas nem sempre é necessário que as duas cenas simétricas sejam representadas diante de nós” – afinal, “basta que nos mostrem uma, desde que haja certeza de que pensamos na outra”. “Assim é que nos rimos”, arremata o filósofo, “do acusado que dá lição de moral ao juiz, da criança que pretende ensinar aos pais, enfim, do que acabamos de classificar como ‘mundo às avessas’” (BERGSON, 1980, p. 53). A questão, no poema, é evidentemente social – e crítica: numa cena de sexo, é hábito pensar no homem *sobre* a mulher; e nessa posição está muitas vezes uma boa dose de violência. No primeiro dos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1905), Freud esbarra no mesmo ponto, ao constatar que o sadismo, chamado também de algolagnia ativa, tem raízes fáceis de detectar no que chama de pessoas normais – nesse caso, nos homens: “A sexualidade da maioria dos varões exhibe uma mescla de *agressão*, de inclinação a subjugar, cuja

importância biológica talvez resida na necessidade de vencer a resistência do objeto sexual de outra maneira que não mediante o ato de *cortejar*” (FREUD, 1996, p. 141). O sadismo seria, então, no raciocínio freudiano, nada mais do que um exagero desse componente agressivo que se observa na pulsão sexual ativa, em geral identificada à masculina. A questão, repito, é social, e encontra ressonância no ensaio *A dominação masculina*, de Pierre Bourdieu: “Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo” – que se entende da seguinte maneira: “o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação” (BOURDIEU, 2014, p. 31). Voltando ao poema, a inversão que se cria quando a personagem feminina abandona as vestes de tímida mocinha indefesa e assume sua potência ativa diante de um homem mais velho se fia no constructo social que comumente cola a imagem do homem à do dominador. Nisso, sobretudo, se baseia seu humor.

Mas a inversão por si só não é suficiente para construir o aspecto cômico da cena representada no poema; o tratamento que é dado a essa cena é condição *sinequa non* para o riso. Por exemplo, em certa altura da ação, depois de o poeta advertir o leitor, entre parênteses, que preza “de ser sublimado aedo” – o que ajuda a justificar sua indecisão diante da persistente parceira –, a inversão chega a seu ápice, quando:

No couro, enfim, convindo que eu não dava,
No couro, sim, quis dar-me, por desplante.
Co’a meia com que os pés agasalhava,
Meus pulsos preste atava, ó terna amante!
Saca da saia a cinta, fibra brava.
Zurze já o frigobar, febricitante.
Mas antes que lambasse por detrás:
“Cruz credo! Te arrenego, Satanás!”
(SANDMANN, 2006, p. 50)

Três estrofes depois, o motivo do espanto:

Juntinhos, bem juntinhos sobre o tálamo
(A tudo, enfim, supera a pura estima!),
As unhas, deslizando como cálamo
(A quanto não obriga o amor da rima!),
Furunc’lo lacerou. Reclamo: “Ai, amor!”

(E nova vez maculo est'obra-prima.
Pois onde lá me falham consoantes,
Eu meto, sem piscar, tonitruantes.)
(Idem, p. 52)

Moto-contínuo, “às artes recorrendo da oratória”, o poeta expõe “algum receio bem fundado” a fim de convencer a parceira a não dar continuidade à pugna. Diante da nova recusa, a jovem se sai com novo truque, sacando da bolsa “grânulos brancos de pequena ampola”, dos quais se ocupam as atenções e os narizes dos personagens por cinco estrofes, até que:

Paroxismos de intelectual gozo
Coroavam a festa dos sentidos.
Iluminações em fluxo assombroso,
Transsubstanciações de toda a libido.
Mas quando, enfim, o Verbo portentoso
Já nada ocultava a nossos ouvidos,
Ouvimos algures um forte rataplã,
Pancadas abruptas: pam! pam! pam! pam!

Fora dos gonzos, a porta esboroa,
“Parado todo mundo, documento!”
Quatro gorilas pós uma elefoa
Congestionavam nosso apartamento.
“Uchoa, junta as roupa' do coroa”,
Disse aquela, de um modo virulento.
Este, recém-fardado cabo mor:
“A mina, capitão, é de-menor.”
(Idem, p. 56)

Devidamente encaminhado ao xilindró, termina o poeta o poema:

Quiçá tivesse ao fim eu boa xênia!
Já séc'lo e meio empós a escravidão,
Mesclada sempre mais nossa progênia,
Conceitos, preconceitos em questão,
Aos afrodescendentes peço vênica:
A cela estava cheia de negão!!!
Quem vai orar por mim, ó alma minha?
Acaso, minha mãe, eu sou neguinha?

O que ali dentro depois sucedeu
É segredo que guardo cá comigo.
Por que bramar que Deus nos esqueceu,
Que foi o Demo quem nos deu abrigo?
Ao fim e ao cabo, sim, tudo valeu,
Mormente quando safos do perigo.
Em breve, pois, aqui, segunda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.
(Idem, p. 58)

Do referido tratamento que o poeta dá a cena, talvez o elemento mais à mostra seja o fato de que, a todo o tempo, o protagonista toma a si mesmo, em seu desconcerto e com seus defeitos, como matéria cômica. A inépcia diante da amante, a falta de jeito na aproximação de sua genitália, a submissão desconfortável, o furúnculo anticlímax e até os piparotes que toma quando avança vorazmente sobre a cocaína votam, todos, contra a visão do amante-herói romântico. De igual modo, a súbita aparição da polícia, que o lança numa cela que, em princípio, daria continuidade à submissão, intensifica o caráter falível do poeta e, mais, revela que a cena lhe é de todo desfavorável. Por que, então, expor a situação sob essa camada de humor – extraindo prazer donde só houve dor? A pergunta ensaia sua resposta, que encontra ressonância noutra ensaio freudiano, “O humor” (1927): “podemos dizer que se pode usar a posição humorística – sempre na direção de quem ela gostaria que existisse – contra ela mesma ou contra pessoas estranhas”; assim, “supõe-se que aquele que faz isso tem um ganho de prazer” e, ainda, “um ganho de prazer semelhante atinge o – imparcial – ouvinte” (FREUD, 2015, p. 274). O ganho de prazer, quando o alvo do humor é seu próprio autor, tem algo de estratégico e personalista. Atesta Freud: “lembramos da outra situação do humor, provavelmente a originária e mais significativa, a de alguém que dirige a atitude humorística contra sua própria pessoa para, dessa maneira, defender-se de suas possibilidades de sofrimento”⁵ (idem, p. 277). Esse humor autoinfligido pela narrativa de dor apresentada, no poema, por um prisma cômico atua, assim, como um mecanismo de preservação do Ego⁶ do protagonista – e mais: como a tendência geral é termos empatia pelas presas, e não pelos carrascos, funciona também como peça retórica de convencimento do leitor, que passa a ser simpático a um homem de meia idade que leva uma adolescente menor de idade ao motel. O personagem-poeta criado por Sandmann é, no final das contas, um narrador não confiável e narcisista, e seu exibicionismo verbal é traço inerente à construção da comicidade – que merece, agora, ser analisada pela perspectiva linguística.

⁵ Em sua conclusão, Freud amplia os sentidos da questão: “se o Supereu, por meio do humor, consola o Eu e almeja defendê-lo do sofrimento, com isso, ele não contradiria seu surgimento na instância parental” (FREUD, 2015, p. 280).

⁶ Neste caso, evidentemente, um Ego de tinta, papel, ritmos e metros.

O humor da linguagem

Como já antecipei, o riso derivado da linguagem do poema deve sobretudo ao que Bergson chama de transposição – considerada, por ele, a mais profunda comicidade de palavras. A exemplo do que se postulou sobre a inversão, nesse caso também não é necessário que a obra humorística apresente o contexto discursivo original para, só depois, transportar seus traços para outro, rearranjados; basta que se conheça a expressão natural. Por isso, o filósofo assim formula o conceito de transposição: “Obteremos um efeito cômico ao transpor a expressão natural de uma ideia para outra tonalidade” (BERGON, 1980, p. 66). Sobre a tonalidade da expressão discursiva, Bergson distingue dois tons extremos – o solene e o familiar – para então dizer que a fantasia cômica pode operar nos dois sentidos: trazendo o assunto nobre ao tom menor ou, em contrapartida, elevando o assunto banal ao tom mais grave. Essa a tarefa que Sandmann impõe a seu poeta pândego quando o coloca numa composição em oitava rima, em linguagem rebuscada, para narrar seus pouco nobres desacertos. Pode-se perscrutar com microscópio cada peripécia linguística do poeta exibido; por ora, fico, contudo, como exemplo, com os sentidos possíveis do título do poema – que vão se mostrar imantados, também, à construção mais geral da cena, já deslindada, e à matéria erótica do texto, que avança na produção de prazer.

O subtítulo (“uma breve digressão herói-cômica”) denuncia sutilmente a transposição humorada que se faz nos versos, pois, além de o poema não ser nada breve, vê-se, em seu epíteto, uma cacofonia que produz sentido: de “herói-cômica” se decalca “heroico-cômica”, e é justamente esse o gênero poético (o heroico-cômico, bastante desgastado no século XIX) que Bergson identifica como um dos exemplos mais clássicos de transposição cômica, uma vez que imprime ao assunto trivial – muitas vezes os infortúnios do protagonista – um exagerado (e deslocado) tom solene. Mas sem dúvida o mais estranho, no título, é a referência ao prato típico da culinária paraense, que à primeira vista nada parece ter a ver com o enredo desfiado pelos versos. Uma segunda referência ao pato ao tucupi aparece, diretamente, apenas na quinta estrofe:

Canta-me a cólera, ó Musa, daquela
Pequena, dir-se-ia vera Circe,
Que ao artelho premia joia bela,
À língua perfurava fero pierci’,
Tatuada do cachaço às canelas
(Quem pudera dali, então, partir-se?),
Logo a mim metamorfo me querendo
Em pato ao tucupi, ó caso horrendo!

(SANDMANN, 2006, p. 48).

O trecho, como muitos outros, dá testemunho fiel do todo do poema. O poeta, exibindo sua febre verborrágica, chama à baila a musa heróica de Camões, Virgílio e Homero; cria, em rima interna e preciosa, o laço da mesóclise “dir-se-ia” com Circe, deidade ligada à feitiçaria; também apela, aqui e ali, a um vocabulário menos rebuscado (cachaço, canelas); e, enfim, diz, com horror, que a companheira o queria transformado em pato ao tucupi. O elemento gastronômico surge, claro, como metáfora da posição ocupada pelo poeta, já que a moça queria mesmo era devorá-lo; mas a especificidade do pato ao tucupi abre espaço para outras digressões. O tucupi, sumo extraído da mandioca brava, depois de fermentado e reservado por alguns dias, se junta ao extrato do jambu (hortaliça típica do norte do país) no cozimento do pato. Acontece que o jambu, entre suas muitas propriedades culinárias e medicinais, é também um naturalíssimo afrodisíaco, tanto feminino quanto masculino⁷. O poeta, então, metamorfoseado em pato aos olhos de sua *dominatrix*, é além de tudo banhado em caldo afrodisíaco. Avançando um pouco na questão, já que entre comida e sexo há muitos paralelos, vem logo à mente a comparação entre o pato ao tucupi e a posição sexual que se convencionou chamar, no uso popular, de frango assado. A comparação não é inédita: há um blog de humor em que a autora enumera, numa crônica, “pato ao tucupi” numa sequência de nomes de posições sexuais⁸; mas, afora isso, parece não haver nenhuma referência mais sólida – apenas o conceito, nalguns sites e manuais, de “pato-mandarim”, apelido dado a uma das muitas contorções previstas pelo Kama sutra⁹. Se entre o tucupi e o mandarim há algum parentesco, até agora não se sabe; fato é, contudo, que no segundo (indicam os manuais) ocorre a penetração por trás, como parece sugerir a cena em que a moça vira e amarra o poeta para dar-lhe no couro – palavras dele próprio. O rastreio desses insondáveis significados se afasta, porém, do centro cômico do poema: pato ao tucupi é,

⁷ Em pesquisa para sua dissertação de mestrado em Cirurgia, Rommel Prata Regadas chegou à seguinte conclusão: “o creme de jambu (*Acmelaoleracea*) aumentou a excitação e o desejo sexual feminino e o desejo e a satisfação sexual masculina durante a atividade sexual, quando comparado ao placebo” (REGADAS, 2008, p. 10).

⁸ Cecília, que se identifica pelo pseudônimo Branca Leonny, na divertidíssima crônica intitulada “A posição do frango assado”, assim escreveu em seu blog – *Corte as unhas dos pés*: “Até a velha maluca, Dona Neomir, ‘transa’ (faz sexo) melhor do que a gente; ela disse que ‘mete’ muito: faz meia meia, embolada, passo do elefantinho, baiana, perereca pulando, pato com tucupi, colher de pedreiro, pulacorda, gato de botas, mico-leão, bate prego, abelha, cabrita (Benedita confundiu o nome das posições) e só a gente é que continua fazendo o frango assado. São dezoito anos de frango assado, João! Faça alguma coisa, homem de Deus!” (LEONNY, 2016, s/p).

⁹ Sobre o “pato-mandarim”, consulte-se o guia *Reflexologia sexual*, de Mantak Chia e W. U. Wei (2005, p. 174).

enfim, antes de tudo, a veste do poeta transformado em coisa, e coisa deglutível – para humor e prazer daquele que lê.

Considerações finais

O transe verbal erigido no poema deve em muito, como se viu, à pletora de intertextos arrolados pelo poeta, indo das mais óbvias referências clássicas – antigas e renascentistas – à referência cifrada a um conhecido personagem do imaginário literário curitibano (tão logo aparecem vodca e limão na quarta estrofe, é feita a menção a um certo Diônisis Polaco, divindade mais próxima à imagem de Leminski¹⁰). Na transa verbal, aliás, já que a polícia interrompeu a concreção possível do coito que se ensaiava, encontra paralelo perfeito a matéria erótica de que o poema se compõe. Encena-se, entre toques e erudições, uma sedução do poema face ao leitor culto, com que dialoga; funda-se nisso, diria Roland Barthes, sua *escritura*, que é “a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra*” (BARTHES, 2008, p. 11). Assim como o semiólogo francês vê em Sade, o prazer do poema de Sandmann vem de suas colisões: “códigos antipáticos (o nobre e o trivial, por exemplo) entram em contato; neologismos pomposos e derrisórios são criados; mensagens pornográficas vêm moldar-se em frases tão puras que poderiam ser tomadas por exemplos de gramática” (idem, *ibidem*). Para voltar a Bergson, das colisões que dizem respeito à cena, a mais evidente é a inversão; das relativas à linguagem, sobreleva-se a transposição do discurso – tudo convergindo, enfim, para o que, no poema, há de mais fundamental: humor e sexo, engenho e arte.

Referências

BARTHES, R. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: 1980.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

CAMPOS, G. *Pequeno dicionário de arte poética*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

¹⁰ A estrofe completa conta: “Tal e qual ela ali me acarinhou / Ou das vodcas com limão que libamos, / Que Diônisis Polaco prostrou; / Ou do vidro de rollmops que emborcamos, / Quitute que Tiestes desdenhou; / Sobre estar eu há muito entrado em anos: / Quanto mais junto a mim já se inclinara, / Tanto mais do escrutínio eu declinara.” (SANDMANN, 2006, p. 48).

CHIA, M.; WEI, U. W. *Reflexologia sexual: o Tao do amor e do sexo*. Trad. Merle Scoss. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

FREUD, S. Os chistes e sua relação com o inconsciente(1905). In: *Edição standard brasileira das obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. VIII.

_____. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade(1905). In: *Edição standard brasileira das obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. VII.

_____. O poeta e o fantasiar (1908). *Arte, literatura e os artistas*. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 53-68.

_____. O humor (1927). *Arte, literatura e os artistas*. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 273-280.

LEONNY, B. A posição do frango assado. *Corte as unhas dos pés (porque estão rasgando os lençóis)*, 2016. Disponível em: <<http://brancaleonny.blogspot.com.br/2016/10/topico-21-posicao-do-frango-assado.html>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

REGADA, R. P. *Efeito do creme de jambu (Acmellaoleracea) sobre a função sexual masculina e feminina*. 2008. 72 f. Dissertação (Mestrado em Cirurgia) – Universidade Federal do Ceará. Faculdade de Medicina, Fortaleza, 2008.

SANDMANN, M. *Criptógrafo amador*. Curitiba: Medusa, 2006.