

DO MESMO AUTOR, NA EDITORA HUCITEC

Marxismo e Filosofia da Linguagem
Questões de Literatura e Estética (no prelo)

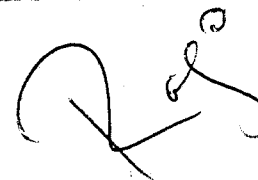
MIKHAIL BAKHTIN 1895-1945

**A cultura popular
na Idade Média e no Renascimento:
o contexto de François Rabelais**

(1965)

Tradução de Yara Frateschi Vieira

LETRAS
E SEB
DATA 13/08/08
PASTA 48
N.º FOLHAS 27



EDITORA HUCITEC

Editora Universidade de Brasília

São Paulo, 1987

APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA

No nosso país, Rabelais é o menos popular, o menos estudado, o menos compreendido e estimado dos grandes escritores da literatura mundial.

No entanto, Rabelais ocupa um dos primeiros lugares entre os autores europeus. Belinski* qualificou-o de gênio, de "Voltaire" do século XVI, e a sua obra como uma das melhores de todos os tempos. Os especialistas europeus costumam colocar Rabelais — pela força de suas idéias e de sua arte, e por sua importância histórica — imediatamente depois de Shakespeare, por vezes mesmo ao seu lado. Os românticos franceses, principalmente Chateaubriand e Hugo, classificaram-no entre os mais eminentes gênios da humanidade de todos os tempos e de todos os povos. Ele foi considerado, e ainda o é, não apenas como um escritor de primeiro plano, no sentido próprio do termo, mas também como um sábio e um profeta. Eis um julgamento significativo de Michelet:

"Rabelais recolheu sabedoria na corrente popular dos antigos dialetos, dos refrões, dos provérbios, das farsas dos estudantes, na boca dos simples e dos loucos.

"E através desses delírios aparecem com toda a grandeza o gênio do século e sua força profética. Onde ele não chega a descobrir, ele entrevê, promete, dirige. Na floresta dos sonhos, vêem-se sob cada folha os frutos que colherá o futuro. Este livro todo é o ramo de ouro."¹

Evidentemente, todos os julgamentos e apreciações desse tipo são muito relativos. Não pretendemos decidir se é justo colocar Rabelais ao lado de Shakespeare, acima ou abaixo de Cervantes, etc. Não

As notas do Autor estão chamadas em algarismos arábicos; as da edição francesa em asteriscos. As letras latinas identificam as notas da Tradutora e uma única nota da edição inglesa (página 9).

* Belinski Vissarion (1811-1848), líder da crítica e da filosofia russa de vanguarda.

¹ Michelet: *História da França*, Ed. Flammarion, t. IX, p. 466. O ramo de ouro profético que a Sibila confiou a Enéias. (Nas citações, os itálicos são do autor).

→ resta dúvida de que o lugar histórico que ele ocupa entre os criadores da nova literatura européia está indiscutivelmente ao lado de Dante, Boccaccio, Shakespeare e Cervantes. Rabelais influenciou poderosamente não só nos destinos da literatura e da língua literária francesas, mas também na literatura mundial (provavelmente no mesmo grau que Cervantes). É também indubitável que foi o *mais democrático* dos modernos mestres da literatura. Para nós, entretanto, sua principal qualidade é de estar ligado mais profunda e estreitamente que os outros às fontes *populares*, fontes específicas (às que Michelet cita são com certeza bastante exatas, mas estão longe de serem exaustivas); essas fontes determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística.

E é justamente esse caráter popular peculiar e, poderíamos dizer, radical, de todas as imagens de Rabelais que explica que o seu futuro tenha sido tão excepcionalmente rico, como o sublinhou exatamente Michelet. É também esse caráter popular que explica "o aspecto não-literário" de Rabelais, isto é, sua resistência a ajustar-se aos cânones e regras da arte literária vigentes desde o século XVI até aos nossos dias, independentemente das variações que o seu conteúdo tenha sofrido. Rabelais recusou esses moldes muito mais categoricamente do que Shakespeare ou Cervantes, os quais se limitaram a evitar os cânones clássicos mais ou menos estreitos de sua época. As imagens de Rabelais se distinguem por uma espécie de "caráter não-oficial", indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com as imagens rabelaisianas, decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscritas ao domínio do pensamento e à concepção do mundo.

Daí a solidão particular de Rabelais nos séculos seguintes: impossível chegar a ele seguindo qualquer dos caminhos batidos que a criação artística e o pensamento ideológico da Europa burguesa adotaram nos quatro séculos que o separam de nós. É mesmo se nesse intervalo encontramos numerosos admiradores entusiastas de Rabelais, em nenhuma parte achamos claramente formulada uma compreensão total de sua obra.

Os românticos, que redescobriram Rabelais, da mesma forma como haviam redescoberto Shakespeare e Cervantes, não souberam encontrar a chave para decifrá-lo e não passaram jamais de uma maravilhada surpresa diante dele. Muitos são os que Rabelais fez recuar e ainda faz; a maior parte, por falta de compreensão. As imagens rabelaisianas inclusive continuam ainda em grande parte enigmáticas.

⊗ A única maneira de decifrar esses enigmas é empreender um estudo em profundidade das suas *fontes populares*. Se Rabelais nos aparece como um solitário, sem afinidades com outros grandes escritores dos últimos quatro séculos, podemos pelo contrário afirmar que, diante

do rico acervo atualizado da literatura popular, são precisamente esses quatro séculos de evolução literária que se nos apresentam isolados e isentos de afinidades, enquanto que *as imagens de Rabelais estão perfeitamente posicionadas dentro da evolução milenar da cultura popular*.

Se Rabelais é o mais difícil dos autores clássicos, é porque exige, para ser compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências do gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma infinidade de noções e, sobretudo, uma investigação profunda dos domínios da literatura *cômica* popular que tem sido tão pouco e tão superficialmente explorada.

Claro, Rabelais é difícil. Em compensação, a sua obra, se convenientemente decifrada, permite iluminar a cultura cômica popular de vários milênios, da qual Rabelais foi o eminente porta-voz na literatura. Assim, o romance de Rabelais deve ser a chave dos esplêndidos santuários da obra cômica popular, que permaneceram quase incompreendidos e pouco explorados. Antes de abordá-los, é fundamental possuir essa chave.

A presente introdução propõe-se colocar o problema da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento, discernir suas dimensões e definir previamente suas características originais.

Como já observamos, o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular. A concepção estreita do caráter popular e do folclore, nascida na época pré-romântica e concluída essencialmente por Herder e os românticos, exclui quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a riqueza das suas manifestações. Nem mesmo posteriormente os especialistas do folclore e da história literária consideraram o humor do povo na praça pública como um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário. Entre as numerosas investigações científicas consagradas aos ritos, mitos e às obras populares líricas e épicas, o riso ocupa apenas um lugar modesto. Mesmo nessas condições, a natureza específica do riso popular aparece totalmente deformada, porque são-lhe aplicadas idéias e noções que lhe são alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos. Isso nos permite afirmar, sem exagero, que a profunda originalidade da antiga cultura cômica popular não foi ainda revelada.

⊗ No entanto, sua amplitude e importância na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis. O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações — as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros,

palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. — possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível.

As múltiplas manifestações dessa cultura podem subdividir-se em três grandes categorias:

1. *As formas dos ritos e espetáculos* (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);

2. *Obras cômicas verbais* (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;

3. *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (insultos, juramentos, *blasões* populares, etc.).

Essas três categorias que, na sua heterogeneidade, refletem um mesmo aspecto cômico do mundo, estão estreitamente inter-relacionadas e combinam-se de diferentes maneiras.

Vamos definir previamente cada uma das três formas.

Carnavais

Os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. Além dos carnavais propriamente ditos, que eram acompanhados de atos e procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros, celebravam-se também a “festa dos tolos” (*festa stultorum*) e a “festa do asno”; existia também um “riso pascal” (*risus paschalis*) muito especial e livre, consagrado pela tradição. Além disso, quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição. Era o caso, por exemplo, das “festas do templo”, habitualmente acompanhadas de feiras com seu rico cortejo de festejos públicos (durante os quais se exibiam gigantes, anões, monstros, e animais “sábios”). A representação dos mistérios e *soties* dava-se num ambiente de carnaval. O mesmo ocorria com as festas agrícolas, como a vindima, que se celebravam igualmente nas cidades. O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os “bobos” assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônias de entrega do direito de vassalagem, iniciação dos novos cavaleiros, etc.). Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis “para rir” para o período da festividade.

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberada-

mente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. Ignorar ou subestimar o riso popular na Idade Média deforma também o quadro evolutivo histórico da cultura européia nos séculos seguintes.

A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócios paródicos. Há pouco tempo que os especialistas do folclore começaram a interessar-se pelos ritos e mitos cômicos.²

Entretanto, nas etapas primitivas, dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, “oficiais”. Essa característica persiste às vezes em alguns ritos de épocas posteriores. Assim, por exemplo, no primitivo Estado romano, durante a cerimônia do triunfo, celebrava-se e escarnecia-se o vencedor em igual proporção; do mesmo modo durante os funerais chorava-se (ou celebrava-se) e ridicularizava-se o defunto. Mas quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas — algumas mais cedo, outras mais tarde — adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular. É o caso dos festejos carnavalescos no mundo antigo, sobretudo as saturnais romanas, assim como os carnavais da Idade Média que estão evidentemente muito distantes do riso ritual que a comunidade primitiva conhecia.

Quais são as características específicas das formas dos ritos e espetáculos cômicos da Idade Média e, antes de mais nada, qual é a sua natureza, isto é, qual é o seu modo de existência?

Não se trata naturalmente de ritos religiosos, no gênero, por exemplo, da liturgia cristã, à qual eles se relacionam por laços gené-

² Vejam-se as interessantíssimas análises dos sócios cômicos e as reflexões que elas suscitam, na obra de E. Meletinski: *A origem da epopéia heróica*, Moscou, 1963 (em russo).

paródia do culto religioso

ticos distantes. O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada). Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana.

Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de *jogo*, elas estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral. E é verdade que as formas do espetáculo teatral na Idade Média se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte. No entanto, o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente *artística* do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação.

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *tudo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente.

A idéia do carnaval foi percebida e manifestou-se de maneira muito sensível nas saturnais romanas, experimentadas como um retorno efetivo e completo (embora provisório) ao país da idade de ouro. As tradições das saturnais permaneceram vivas no carnaval da Idade Média, que representou, com maior plenitude e pureza do que outras festas da mesma época, a idéia da renovação universal. Os outros festejos de tipo carnavalesco eram limitados e encarnavam a idéia do carnaval de uma forma menos plena e pura; no entanto, a idéia subsistia e era concebida como uma fuga provisória dos moldes da vida ordinária (isto é, oficial).

Nesse sentido, o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval. Isso pode expressar-se da seguinte

maneira: durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada.

Os bufões e bobos são as personagens características da cultura cômica da Idade Média. De certo modo, os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrolava fora do carnaval). Os bufões e bobos, como por exemplo o bobo Triboulet,^a que atuava na corte de Francisco I (e que figura também no romance de Rabelais), não eram atores que desempenhavam seu papel no palco (à semelhança dos comediantes que mais tarde interpretariam Arlequim, Hans Wurst, etc.). Pelo contrário, eles continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais, encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos.

Em resumo, durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência.

O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua *vida festiva*. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média.

Todas essas formas apresentavam um elo exterior com as festas religiosas. Mesmo o carnaval, que não coincidia com nenhum fato da história sagrada, com nenhuma festa de santo, realizava-se nos últimos dias que precediam a grande quaresma (daí os nomes franceses de *Mardi gras* ou *Carême-prenant* e, nos países germânicos, de *Fastnacht*). O elo genético que une essas formas aos festejos pagãos agrícolas da Antigüidade, e que incluem no seu ritual o elemento cômico, é mais essencial ainda.

[As festividades] (qualquer que seja o seu tipo) são uma *forma primordial*, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo. Os "exercícios" de regulamentação e aperfeiçoamento do processo do trabalho coletivo, o "jogo no trabalho", o descanso ou a trégua no trabalho nunca

^a Fevrial ou Le Feurial, era o bobo da corte de Francisco I e de Luís XII. Ele aparece repetidamente em Rabelais com o nome de Triboulet (NT inglesa).

chegaram a ser verdadeiras *festas*. Para que o sejam, é preciso um elemento a mais, vindo de uma outra esfera da vida corrente, a do espírito e das idéias. A sua sanção deve emanar não do mundo dos meios e condições indispensáveis, mas daquele dos fins superiores da existência humana, isto é, do mundo dos ideais. Sem isso, não pode existir nenhum clima de festa.

As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de *crise*, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos — nas formas concretas das diferentes festas — que criaram o clima típico da festa.

Sob o regime feudal existente na Idade Média, esse caráter de festa, isto é, a relação da festa com os fins superiores da existência humana, a ressurreição e a renovação, só podia alcançar sua plenitude e sua pureza, sem distorções, no carnaval e em outras festas populares e públicas. Nessa circunstância a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância.

Por outro lado, as festas oficiais da Idade Média — tanto as da Igreja como as do Estado feudal — não arrancavam o povo à ordem existente, não criavam essa segunda vida. Pelo contrário, apenas contribuíam para consagrar, sancionar o regime em vigor, para fortificá-lo. O elo com o tempo tornava-se puramente formal, as sucessões e crises ficavam totalmente relegadas ao passado. Na prática, a festa oficial olhava apenas para trás, para o passado de que se servia para consagrar a ordem social presente. A festa oficial, às vezes mesmo contra as suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória. Por isso o tom da festa oficial só podia ser o da *seriedade* sem falha, e o princípio cômico lhe era estranho. Assim, a festa oficial traía a verdadeira natureza da festa humana e desfigurava-a. No entanto, como o caráter autêntico desta era indestrutível, tinham que tolerá-la e às vezes até mesmo legalizá-la parcialmente nas formas exteriores e oficiais da festa e conceder-lhe um lugar na praça pública.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro,

das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto.

A abolição das relações hierárquicas possuía uma significação muito especial. Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar.

Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em estados e corporações na vida diária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. O autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível. O ideal utópico e o real baseavam-se provisoriamente na percepção carnavalesca do mundo, única no gênero.

Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica, da qual encontraremos numerosas amostras em Rabelais.

Ao longo de séculos de evolução, o carnaval da Idade Média, preparado pelos ritos cômicos anteriores, velhos de milhares de anos (incluindo, na Antiguidade, as saturnais), originou uma linguagem própria de grande riqueza, capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa, do povo. Essa visão, oposta a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados

A renovação
do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas "ao avesso", "ao contrário", das permutações constantes do alto e do baixo ("a roda"), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um "mundo ao revés". É preciso assinalar, contudo, que a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular.

Na presente introdução, limitamo-nos a tratar muito rapidamente da linguagem das formas e símbolos carnavalescos, dotados de uma riqueza e originalidade surpreendentes. O objetivo essencial de nosso estudo é tornar compreensível essa linguagem semi-olvidada, da qual alguns matizes já nos parecem obscuros. Porque foi essa a linguagem que Rabelais utilizou. Sem conhecê-la bem, não poderíamos compreender verdadeiramente o sistema de imagens rabelaisianas. Lembremo-nos de que essa linguagem carnavalesca foi empregada também, de maneira e em proporção diversas, por Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Guevara e Quevedo; e também pela "literatura dos bufões alemães" (*Narrenliteratur*), Hans Sachs, Fischart, Grimmelshausen e outros. Sem conhecer essa linguagem, é impossível conhecer a fundo e em todos os seus aspectos a literatura do Renascimento e do barroco. Não só a literatura, mas também as utopias do Renascimento e a sua própria concepção do mundo estavam profundamente impregnadas pela percepção carnavalesca do mundo e adotavam freqüentemente suas formas e símbolos.

Explicaremos previamente a natureza complexa do riso carnavalesco. É, antes de mais nada, um riso *festivo*. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato "cômico" isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos* riem, o riso é "geral"; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.

// 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

o riso popular / m. b. at
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. // *utopia*

Devemos assinalar especialmente o caráter utópico e o valor de concepção do mundo desse riso festivo, dirigido contra toda superioridade. Ele mantém viva ainda — mas com uma mudança substancial de sentido — a burla ritual da divindade, tal como existia nos antigos ritos cômicos. Mas todos os elementos culturais limitados desapareceram, e apenas subsistem os elementos humanos, universais e utópicos.

Rabelais foi o grande porta-voz do riso carnavalesco popular na literatura mundial. Sua obra permite-nos penetrar na natureza complexa e profunda desse riso.

O problema do riso popular deve ser colocado de maneira conveniente. Os estudos que lhe foram consagrados incorrem no erro de modernizá-lo grosseiramente, interpretando-o dentro do espírito da literatura cômica moderna, seja como um humor satírico negativo (designando dessa forma a Rabelais como autor exclusivamente satírico), seja como um riso alegre destinado unicamente a divertir, ligeiro e desprovido de profundidade e força. Geralmente seu caráter ambivalente passa despercebido. // *humor satírico*
// *divertimento*

2) Passemos agora à segunda forma de cultura cômica popular: as obras verbais (em língua latina e vulgar). Não se trata de folclore (embora algumas dessas obras em língua vulgar possam ser consideradas assim). Essa literatura está imbuída da concepção carnavalesca do mundo; utilizava amplamente a linguagem das formas carnavalescas, desenvolvia-se ao abrigo das ousadias legitimadas pelo carnaval e, na maioria dos casos, estava fundamentalmente ligada aos festejos de tipo carnavalesco cuja parte literária costumava representar.³ Nessa literatura, o riso era ambivalente e festivo. Por sua vez, essa literatura era uma literatura festiva e recreativa, típica da Idade Média.

Já dissemos que as celebrações carnavalescas ocupavam um importante lugar na vida das povoações medievais, inclusive do ponto de vista da sua duração: nas grandes cidades chegavam a durar três meses por ano no total. A influência da concepção carnavalesca do

³ Uma situação análoga se observava na Roma antiga, onde as ousadias das saturnais se transmitiam à literatura cômica.

mundo sobre a visão e o pensamento dos homens era radical: obrigava-os a renegar de certo modo a sua condição social (como monge, clérigo ou erudito) e a contemplar o mundo de uma perspectiva cômica e carnavalesca. Não apenas os escolares e os clérigos, mas também os eclesiásticos de alta hierarquia e os doutos teólogos permitiam-se alegres distrações durante as quais repousavam da sua piedosa gravidade, como no caso dos “jogos monacais” (*Joca monacorum*), título de uma das obras mais apreciadas da Idade Média. Nas suas celas de sábios escreviam tratados mais ou menos paródicos e obras cômicas em latim.

A literatura cômica medieval desenvolveu-se durante todo um milênio e mais ainda, se considerarmos que seus começos remontam à Antigüidade cristã. Durante esse longo período, essa literatura sofreu, evidentemente, mudanças muito substanciais (menos sensíveis, contudo, na literatura em língua latina). Surgiram gêneros diversos e variações estilísticas. Apesar de todas as distinções de época e de gênero, essa literatura permanece — em maior ou menor medida — a expressão da concepção do mundo popular e carnavalesca, e emprega, portanto, a linguagem das suas formas e símbolos.

A literatura latina paródica ou semiparódica estava extremamente difundida. Possuímos uma quantidade considerável de manuscritos nos quais toda a ideologia oficial da igreja, todos os seus ritos são descritos do ponto de vista cômico. O riso atinge as camadas mais altas do pensamento e do culto religioso.

Uma das obras mais antigas e célebres desta literatura, *A ceia de Ciprião* (*Coena Cypriani*), travestiu num espírito carnavalesco toda a Sagrada Escritura (Bíblia e Evangelhos). Essa paródia estava autorizada pela tradição do “riso pascal” (*risus paschalis*) livre; nela encontramos ecos longínquos das saturnais romanas. Outra obra muito antiga do mesmo gênero, *Vergilius Maro grammaticus*, é um erudito tratado semiparódico sobre a gramática latina, ao mesmo tempo que uma paródia da sabedoria escolástica e dos métodos científicos dos começos da Idade Média. Essas duas obras, que se situam na confluência da Antigüidade e da Idade Média, inauguram a literatura cômica medieval em latim e exercem uma influência preponderante sobre suas tradições. Sua popularidade persistiu quase até a época do Renascimento.

Posteriormente, surgem dúplices paródicos de todos os elementos do culto e do dogma religioso. É o que se chama a *parodia sacra*, um dos fenômenos mais originais e ainda menos compreendidos da literatura medieval. Sabemos que existem numerosas liturgias paródicas (Liturgia dos bebedores, Liturgia dos jogadores, etc.), paródias das leituras evangélicas, das orações, inclusive as mais sagradas (como o pai-nosso, a ave-maria, etc.), das litânicas, dos hinos religiosos, dos salmos, assim como de diferentes sentenças do Evangelho, etc. Escre-

veram-se testamentos paródicos (“Testamento do porco”, “Testamento do burro”), epitáfios paródicos, decisões paródicas dos concílios, etc. Esse gênero literário quase infinito estava consagrado pela tradição e tolerado em certa medida pela Igreja. Uma parte era composta e existia sob a égide do “riso pascal” ou do “riso de Natal”, a outra (liturgias e orações paródicas) estava em relação direta com a “festa dos tolos” e era interpretada nessa ocasião.

Além disso, existiam outras variedades da literatura cômica latina, como, por exemplo, as disputas e diálogos paródicos, as crônicas paródicas, etc. Seus autores deviam possuir seguramente um certo grau de instrução — em alguns casos muito elevado. Eram os ecos do riso dos carnavais públicos que repercutiam dentro dos muros dos mosteiros, universidades e colégios.

A literatura cômica latina da Idade Média chegou à sua apoteose durante o apogeu do Renascimento, com o *Elogio da loucura* de Erasmo (uma das criações mais eminentes do riso carnavalesco na literatura mundial) e com as *Cartas de homens obscuros* (*Epistolae obscurorum virorum*).

A literatura cômica em língua vulgar era igualmente rica e mais diversificada ainda. Nela encontramos escritos análogos à *parodia sacra*; preces paródicas, homilias paródicas (chamadas em França *sermons joyeux*), canções de Natal, lendas sagradas paródicas, etc. No entanto, o que dominava eram sobretudo as paródias e travestis laicos que escarneciam do regime feudal e sua epopéia heróica. É o caso das epopéias paródicas da Idade Média que põem em cena animais, bufões, malandros e tolos; elementos da epopéia heróica paródica nos *cantastors*, aparecimento de dúplices cômicos dos heróis épicos (Rolando cômico), etc. Compõem-se romances de cavalaria paródicos, tais como *A mula sem freio*, *Aucassin et Nicolette*. Os diferentes gêneros da retórica cômica desenvolvem-se: “debates” carnavalescos, disputas, diálogos, “elogios” cômicos (ou “ilustrações”), etc. O riso do carnaval ressoa nos *fabliaux* e nas peças líricas compostas pelos “vagantes” (estudantes ambulantes).

Esses gêneros e obras estão relacionados com o carnaval da praça pública e utilizam, mais amplamente que os escritos em latim, as fórmulas e os símbolos do carnaval. Mas é a dramaturgia cômica medieval que está mais estreitamente ligada ao carnaval. A primeira peça cômica — que conservamos — de Adam de la Halle, *Le jeu de la feuillée*, é uma excelente amostra da visão e da compreensão da vida e do mundo puramente carnavalescos; contém em germe numerosos elementos do futuro mundo rabelaisiano. Os milagres e moralidades são “carnavalizados” em maior ou menor grau. O riso se introduz também nos mistérios; as diabruras-mistérios estão impregnadas de um caráter carnavalesco nitidamente marcado. As *soties* enfim são um gênero extremamente carnavalizado do fim da Idade Média.

Tratamos apenas superficialmente nestas páginas de algumas das obras mais conhecidas da literatura cômica, que podem ser mencionadas sem recorrer a comentários especiais. É suficiente para simplesmente colocar o problema. Em seguida, porém, à medida que analisarmos a obra de Rabelais, deter-nos-emos de forma mais detalhada nesses gêneros e obras, e em outros menos conhecidos.

Vamos tratar agora da terceira forma de expressão da cultura cômica popular, isto é, de certos fenômenos e gêneros do vocabulário familiar e público da Idade Média e do Renascimento. Já dissemos que durante o carnaval nas praças públicas a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana criavam um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de estabelecer na vida ordinária. Era um contato familiar e sem restrições, entre indivíduos que nenhuma distância separa mais.

Como resultado, a nova forma de comunicação produziu novas formas lingüísticas: gêneros inéditos, mudanças de sentido ou eliminação de certas formas desusadas, etc. É muito conhecida a existência de fenômenos similares na época atual. Por exemplo, quando duas pessoas criam vínculos de amizade, a distância que as separa diminui (estão em "pé de igualdade") e as formas de comunicação verbal mudam completamente: tratam-se por tu, empregam diminutivos, às vezes mesmo apelidos, usam epítetos injuriosos que adquirem um tom afetoso; podem chegar a fazer pouco uma da outra (se não existissem essas relações amistosas, apenas um "terceiro" poderia ser objeto dessas brincadeiras), dar palmadas nos ombros e mesmo no *ventre* (gesto carnavalesco por excelência), não necessitam polir a linguagem nem observar os tabus, podem usar, portanto, palavras e expressões inconvenientes, etc.

Mas é claro que esse contato familiar na *vida ordinária* moderna está muito longe do contato livre e familiar que se estabelece na praça pública durante o carnaval popular. Falta um elemento essencial: o caráter universal, o clima de festa, a idéia utópica, a concepção profunda do mundo. Em geral, ao dar hoje em dia um conteúdo cotidiano a certas formas do carnaval, embora se mantenha o seu aspecto exterior, chega-se a perder o seu sentido interno profundo. Lembremos de passagem que certos elementos dos ritos antigos da fraternização sobreviveram no carnaval, onde adquiriram um sentido novo e uma forma mais profunda. Alguns ritos antigos incorporaram-se à vida prática moderna por intermédio do carnaval, mas perderam quase completamente a significação que nele tinham.

O novo tipo de relações familiares estabelecidas durante o carnaval reflete-se, portanto, em uma série de fenômenos lingüísticos. Vamos tratar de alguns deles.

A linguagem familiar da praça pública caracteriza-se pelo uso freqüente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas, às vezes bastante longas e complicadas. Do ponto de vista gramatical e semântico, as grosserias estão normalmente isoladas no contexto da linguagem e são consideradas como fórmulas fixas do mesmo tipo dos provérbios. Portanto, pode-se afirmar que as grosserias são um gênero verbal particular da linguagem familiar. Pela sua origem, elas não são homogêneas e tiveram diversas funções na comunicação primitiva, essencialmente de caráter mágico e encantatório.

→ O que nos interessa especialmente, são as grosserias blasfematórias dirigidas às divindades e que constituíam um elemento necessário dos cultos cômicos mais antigos. Essas blasfêmias eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam. E são precisamente essas blasfêmias ambivalentes que determinaram o caráter verbal típico das grosserias na comunicação familiar carnavalesca. De fato, durante o carnaval essas grosserias mudavam consideravelmente de sentido: perdiam completamente seu sentido mágico e sua orientação prática específica, e adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais. Graças a essa transformação, os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo.

Em muitos aspectos, os *juramentos* são similares às grosserias. Eles invadiam também a linguagem familiar da praça pública. Devem ser considerados igualmente como um gênero verbal especial, com as mesmas características que as grosserias (caráter isolado, acabado e auto-suficiente). Se inicialmente os juramentos não tinham nenhuma relação com o riso, ao serem eliminados da linguagem oficial, pois infringiam suas regras verbais, não lhes restou outro recurso senão o de implantar-se na esfera livre da linguagem familiar. Mergulhados no ambiente do carnaval, adquiriram um valor cômico e tornaram-se ambivalentes.

Os demais fenômenos verbais, como por exemplo as diversas formas de obscenidade, tiveram sorte semelhante. A linguagem familiar converteu-se, de uma certa forma, em um reservatório onde se acumularam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial. Apesar de sua heterogeneidade original, essas palavras assimilaram a concepção carnavalesca do mundo, modificaram suas antigas funções, adquiriram um tom cômico geral e converteram-se, por assim dizer, nas centelhas da chama única do carnaval, convocada para renovar o mundo.

Trataremos mais tarde dos demais aspectos originais da linguagem familiar. Assinalemos, à guisa de conclusão, que todos os gêneros e formas dessa linguagem exerceram uma poderosa influência sobre o estilo de Rabelais.

Acabamos de passar em revista as três principais formas de expressão da cultura cômica popular da Idade Média. Os fenômenos que analisamos, naturalmente já foram estudados pelos especialistas (sobretudo a literatura cômica em língua vulgar). Mas foram estudados de forma isolada, totalmente desligados do seu seio materno, isto é, das formas rituais e espetáculos carnavalescos, portanto estudados sem levar em conta a unidade da cultura cômica popular da Idade Média. *Ainda não foi colocado de forma alguma o problema dessa cultura.*

Por isso não se compreendeu a concepção cômica do mundo, única e profundamente original, que está por trás da diversidade e heterogeneidade desses fenômenos que apenas representam o seu aspecto fragmentário. Por esse motivo, a própria essência de todos esses fenômenos não foi inteiramente evidenciada. Eles foram estudados à luz das regras culturais, estéticas e literárias da época moderna, isto é, medidos não de acordo com suas próprias medidas, mas segundo as da época moderna que nada têm a ver com eles. Foram *modernizados*, o que explica porque foram interpretados e avaliados erroneamente. O tipo particular de *imagens cômicas*, unitário na sua diversidade e característico da cultura popular da Idade Média, não foi compreendido, por ser totalmente alheio aos tempos modernos (sobretudo ao século XIX). Vamos agora procurar dar uma definição preliminar dele.

Costuma-se assinalar a predominância excepcional que tem na obra de Rabelais o princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas. Alguns batizaram a Rabelais como o grande poeta "da carne" e "do ventre" (Victor Hugo, por exemplo). Outros o censuraram por seu "fisiologismo grosseiro", seu "biologismo" e seu "naturalismo", etc. Os demais autores do Renascimento (Boccaccio, Shakespeare, Cervantes) revelaram uma propensão análoga, embora menos acentuada. Alguns a interpretaram como uma "reabilitação da carne" típica da época, surgida como reação ao ascetismo medieval. Às vezes, outros quiseram ver nele uma manifestação típica do princípio burguês, isto é, do interesse material do "indivíduo econômico", no seu aspecto privado e egoísta.

As explicações desse tipo são apenas formas de *modernização* das imagens materiais e corporais da literatura do Renascimento; são-lhes atribuídas significações restritas e modificadas de acordo com o sentido que a "matéria", o "corpo" e a "vida material" (comer, beber, necessidades naturais, etc.) adquiriram nas concepções dos séculos seguintes (sobretudo o século XIX).

No entanto, as imagens referentes ao princípio material e corporal em Rabelais (e nos demais autores do Renascimento) são a herança

"realismo grotesco"

(um pouco modificada, para dizer a verdade) da cultura cômica popular, de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente das culturas dos séculos posteriores (a partir do Classicismo). Vamos dar a essa concepção o nome convencional de *realismo grotesco*.

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo.

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O princípio material e corporal é percebido como *universal e popular*, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo.

O porta-voz do princípio material e corporal não é aqui nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem um caráter *positivo e afirmativo*. O centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância. As manifestações da vida material e corporal não são atribuídas a um ser biológico isolado ou a um indivíduo "econômico" particular e egoísta, mas a uma espécie de corpo popular, coletivo e genérico (esclareceremos mais tarde o sentido dessas afirmações). A abundância e a universalidade determinam por sua vez o caráter *alegre e festivo* (não cotidiano) das imagens referentes à vida material e corporal. O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da "festação". Esse aspecto subsiste *consideravelmente* na literatura e na arte do Renascimento, e sobretudo em Rabelais.

O traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. É o caso, por exemplo, da *Coena Cypriani* (*A Ceia de Ciprião*) que já mencionamos, e de várias outras paródias latinas da Idade Média cujos autores em grande parte extraíram da Bíblia,

dos Evangelhos e de outros textos sagrados todos os detalhes materiais e corporais degradantes e terra-a-terra. Em certos diálogos cômicos muito populares na Idade Média como, por exemplo, os que mantêm Salomão e Marcul, há um contraponto entre as máximas salomônicas, expressas em um tom grave e elevado, e as máximas jocosas e pedestres do bufão Marcul que se referem todas premeditadamente ao mundo material (bebida, comida, digestão, vida sexual).⁴ É preciso esclarecer, também, que um dos procedimentos típicos da comicidade medieval consistia em transferir as cerimônias e ritos elevados ao plano material e corporal; assim faziam os bufões durante os torneios, as cerimônias de iniciação dos cavaleiros e em outras ocasiões solenes. Numerosas degradações da ideologia e do cerimonial cavaleiresco que aparecem no *Dom Quixote*, são inspiradas pela tradição do realismo grotesco.

A gramática jocosa estava muito em voga no ambiente escolar e culto da Idade Média. Essa tradição, que remonta ao *Vergilius grammaticus*, já mencionado, estende-se ao longo da Idade Média e do Renascimento e subsiste ainda hoje oralmente nas escolas, colégios e seminários religiosos da Europa Ocidental. Nessa gramática alegre, todas as categorias gramaticais, casos, formas verbais, etc., são transferidas ao plano material e corporal, sobretudo erótico.

Não são apenas as paródias no sentido estrito do termo, mas também todas as outras formas do realismo grotesco que rebaixam, aproximam da terra e corporificam. Essa é a qualidade essencial desse realismo, que o separa das demais formas "nobres" da literatura e da arte medieval. O riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa.

Que caráter assumem, portanto, essas *degradações* típicas do realismo grotesco? Para essa pergunta daremos agora apenas uma resposta preliminar, uma vez que o estudo da obra de Rabelais nos permitirá, nos próximos capítulos, precisar, ampliar e aprofundar a nossa concepção dessas formas.

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O "alto" e o "baixo" possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente *topográfico*. O "alto" é o céu; o "baixo" é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o

⁴ Os diálogos de Salomão e Marcul, degradantes e pedestres, são muito semelhantes aos diálogos que entretêm D. Quixote e Sancho Pança.

a degradação

baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo*.

Por isso a paródia medieval não se parece em nada com a paródia literária puramente formal da nossa época.

A paródia moderna também degrada, mas com um caráter exclusivamente negativo, carente de ambivalência regeneradora. Por isso a paródia, como gênero, e as degradações em geral não podiam conservar, na época moderna, evidentemente, sua imensa significação original.

As degradações (paródicas e de outros tipos) são também características da literatura do Renascimento, que perpetua desta forma as melhores tradições da cultura cômica popular (de modo particularmente completo e profundo em Rabelais). Mas já nessa época o princípio material e corporal muda de sentido, torna-se cada vez mais restrito e seu naturalismo e seu caráter festivo atenuam-se. No entanto, esse processo está apenas começando nessa altura, como o demonstra claramente o exemplo do *D. Quixote*.

A linha principal das degradações paródicas conduz em Cervantes a uma reaproximação da terra, a uma comunhão com a força produtora e *regeneradora* da terra e do corpo. É a prolongação da linha grotesca. Mas, ao mesmo tempo, o princípio material e corporal já se empobreceu e se debilitou um pouco. Está num estado de crise e desdobramento originais, e as imagens da vida material e corporal começam a adquirir uma vida dupla.

O grande ventre de *Sancho Pança*, seu apetite e sua sede são ainda fundamental e profundamente *carnavalescos*; sua inclinação para a abundância e a plenitude não tem ainda caráter egoísta e pessoal, é uma propensão para a abundância geral. Sancho é um descendente direto dos antigos demônios pançudos da fecundidade que podemos

ver, por exemplo, nos célebres vasos coríntios. Nas imagens da bebida e da comida estão ainda vivas as idéias do banquete e da festa. O materialismo de Sancho, seu ventre, seu apetite, suas abundantes necessidades naturais constituem o "inferior absoluto" do realismo grotesco, o alegre tumulto corporal (a barriga, o ventre e a terra) aberto para acolher o idealismo de Dom Quixote, um idealismo isolado, abstrato e insensível; ali o "cavaleiro da triste figura" parece dever morrer para renascer novo, melhor e maior; Sancho é o corretivo natural, corporal e universal das pretensões individuais, abstratas e espirituais; além disso, Sancho representa também o riso como corretivo popular da gravidade unilateral dessas pretensões espirituais (o baixo absoluto ri sem cessar, é a morte risonha que engendra a vida). O papel de Sancho Pança em relação a D. Quixote pode ser comparado ao das paródias medievais diante das idéias e cultos sublimes; ao papel do bufão frente ao cerimonial sério; ao da *Charnage*^a em relação à Quaresma, etc. O alegre princípio regenerador existe ainda, embora numa forma atenuada, nas imagens terra-a-terra dos moínhos de vento (gigantes), albergues (castelos), rebanhos de cordeiros e ovelhas (exércitos de cavaleiros), estalajadeiros (castelões), prostitutas (damas da nobreza), etc. É um típico carnaval grotesco, que converte o combate em cozinha e banquete, as armas e armaduras em utensílios de cozinha e vasilhas de barbear, e o sangue em vinho (episódio do combate com os odres de vinho), etc.

Esse é o sentido primordial e carnavalesco da vida que aparece nas imagens materiais e corporais no romance de Cervantes. É precisamente esse sentido que eleva o estilo do seu realismo, seu universalismo e seu profundo utopismo popular.

Por outro lado, entretanto, os corpos e objetos começam a adquirir, em Cervantes, um caráter privado e pessoal, e por causa disso se apequenam e se domesticam, são degradados ao nível de acessórios imóveis da vida cotidiana individual, ao de objetos de desejo e de posse egoístas. Já não é o inferior positivo, capaz de engendrar a vida e renovar, mas um obstáculo estúpido e moribundo que se levanta contra as aspirações do ideal. Na vida cotidiana dos indivíduos isolados as imagens do "inferior" corporal conservam apenas seu valor negativo, e perdem quase totalmente sua força positiva; sua relação com a terra e o cosmos rompe-se e as imagens do "inferior" corporal ficam reduzidas às imagens naturalistas do erotismo banal. No entanto, esse processo está apenas começando em Cervantes.

Esse segundo aspecto da vida das imagens materiais e corporais combina-se com o primeiro numa unidade complexa e contraditória.

^a Período em que era permitido comer carne.

E é a vida dupla, intensa e contraditória dessas imagens que constitui a sua força e o seu realismo histórico superior. Isso constitui o drama original do princípio material e corporal na literatura do Renascimento: o corpo e as coisas são subtraídos à unidade da terra geradora e separados do corpo universal, que cresce e se renova sem cessar, aos quais estavam unidos na cultura popular.

Na consciência artística e ideológica do Renascimento, essa ruptura não se consumara ainda por completo; o "baixo" material e corporal do realismo grotesco cumpre ainda suas funções unificadoras, degradantes, destronadoras, mas ao mesmo tempo regeneradoras. Não importa quão dispersos, desunidos e individualizados estivessem os corpos e as coisas "particulares", o realismo do Renascimento não cortara ainda o cordão umbilical que os ligava ao ventre fecundo da terra e do povo. O corpo e as coisas individuais não coincidem ainda consigo mesmo, não são idênticos a si mesmos, como no realismo naturalista dos séculos posteriores; formam parte ainda do conjunto material e corporal do mundo em crescimento e ultrapassam, portanto, os limites do seu individualismo; o particular e o universal estão ainda fundidos numa unidade contraditória. A visão carnavalesca do mundo é a base profunda da literatura do Renascimento.

/// A complexidade do realismo do Renascimento não foi ainda suficientemente esclarecida. São duas as concepções do mundo que se entrecruzam no realismo renascentista: a primeira deriva da cultura cômica popular; a outra, tipicamente burguesa, expressa um modo de existência preestabelecido e fragmentário. As alternâncias dessas duas linhas contraditórias caracterizam o realismo renascentista. O princípio material em crescimento, inesgotável, indestrutível, superabundante, princípio eternamente ridendo, destronador e renovador, associa-se contraditoriamente ao "princípio material" abastardado e rotineiro que preside à vida da sociedade de classes. //

É imprescindível conhecer o realismo grotesco para compreender o realismo do Renascimento, e outras numerosas manifestações dos períodos posteriores do realismo. O campo da literatura realista dos três últimos séculos está praticamente juncado de destroços do realismo grotesco, destroços que às vezes, apesar disso, são capazes de recuperar sua vitalidade. Na maioria dos casos, trata-se de imagens grotescas que perderam ou debilitaram seu pólo positivo, sua relação com um universo em evolução. É apenas através da compreensão do realismo grotesco que se pode entender o verdadeiro valor desses destroços ou dessas formas mais ou menos vivas.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indis-

pensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência*: os dois pólos da mudança — o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose — são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma.

A atitude em relação ao tempo que está na base dessas formas, sua percepção e tomada de consciência, durante seu desenvolvimento no curso dos milênios, sofrem, como é natural, uma evolução e transformações substanciais. Nos períodos iniciais ou arcaicos do grotesco, o tempo aparece como uma simples justaposição (praticamente simultânea) das duas fases do desenvolvimento: começo e fim: inverno-primavera, morte-nascimento. Essas imagens ainda primitivas movem-se no círculo biocômico do ciclo vital produtor da natureza e do homem. A sucessão das estações, a sementeira, a concepção, a morte e o crescimento são os componentes dessa vida produtora. A noção *implícita* do tempo contida nessas antiquíssimas imagens é a noção do tempo cíclico da vida natural e biológica.

Mas, evidentemente, as imagens grotescas não permanecem nesse estágio primitivo. O sentimento do tempo e da sucessão das estações que lhes é próprio, amplia-se, aprofunda-se e abarca os fenômenos sociais e históricos; seu caráter cíclico é superado e eleva-se à concepção histórica do tempo. E então as imagens grotescas, com sua atitude fundamental diante da sucessão das estações, com sua ambivalência, convertem-se no principal meio de expressão artística e ideológica do poderoso sentimento da história e da alternância histórica, que surge com excepcional vigor no Renascimento.

No entanto, mesmo nesse estágio, e sobretudo em Rabelais, as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética "clássica", isto é, da estética da *vida cotidiana preestabelecida e completa*. A nova percepção histórica que as trespassa, confere-lhes um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento.

Entre as célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservam no Museu l'Ermitage de Leningrado, destacam-se *velhas grávidas* cuja velhice e gravidez são grotescamente sublinhadas. Lembremos ainda

que, além disso, essas velhas grávidas *riem*.⁵ Trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz. Não há nada perfeito, nada estável ou calmo no corpo dessas velhas. Combinam-se ali o corpo descomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário da nova vida. A vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório. Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude. Essa é precisamente a concepção grotesca do corpo.

Em oposição aos cânones modernos, 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 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 de 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 de outro. Isso é particularmente evidente em relação ao período arcaico do grotesco.

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir *dois corpos em um*: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou outra, um corpo novo.

Contrariamente às exigências dos cânones modernos, o corpo é sempre de uma idade tão próxima quanto possível do nascimento ou da morte: a primeira infância e a velhice, com ênfase posta na sua proximidade do ventre ou do túmulo, o seio que lhe deu a vida ou que o sepultou. Mas seguindo essa tendência (por assim dizer, no limite), os dois corpos se reúnem em um só. A individualidade é mostrada no estágio de fusão; agonizante já, mas ainda incompleta; é um corpo simultaneamente no umbral do sepulcro e do berço, não é mais um único corpo nem são tampouco dois; dois pulsos batem dentro dele: um deles, o da mãe, está prestes a parar.

⁵ Ver, a esse respeito, H. Reich: *Der Mimus. Ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, (O mimo. Ensaio de uma história da evolução literária). Berlim, 1903. O autor analisa-as de maneira superficial, de um ponto de vista naturalista. (Reimpresso: Hildesheim, Nova York, Georg Verlag, 1974).

Além disso, esse corpo aberto e incompleto (agonizante-nascente ou prestes a nascer) não está nitidamente delimitado do mundo: está misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas. É um corpo cósmico e representa o conjunto do mundo material e corporal, em todos os seus elementos. Nessa tendência, o corpo representa e encarna todo o universo material e corporal, concebido como o inferior absoluto, como um princípio que absorve e dá à luz, como um sepulcro e um seio corporais, como um campo semeado que começa a brotar.

Essas são, simplificadas, as linhas diretrizes dessa concepção original do corpo. Ela alcançou sua perfeição mais completa e genial na obra de Rabelais, enquanto que em outras obras literárias do Renascimento se debilitou e diluiu. A mesma concepção preside a arte pictórica de Jerônimo Bosch e Brueghel, o Velho. Alguns elementos dessa concepção encontram-se já nos afrescos e baixos-relevos que decoravam as catedrais e às vezes mesmo as igrejas rurais dos séculos XII e XIII.⁶

Essas imagens do corpo foram especialmente desenvolvidas nas diversas formas dos espetáculos e festas populares da Idade Média; festas dos tolos, *charivaris*, carnavais, festa do Corpo de Deus no seu aspecto público e popular, diabruras-mistérios, *soties* e farsas. A cultura medieval popular e dos espetáculos conhecia apenas essa concepção do corpo.

No domínio literário, a paródia medieval baseia-se completamente na concepção grotesca do corpo. Essa concepção organiza as imagens do corpo na massa considerável de lendas e obras referentes às “maravilhas da Índia” e do mar céltico. Serve também de base para as imagens corporais na imensa literatura de visões de além-túmulo, nas lendas de gigantes, na epopéia animal, *fabliaux* e *Schwänke* (bufonarias alemãs).

Enfim, essa concepção do corpo está na base das grosserias, imprecisões e juramentos, de excepcional importância para a compreensão da literatura do realismo grotesco. Esses elementos lingüísticos exerceram uma influência organizadora direta sobre toda a linguagem, o estilo e a construção das imagens dessa literatura. Eram fórmulas dinâmicas, que expressavam a verdade com franqueza e estavam profundamente ligadas, por sua origem e funções, às demais formas de “degradação” e “aproximação da terra” do realismo grotesco e do Renascimento. As grosserias e obscenidades modernas conserva-

⁶ Pode-se encontrar uma ampla e preciosa documentação sobre os motivos grotescos na arte medieval na vasta obra de E. Male: *L'art religieux du XII^e siècle, du XIII^e et de la fin du Moyen Age en France* (A arte religiosa do século XII, XIII e do fim da Idade Média na França). Tomo I, 1902; t. II, 1908; t. III, 1922.

ram as sobrevivências petrificadas e puramente negativas dessa concepção do corpo. Essas grosserias (nas suas múltiplas variantes) ou expressões, como “vai à ...”, humilham o destinatário segundo o método grotesco, isto é, elas o enviam para o baixo corporal absoluto, para a região dos órgãos genitais e do parto, para o túmulo corporal (ou os infernos corporais) onde ele será destruído e de novo gerado.

Nas grosserias contemporâneas não resta quase mais nada desse sentido ambivalente e regenerador, a não ser a negação pura e simples, o cinismo e o mero insulto; dentro dos sistemas significantes e valorativos das novas línguas, essas expressões estão totalmente isoladas (também o estão na organização do mundo): são fragmentos de uma língua estrangeira, na qual se podia outrora dizer alguma coisa, mas que agora só expressa insultos carentes de sentido. No entanto, seria absurdo e hipócrita negar que conservam um certo encanto, apesar de tudo (aliás, sem nenhuma conotação erótica). Parece dormir nelas a recordação confusa da verdade carnavalesca e de suas antigas ousadias. Não se colocou ainda adequadamente o grave problema de sua indestrutível vitalidade na língua.

Na época de Rabelais, as grosserias e imprecisões conservavam ainda, no domínio da língua popular de que saiu seu romance, a significação integral e sobretudo o seu pólo positivo e regenerador. Eram profundamente ligadas a todas as formas de degradação, herdadas do realismo grotesco, aos disfarces populares das festas e carnavais, às imagens das diabruras e dos infernos na literatura das peregrinações, das *soties*, etc. Por isso, essas expressões podiam desempenhar um papel primordial na sua obra.

É preciso assinalar especialmente a expressão estrepitosa que assumia a concepção grotesca do corpo nos pregões das feiras e na comichade de praça pública na Idade Média e no Renascimento. Por esses meios, essa concepção se transmitiu até a época atual nos seus aspectos mais bem conservados: no século XVII sobrevivia nas “paradas” de Tabarin, nas burlas de Turlupin e outros fenômenos análogos. Pode-se afirmar que a concepção de corpo do realismo grotesco sobrevive ainda hoje (por mais atenuado e desnaturalizado que seja o seu aspecto) nas várias formas atuais de cômico que aparecem no circo e nos números de feira.

Essa concepção, de que acabamos de dar uma visão preliminar, encontra-se evidentemente em contradição formal com os cânones literários e plásticos da Antigüidade “clássica”,⁷ que constituíram a

⁷ Mas não da Antigüidade em geral: na antiga comédia dórica, no drama satírico, nas formas da comédia siciliana, em Aristófanes, nos mimos e atelanas, encontramos uma concepção análoga, assim como em Hipócrates, Galeno, Plínio, na literatura dos “banquetes”, em Ateneu, Plutarco, Macróbio e muitas outras obras da Antigüidade não-clássica.

base da estética do Renascimento e aos quais a arte não esteve indiferente na sua evolução. Esses cânones consideram ao corpo de maneira completamente diferente, em outras etapas da sua vida, em relações totalmente distintas com o mundo exterior (não-corporal). Para eles, o corpo é algo rigorosamente acabado e perfeito. Além disso, é isolado, solitário, separado dos demais corpos, fechado. Por isso, elimina-se tudo o que leve a pensar que ele não está acabado, tudo que se relaciona com seu crescimento e sua multiplicação: retiram-se as excrescências e brotaduras, apagam-se as protuberâncias (que têm a significação de novos brotos, rebentos), tapam-se os orifícios, faz-se abstração do estado perpetuamente imperfeito do corpo e, em geral, passam despercebidos a concepção, a gravidez, o parto e a agonia. A idade preferida é a que está o mais longe possível do seio materno e do sepulcro, isto é, afastada ao máximo dos "umbrais" da vida individual. Coloca-se ênfase sobre a individualidade acabada e autônoma do corpo em questão. Mostram-se apenas os atos efetuados pelo corpo num mundo exterior, nos quais há fronteiras nítidas e destacadas que separam o corpo do mundo; os atos e processos intra-corporais (absorção e necessidades naturais) não são mencionados. O corpo individual é apresentado sem nenhuma relação com o corpo popular que o produziu.

Essas são as tendências primordiais dos cânones da nova época. É perfeitamente compreensível que, desse ponto de vista, o corpo do realismo grotesco lhes pareça monstruoso, horrível e disforme. É um corpo que não tem lugar dentro da "estética do belo" forjada na época moderna.

Na nossa introdução, assim como nos capítulos seguintes (sobretudo o Capítulo V), limitamo-nos a comparar os cânones grotesco e clássico da representação do corpo, estabelecendo as diferenças que os colocam em oposição, mas sem fazer prevalecer um sobre o outro. No entanto, como é natural, colocamos em primeiro plano a concepção grotesca, uma vez que é ela que determina a concepção das imagens da cultura cômica popular em Rabelais: nosso propósito é compreender a lógica original do cânón grotesco, sua especial intenção artística. No domínio artístico, conhecemos o cânón clássico, que nos serve de guia até um certo ponto na atualidade; o mesmo não ocorre com o cânón grotesco que já há muito tempo deixou de ser compreensível ou do qual temos apenas uma compreensão distorcida. A tarefa dos historiadores e teóricos da literatura e da arte consiste em recompor esse cânón, em restabelecer seu sentido autêntico. É inadmissível interpretá-lo segundo o ponto de vista das regras modernas e nele ver apenas os aspectos que delas se afastam. O cânón grotesco deve ser julgado dentro do seu próprio sistema.

Neste momento, é importante apresentar algumas explicações. Não compreendemos o termo "cânón" no sentido restrito de um conjunto

determinado de regras, normas e proporções conscientemente estabelecidas e aplicadas à representação do corpo humano. Dentro dessa acepção estrita, ainda se pode falar do cânón clássico em certas etapas determinadas da sua evolução. Mas a imagem grotesca do corpo não teve jamais um cânón desse tipo. Sua própria natureza é anticânônica. Empregamos o termo "cânón" no sentido mais amplo de tendência determinada, porém dinâmica e em processo de desenvolvimento, na representação do corpo e da vida corporal. Na arte e na literatura do passado, observamos duas tendências desse gênero, às quais atribuímos convencionalmente o nome de cânones grotesco e clássico.

Demos aqui a definição desses dois cânones na sua expressão pura e, por assim dizer, no seu limite. Na realidade histórica viva, esses cânones (mesmo o clássico) nunca foram estáticos nem imutáveis, mas encontravam-se em constante evolução, produzindo diferentes variedades históricas do clássico e do grotesco. Além disso, sempre houve entre os dois cânones muitas formas de interação: luta, influências recíprocas, entrecruzamentos e combinações. Isso é válido sobretudo para a época renascentista, como já observamos. Inclusive em Rabelais, que foi o porta-voz da concepção grotesca do corpo mais pura e conseqüente, existem elementos do cânón clássico, principalmente no episódio da educação de Gargantua por Ponocrates e no de Télema. No quadro do nosso estudo, o mais importante é a diferença capital entre os dois cânones na sua expressão pura e sobre ela focalizaremos nossa atenção.

realismo grotesco

Denominamos convencionalmente "realismo grotesco" ao tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações. Discutiremos a seguir a terminologia escolhida.

Consideremos em primeiro lugar o vocábulo "grotesco". Vamos expor a sua história, paralelamente ao desenvolvimento do grotesco e de sua teoria.

O método de construção das imagens grotescas procede de uma época muito antiga: encontramos-lo na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos. Não desaparece tampouco na época clássica; excluído da arte oficial, continua vivendo e desenvolvendo-se em certos domínios "inferiores" não-canônicos: o das artes plásticas cômicas, sobretudo as miniaturas, como, por exemplo, as estatuetas de terracota que já mencionamos, as máscaras cômicas, silênios, demônios da fecundidade, estatuetas extremamente populares do disforme Tersites, etc.; nas pinturas cômicas de vasos, por exemplo, figuras de sócias cômicos (Hércules, Ulisses), cenas de comédias, etc.; e também nos vastos domínios da literatura cômica, relacionada de uma forma ou outra com as festas

carnavalescas; no drama satírico, antiga comédia ática, mimos, etc. Nos fins da Antigüidade, o tipo de imagem grotesca atravessa uma fase de eclosão e renovação, e abarca quase todas as esferas da arte e da literatura. Aparece então, sob a influência preponderante da arte oriental, uma nova variedade de grotesco. Mas como o pensamento estético e artístico da Antigüidade se desenvolvera no sentido da tradição clássica, não se deu ao tipo de imagem grotesca uma denominação geral e permanente, isto é, um termo especial; tampouco foi reconhecido pela teoria, que não lhe atribuiu um sentido preciso.

Os elementos essenciais do realismo formaram-se durante as três fases do grotesco antigo: arcaico, clássico e pós-antigo. É um erro considerar o grotesco antigo apenas como um "naturalismo grosseiro", como às vezes se fez. Contudo, a fase antiga do realismo grotesco ultrapassa o quadro do nosso estudo.⁸ Nos capítulos seguintes, trataremos apenas dos fenômenos que influíram na obra de Rabelais.

O florescimento do realismo grotesco é o sistema de imagens da cultura cômica popular da Idade Média e o seu apogeu é a literatura do Renascimento.

Nessa época, precisamente, aparece o próprio termo "grotesco", que teve na sua origem uma acepção restrita. Em fins do século XV, escavações feitas em Roma nos subterrâneos das Termas de Tito trazem à luz um tipo de pintura ornamental até então desconhecida. Foi chamada de *grottesca*, derivado do substantivo italiano *grotta* (gruta). Um pouco mais tarde, decorações semelhantes foram descobertas em outros lugares da Itália. Quais são as características desse motivo ornamental?

Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguiam as fronteiras claras e inertes que dividem esses "reinos naturais" no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas. Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas — vegetais e animais — num universo também totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno *inacabamento* da existência.

Sente-se, nesse jogo ornamental, uma liberdade e uma leveza

⁸ O livro de A. Dieterich: *Pulcinella. Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Leipzig, 1897 (*Pintura mural pompeiana e dramas satíricos romanos*) contém uma documentação extremamente importante e observações preciosas sobre o grotesco da Antigüidade, e em parte, da Idade Média e Renascimento. No entanto, o autor não emprega o termo "grotesco". O livro conserva ainda sua atualidade, em numerosos aspectos.

excepcional na fantasia artística; essa liberdade, aliás, é concebida como uma alegre ousadia, quase risonha. E não resta dúvida que Rafael e seus discípulos compreenderam e transmitiram com exatidão o tom alegre dessa decoração nova quando, pintando as galerias do Vaticano, imitaram o estilo grotesco.⁹

Essa é a característica fundamental do motivo ornamental romano ao qual se aplicou pela primeira vez essa palavra inédita, que designava o que se acreditava então ser um fenômeno novo. Inicialmente, seu sentido era muito restrito. Mas, na verdade, essa variedade do motivo ornamental romano era apenas um fragmento (um caco) do imenso universo da imagem grotesca que existiu em todas as etapas da Antigüidade e que continuou existindo na Idade Média e no Renascimento. Esse fragmento refletia os aspectos característicos desse imenso universo, o que assegurava a vitalidade futura e produtiva do novo termo e sua extensão gradual ao universo quase ilimitado do sistema de imagens grotescas.

Vasari

Mas a ampliação do vocábulo realizou-se muito lentamente, sem uma consciência teórica clara acerca da originalidade e da unidade do mundo grotesco. A primeira tentativa de análise teórica ou, para ser mais preciso, de simples descrição e apreciação do grotesco, foi a de Vasari que, baseando-se sobre um julgamento de Vitruvius (arquiteto romano que estudou a arte da época de Augusto), emitiu uma opinião desfavorável sobre o grotesco. Vitruvius, que Vasari cita com simpatia, condenava a nova moda "bárbara" que consistia em "borrar as paredes com monstros em vez de pintar imagens claras do mundo dos objetos"; em outras palavras, condenava o estilo grotesco a partir de posições clássicas, como uma violação brutal das formas e proporções "naturais". Essa era também a opinião de Vasari. Tal posição devia, de fato, predominar durante muito tempo. Uma compreensão mais profunda e ampla do grotesco só aparecerá na segunda metade do século XVIII.

Nos séculos XVII e XVIII, enquanto reinava o cânon clássico nos domínios da arte e da literatura, o grotesco, ligado à cultura cômica popular, estava separado dela e ou se reduzia ao nível do cômico de baixa qualidade ou caía na decomposição naturalista de que falamos anteriormente.

⁹ Citemos ainda a notável definição do grotesco que dá L. Pinski: "No grotesco, a vida passa por todos os estágios; desde os inferiores inertes e primitivos até os superiores mais móveis e espiritualizados, numa guirlanda de formas diversas porém unitárias. Ao aproximar o que está distante, ao unir as coisas que se excluem entre si e ao violar as noções habituais, o grotesco artístico se assemelha ao paradoxo lógico. À primeira vista o grotesco parece apenas enghoso e divertido, mas na realidade possui outras grandes possibilidades". (L. Pinski: *O realismo na época renascentista*, Moscou, Edições Literárias do Estado, 1961, pp. 119-120, em russo).

Nesta época (mais precisamente, desde a segunda metade do século XVII), assiste-se a um processo de redução, falsificação e empobrecimento progressivos das formas dos ritos e espetáculos carnavalescos populares. Por um lado, produz-se uma *estatização* da vida festiva, que passa a ser uma vida de *aparato*; por outro, introduz-se a festa no *cotidiano*, isto é, ela é relegada à vida privada, doméstica e familiar. Os antigos privilégios da praça pública em festa restringem-se cada vez mais. A visão do mundo carnavalesco, particular, com seu universalismo, suas ousadias, seu caráter utópico e sua orientação para o futuro, começa a transformar-se em simples humor festivo. A festa *quase* deixa de ser a segunda vida do povo, seu renascimento e renovação temporários. Sublinhamos o advérbio *quase* porque, na verdade, o princípio da festa popular do carnaval é indestrutível. Embora reduzido e debilitado, ele ainda assim continua a fecundar os diversos domínios da vida e da cultura.

Há um aspecto particular desse processo que deve ser assinalado. A literatura desses séculos não está mais submetida à influência direta da debilitada cultura festiva popular. A concepção carnavalesca do mundo e o sistema de imagens grotescas continuam vivendo e transmitindo-se unicamente na tradição literária, principalmente na do Renascimento.

Ao perder seus laços vivos com a cultura popular da praça pública, ao tornar-se uma mera tradição literária, o grotesco degenera. Assiste-se a uma certa *formalização* das imagens grotescas do carnaval, o que permite a diferentes tendências utilizá-las para fins diversos. Essa formalização não foi apenas exterior: a riqueza da forma grotesca e carnavalesca, seu vigor artístico e heurístico, generalizador, subsistem em todos os acontecimentos importantes da época (séculos XVII e XVIII): na *commedia dell'arte* (que conserva sua relação com o carnaval de onde provém), nas comédias de Molière (aparentadas com a *commedia dell'arte*), no romance cômico e travestis do século XVII, nos romances filosóficos de Voltaire e Diderot (*Les bijoux indiscrets*, *Jacques le Fataliste*), nas obras de Swift e várias outras. Nesses casos, apesar das diferenças de caráter e orientação, a forma do grotesco carnavalesco cumpre funções semelhantes; ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo.

Mas a compreensão *teórica* clara e precisa da unidade dos aspectos que abarca o termo *grotesco* e do seu caráter artístico específico, progride muito lentamente. Aliás, o próprio termo teve os seus substi-

tutos: “arabesco” (aplicado essencialmente aos motivos ornamentais) e “burlesco” (aplicado à literatura). Por causa do ponto de vista clássico dominante na estética, essa compreensão teórica era ainda impossível.

Na segunda metade do século XVIII, ocorrem mudanças fundamentais no campo literário e estético. Na Alemanha, discute-se ardorosamente a personagem Arlequim, que então figurava obrigatoriamente em todas as representações teatrais, mesmo as mais sérias. Gottsched e os demais representantes do classicismo pretendiam expulsar Arlequim da cena “séria e decente”, e o conseguiram por algum tempo. Lessing, pelo contrário, saiu em defesa de Arlequim.

Esse problema aparentemente restrito era muito mais amplo, envolvendo alternativas de princípio: podiam admitir-se dentro da estética da beleza e do sublime elementos que não correspondiam aos seus requisitos? Em outras palavras, podia-se admitir o grotesco? Justus Möser dedicou um pequeno estudo (publicado em 1761) a esse problema: *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen (Arlequim ou a defesa do cômico grotesco)*. Arlequim em pessoa falava em defesa do grotesco. Möser destaca que Arlequim é uma parcela isolada de um microcosmos ao qual pertencem Colombina, o Capitão, o Doutor, etc., isto é, o mundo da *commedia dell'arte*. Esse mundo possui uma integridade e leis estéticas especiais, um critério próprio de perfeição não subordinado à estética clássica da beleza e do sublime. Ao mesmo tempo, Möser opõe esse mundo à comichidade “inferior” dos artistas de feira, o que provoca uma restrição da noção de grotesco. Em seguida, Möser revela certas particularidades do mundo grotesco: qualifica-o de “quimérico” por sua tendência para reunir o heterogêneo, comprova a violação das proporções naturais (caráter hiperbólico), a presença do caricaturesco e paródico. Enfim Möser sublinha o princípio cômico no grotesco, explicando o riso como uma necessidade de gozo e alegria da alma humana. A obra de Möser, embora limitada, é a primeira apologia do grotesco.

Em 1788, o crítico literário alemão Flögel, autor de uma história da literatura cômica em quatro volumes e de uma *História dos bufões da corte*, publica sua *História do cômico grotesco*.¹⁰ Flögel não define nem delimita a noção de grotesco, nem do ponto de vista histórico nem do ponto de vista sistemático. Qualifica de grotesco tudo o que se aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado.

¹⁰ O livro de Flögel foi reeditado em 1862, um pouco retocado e ampliado, em: Fr. W. Ebeling, *Flögel's Geschichte des Grotesk-Komischen (A história do cômico grotesco de Flögel)*. Leipzig, 1862. Esse texto foi reeditado cinco vezes. As nossas citações são extraídas da primeira edição de Ebeling. Em 1914, apareceu uma nova edição de Flögel, a cargo de Max Brauer.

No entanto, a maior parte da obra é dedicada às manifestações do grotesco medieval. Flögel examina as formas das festas populares ("festa dos loucos", "festa do asno", os elementos populares e públicos da festa do Corpo de Deus, os carnavais, etc.), as sociedades literárias do fim da Idade Média (*Le Royaume de la Basoche*,^a *Les enfants sans souci*,^b etc.), *soties*, farsas, jogos do *Mardi Gras*, certas formas do cômico popular da praça pública, etc. Em geral, Flögel reduz um pouco as dimensões do grotesco: não estuda as manifestações puramente literárias do realismo grotesco (por exemplo, a paródia latina da Idade Média). A ausência de um ponto de vista histórico e sistemático determina que a escolha dos materiais seja às vezes deixada ao acaso. O autor compreende apenas superficialmente o sentido dos fenômenos que analisa; na realidade, limita-se a reuni-los como curiosidades. Apesar de tudo, e graças principalmente aos documentos que contém, a obra de Flögel conserva ainda sua importância.

Möser e Flögel conhecem apenas o cômico grotesco, ou seja, o grotesco baseado no princípio do riso, ao qual atribuem um valor de regozijo e alegria. Este foi o objeto de seus estudos: a *commedia dell'arte* para Möser e o grotesco medieval para Flögel.

Ora, na mesma época em que apareceram essas obras, que pareciam orientadas para o passado, para as etapas anteriores do grotesco, este entrava numa nova fase de desenvolvimento. Na época pré-romântica e em princípios do Romantismo, assiste-se a uma ressurreição do grotesco, dotado então de um novo sentido. Ele serve agora para expressar uma visão do mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes (embora conserve alguns de seus elementos). A primeira e importante expressão do novo grotesco subjetivo é o romance de Sterne, *Vida e opiniões de Tristram Shandy* (tradução original da visão do mundo de Rabelais e Cervantes na linguagem subjetiva da época). Outra variedade do novo grotesco é o romance grotesco ou negro.

Foi provavelmente na Alemanha que o grotesco subjetivo se desenvolveu de maneira mais poderosa e original. Ali nasceu a dramaturgia do *Sturm und Drang*, o Romantismo (Lenz, Klingler, o jovem Tieck),

^a O Reino do Clero. Organização dos clérigos de Paris, formada por sugestão de Filipe, o Belo, e encarregada de tratar em última instância dos problemas relativos aos clérigos. Costumavam também representar peças de teatro, como farsas, *soties* e moralidades. (V. também nota 38, p. 84).

^b Os garotos despreocupados. Associação parisiense constituída pelos fins do século XV, para a representação de *soties*. Seus membros eram recrutados no ambiente alegre das escolas e do Palácio.

os romances de Hippel e Jean-Paul e a obra de Hoffmann, que influenciaram fundamentalmente na evolução do novo grotesco, assim como em toda a literatura mundial. F. Schlegel e Jean-Paul converteram-se nos teóricos dessa tendência.

O grotesco romântico foi um acontecimento notável na literatura mundial. Representou, em certo sentido, uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII, responsáveis por tendências de uma seriedade unilateral e limitada: racionalismo sentencioso e estreito, autoritarismo do Estado e da lógica formal, aspiração ao perfeito, completo e unívoco, didatismo e utilitarismo dos filósofos iluministas, otimismo ingênuo ou banal, etc. O romantismo grotesco recusava tudo isso e apoiava-se principalmente em Shakespeare e Cervantes, que foram redescobertos e à luz dos quais se interpretava o grotesco da Idade Média. Sterne exerceu uma influência considerável sobre o romantismo, a tal ponto que pode ser considerado o seu iniciador.

A influência direta das formas carnavalescas de espetáculos populares (já muito empobrecidos) era aparentemente fraca, pois predominavam as tradições literárias. É preciso, contudo, notar a influência muito importante do teatro popular (principalmente do teatro de marionetes) e de certas formas cômicas dos artistas de feira.

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de *câmara*, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer *corporalmente* vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento.

O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras "sérias"; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto *regenerador* e positivo do riso reduz-se ao mínimo.

Em uma das obras-primas do grotesco romântico, *Rondas noturnas*, de Bonaventura (pseudônimo de um autor desconhecido, talvez Jean-Gaspard Wetzel),¹¹ encontramos opiniões muito significativas sobre o riso na boca de um guarda-noturno. Num certo ponto, o narrador explica o riso: "Haverá no mundo meio mais poderoso para

¹¹ *Nachtwachen*, 1804. (Ver a edição R. Steinert: *Nachtwachen des Bonaventura*, Leipzig, 1917).

opor-se às adversidades da vida e do destino! O inimigo mais poderoso fica horrorizado diante desta máscara satírica e a própria desgraça recua diante de mim, se me atrevo a ridicularizá-la! E, que diabo, esta terra, com seu satélite sentimental, a lua, não merece mais do que burla!" Essa reflexão destaca o caráter universal do riso e a concepção de mundo que possui, elemento obrigatório do grotesco; glorifica-se a sua força *liberadora*, mas não se alude à sua força *regeneradora*, e por causa disso perde o seu tom jocoso e alegre.

O autor (através do narrador, o guarda-noturno) dá uma outra explicação original: investiga o mito da origem do riso; o riso foi enviado à terra pelo diabo, apareceu aos homens com a máscara da *alegria* e eles o acolheram com agrado. No entanto, mais tarde, o riso tira a máscara alegre e começa a refletir sobre o mundo e os homens com a crueldade da sátira.

A degeneração do princípio cômico que organiza o grotesco, a perda de sua força regeneradora suscitam novas mudanças que separam mais profundamente o grotesco da Idade Média e do Renascimento do grotesco romântico. As mudanças mais notáveis ocorrem com relação ao *terrível*. O universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e *alheio* ao homem. Tudo o que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem. O mundo humano se transforma de repente em um mundo *exterior*. O costumeiro e tranquilizador revela o seu aspecto terrível. Tal é a tendência do grotesco romântico (nas suas formas extremas, mais prototípicas). A reconciliação com o mundo, quando se realiza, ocorre em um plano subjetivo e lírico, às vezes mesmo místico. Ao contrário, o grotesco medieval e renascentista, associado à cultura cômica popular, representa o terrível através dos *espantinhos cômicos*, isto é, na forma do terrível vencido pelo riso. O terrível adquire sempre um tom de bobagem alegre.

O grotesco, integrado à cultura popular, faz o mundo aproximar-se do homem, corporifica-o, reintegra-o por meio do corpo à vida corporal (diferentemente da aproximação romântica, totalmente abstrata e espiritual). No grotesco romântico, as imagens da vida material e corporal: beber, comer, satisfazer necessidades naturais, copular, parir, perdem quase completamente sua significação regeneradora e transformam-se em "vida inferior". As imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão do temor que inspira o mundo e procuram comunicar esse temor aos leitores ("aterrorizá-los"). As imagens grotescas da cultura popular não procuram assustar o leitor, característica que compartilham com as obras-primas literárias do Renascimento. Nesse sentido, o romance de Rabelais é a expressão mais típica, não há vestígio de medo, a alegria percorre-o integralmente. Mais do que qualquer outro no mundo, o romance de Rabelais exclui o temor.

Rabelais *exclui o temor!*

Outras particularidades do grotesco romântico denotam o enfraquecimento da força regeneradora do riso. O motivo da loucura, por exemplo, é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista "normal", ou seja, pelas idéias e juízos comuns. Mas, no grotesco popular, a loucura é uma alegre paródia do espírito oficial, da gravidade unilateral, da "verdade" oficial. É uma loucura *festiva*. No grotesco romântico, porém, a loucura adquire os tons sombrios e trágicos do isolamento do indivíduo.

O motivo da *máscara* é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as "macaquices" são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco.¹²

No grotesco romântico, a máscara, arrancada da unidade da visão popular e carnavalesca do mundo, empobrece-se e adquire várias outras significações alheias à sua natureza original: a máscara dissimula, encobre, engana, etc. Numa cultura popular organicamente integrada, a máscara não podia desempenhar essas funções. No Romantismo, a máscara perde quase completamente seu aspecto regenerador e renovador, e adquire um tom lúgubre. Muitas vezes ela dissimula um vazio horroroso, o "nada" (tema que se destaca nas *Rondas noturnas* de Bonaventura). Pelo contrário, no grotesco popular, a máscara recobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos.

No entanto, mesmo no grotesco romântico, a máscara conserva traços da sua indestrutível natureza popular e carnavalesca. Mesmo na vida cotidiana contemporânea, a máscara cria uma atmosfera especial, como se pertencesse a outro mundo. Ela não poderá jamais tornar-se um objeto entre outros.

No grotesco romântico, as marionetes desempenham um papel muito importante. Esse motivo não é alheio, evidentemente, ao grotesco popular. Mas o Romantismo coloca em primeiro plano a idéia

¹² Referimo-nos aqui às máscaras e seu significado na cultura popular da Antigüidade e da Idade Média, sem examinar seu sentido nos cultos antigos.

de uma força sobre-humana e desconhecida, que governa os homens e os converte em marionetes. Essa idéia é totalmente alheia à cultura cômica popular. O motivo grotesco da *tragédia da marionete* pertence exclusivamente ao Romantismo.

A maneira como é tratada a personagem do diabo faz também ressaltar a diferença entre os dois grotescos. Nas diabruras dos mistérios da Idade Média, nas visões cômicas de além-túmulo, nas lendas paródicas e nos *fabliaux*, etc., o diabo é um alegre porta-voz ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferior material, etc. Não tem nada de aterrorizante nem estranho (em Rabelais, a personagem Epistémon, voltando do inferno, "assegurava a todos que os diabos eram boa gente").* As vezes, o diabo e o inferno são descritos como meros "espantalhos alegres". Mas no grotesco romântico, o diabo encarna o espanto, a melancolia, a tragédia. O riso infernal torna-se sombrio e maligno.

É preciso observar que, no grotesco romântico, a ambivalência se transforma habitualmente em um contraste estático brutal ou em uma antítese petrificada. Assim, por exemplo, o guarda-noturno que narra as *Rondas noturnas* tem como pai o diabo e como mãe uma santa cano-nizada; ele costuma rir nos templos e chorar nos bordéis. Dessa forma, a antiga ridicularização ritual da divindade e o riso no templo, típicos na Idade Média durante a festa dos loucos, convertem-se em princípios do século XIX no riso excêntrico de um original no interior de um templo.

Notemos ainda uma outra particularidade do grotesco romântico: ele tem uma predileção pela *noite* (*As rondas noturnas* de Bonawentura, os *Noturnos* de Hoffmann), é a obscuridade e não a luz que o caracteriza. Pelo contrário, no grotesco popular a luz é o elemento imprescindível: o grotesco popular é primaveril, matinal e auroreal por excelência.¹³

Esses são os elementos que caracterizam o grotesco romântico alemão. Estudaremos mais adiante sua variante romântica. Por agora, vamos nos deter um pouco sobre a teoria romântica do grotesco. No seu *Discurso sobre a poesia* (*Gespräch über die Poesie*, 1800), Friedrich Schlegel examina o conceito de grotesco, que qualifica habitualmente de "arabesco". Considera-o a "forma mais antiga da fantasia humana" e a "forma natural da poesia". Encontra elementos grotescos em Shakespeare, Cervantes, Sterne e Jean-Paul. Para ele, trata-se da mescla fantástica dos elementos heterogêneos da realidade, a destruição da ordem e do regime habituais do mundo, a livre excentricidade das imagens e a "alternância do entusiasmo e da ironia".

* Rabelais, *Obras completas*, Pléiade, p. 296; Livro de bolso, t. 1, p. 393.

¹³ Mais precisamente, o grotesco popular reflete o momento em que a luz sucede à obscuridade, a manhã à noite, a primavera ao inverno.

Na sua *Introdução à estética* (*Vorschule der Aesthetik*), Jean-Paul revela com maior acuidade os elementos do grotesco romântico. Não emprega tampouco o termo grotesco, mas designa-o com o nome de "humor destrutivo". Tem uma concepção muito ampla desse "humor destrutivo", que ultrapassa os quadros da literatura e da arte: inclui nele a "festa dos loucos", a "festa do asno" ("missas dos asnos"), isto é, as formas de ritos e espetáculos cômicos medievais. Entre os autores renascentistas, cita de preferência Rabelais e Shakespeare. Menciona especialmente a "ridicularização do mundo" (*Weltverlächung*) em Shakespeare, referindo-se aos seus bufões "melancólicos" e a Hamlet.

Jean-Paul compreende perfeitamente o caráter universal do riso grotesco. O "humor destrutivo" não se dirige contra fenômenos negativos isolados da realidade, mas contra toda a realidade, contra o mundo perfeito e acabado. O perfeito é aniquilado como tal pelo humor. Jean-Paul sublinha o radicalismo dessa posição: graças ao "humor destrutivo", o mundo se converte em algo *exterior*, terrível e *injustificado*, o chão nos escapa sob os pés, sentimos a vertigem, pois não vemos nada estável à nossa volta. Jean-Paul distingue o mesmo universalismo, o mesmo radicalismo na destruição de todos os fundamentos morais e sociais que se opera nos ritos e espetáculos da Idade Média.

Não separa o grotesco do riso: ele compreende que, sem o princípio cômico, o grotesco é impossível. Mas a sua concepção teórica só conhece o riso reduzido (humor), destituído de força regeneradora e renovadora positiva e, portanto, sombrio e sem alegria. Destaca o caráter *melancólico* do "humor destrutivo" e afirma que o diabo (na sua acepção romântica, claro) teria sido o maior dentre os humoristas.

Embora Jean-Paul cite fatos relacionados com o grotesco medieval e renascentista (inclusive Rabelais), expõe na realidade a teoria do grotesco romântico; através desse prisma, considera as etapas anteriores do grotesco, "romantizando-os" (seguindo sobretudo a interpretação de Rabelais e Cervantes por Sterne).

Da mesma forma que Schlegel, interpreta o aspecto positivo do grotesco, a sua última palavra, fora do princípio cômico, conhece-o como uma evasão para um plano espiritual, longe de todo o perfeito e acabado, o qual é destruído pelo humor.¹⁴

Bem mais tarde, logo antes de 1830, assiste-se a um renascimento do tipo de imagens grotescas no Romantismo francês.

No prefácio de *Cromwell*, em primeiro lugar, e no *William Shakes-*

¹⁴ Nas obras literárias de Jean-Paul, encontram-se numerosas imagens típicas do grotesco romântico, sobretudo nos seus "sonhos" e "visões". (Cf. o conjunto de obras desse gênero editado por R. Benz: *Jean Paul, Träume und Visionen*, Munique, 1954.) Esse volume contém exemplos notáveis do grotesco noturno e sepulcral.

peare, em seguida, Victor Hugo colocou o problema do grotesco de maneira interessante, característica também do Romantismo francês.

Atribui um sentido muito amplo ao tipo de imagens grotescas. Descobre a sua existência na Antiguidade pré-clássica (a Hidra, as Hárpias, os Ciclopes) e em várias personagens do período arcaico e, em seguida, classifica como pertencente a esse tipo toda a literatura pós-antiga, a partir da Idade Média. "No pensamento moderno, pelo contrário, o grotesco [...] está em toda parte: por um lado, cria o disforme e o horrível; por outro, o cômico e bufo."*

O aspecto essencial do grotesco é a deformidade. A estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme. Mas, ao mesmo tempo, Hugo enfraquece o valor autônomo do grotesco, considerando-o como meio de contraste para a exaltação do sublime. O grotesco e o sublime completam-se mutuamente, sua unidade (que Shakespeare alcançou melhor que qualquer outro) produz a beleza autêntica que o clássico puro é incapaz de atingir.

Em *William Shakespeare*, Hugo faz as análises mais interessantes e mais concretas da imagem grotesca e, em especial, do princípio cômico, material e corporal. Estudaremos seu ponto de vista mais adiante, pois Hugo aí expõe também sua concepção da obra rabelaisiana.

Outros autores românticos franceses partilharam igualmente o interesse pelo grotesco e suas fases antigas, mas é preciso observar que, na França, o grotesco era considerado como uma tradição nacional. Em 1853, Théophile Gautier publicou uma antologia intitulada *Les grotesques*, onde se reuniam os representantes do grotesco francês tomado num sentido bastante amplo: encontramos Villon, os poetas libertinos do século XVII (Théophile de Viau, Saint-Amant), Scarron, Cyrano de Bergerac e até mesmo Scudéry.

À guisa de conclusão, devemos destacar dois aspectos positivos: em primeiro lugar, os românticos procuraram as raízes populares do grotesco; em segundo lugar, não se limitaram a atribuir ao grotesco funções exclusivamente satíricas.

É claro, nossa análise do grotesco romântico está longe de ser exaustiva. Além disso, adquire um caráter um pouco unilateral, talvez mesmo polêmico, ao tentar iluminar as diferenças entre o grotesco romântico e o grotesco popular da Idade Média e do Renascimento. É preciso reconhecer que o Romantismo fez um descobrimento positivo, de considerável importância: o descobrimento do indivíduo subjetivo, profundo, íntimo, complexo e inesgotável.

Esse caráter infinito interior do indivíduo era estranho ao grotesco da Idade Média e do Renascimento, mas a sua descoberta pelos românticos só foi possível graças ao emprego do método grotesco, da

* Victor Hugo, *Cromwell*, Paris, A. Lemerre, 1876, p. 18.

sua força capaz de superar qualquer dogmatismo, qualquer caráter acabado e limitado. Num mundo fechado, acabado, estável, no qual se traçam fronteiras nítidas e imutáveis entre todos os fenômenos e valores, o infinito interior não poderia ser revelado. Para convencer-se disso, basta comparar as análises racionalistas e exaustivas dos sentimentos internos feitas pelos clássicos e as imagens da vida íntima em Sterne e os românticos. A força artística e heurística do método grotesco sobressai de forma gritante. Mas tudo isso ultrapassa o quadro do nosso estudo.

Acrescentaremos ainda algumas palavras a respeito da compreensão do grotesco na estética de Hegel e de Fischer.

Hegel faz alusão apenas à fase arcaica do grotesco, que ele define como a expressão do estado de alma pré-clássico e pré-filosófico. Baseando-se na fase arcaica hindu, Hegel caracteriza o grotesco por três qualidades: mescla de zonas heterogêneas da natureza; dimensões exageradas e imensuráveis; e a multiplicação de certos órgãos e membros do corpo humano (divindades hindus com vários braços e pernas). Hegel ignora totalmente o papel organizador do princípio cômico no grotesco e considera-o fora de qualquer ligação com a comicidade.

Nesse aspecto, Fischer diverge de Hegel. Para ele, a própria essência e a força motriz do grotesco são o risível e o cômico. "O grotesco é o cômico no seu aspecto maravilhoso, é o 'cômico mitológico'." Essa definição tem uma certa profundidade.

É preciso lembrar que na evolução seguida pela estética filosófica até aos nossos dias, o grotesco não foi compreendido nem apreciado de acordo com o seu valor, nem encontrou um lugar no sistema estético.

Depois do Romantismo, a partir da segunda metade do século XIX, o interesse pelo grotesco diminui notavelmente, tanto na literatura como na história literária. Quando se faz alusão a ele, é para relegá-lo às formas do cômico vulgar de baixa categoria, ou para interpretá-lo como uma forma particular da sátira, orientada contra fenômenos individuais, puramente negativos. Dessa maneira, toda a profundidade, todo o universalismo das imagens grotescas desaparecem para sempre.

Em 1894, aparece a obra mais volumosa sobre o assunto: *A história da sátira grotesca* de Schneegans (*Geschichte der grotesken Satyre*), dedicada sobretudo a Rabelais, que o autor considera o maior representante da sátira grotesca; faz ao mesmo tempo um resumo de certas manifestações do grotesco medieval. Schneegans é o representante mais típico da interpretação puramente satírica do grotesco. Para ele, o grotesco é sempre e unicamente uma sátira negativa, é o exagero do que não deve existir, exagero que ultrapassa o verossímil e se torna assim fantástico. Através do exagero do que

não deve existir, afirma Schneegans, aplica-se-lhe um golpe mortal e social.

Schneegans não compreende em absoluto o *hiperbolismo positivo* do princípio material e corporal no grotesco medieval e em Rabelais. Tampouco capta a força regeneradora e renovadora do riso grotesco. Conhece apenas o riso puramente negativo, retórico e triste da sátira do século XIX, e interpreta as manifestações do grotesco medieval e renascentista a partir desse ponto de vista. Esse é um exemplo extremo da “modernização” desvirtuada do conceito de riso na história da literatura. O autor não compreende tampouco o universalismo das imagens grotescas. Sua concepção é típica dos historiadores da literatura da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX. Mesmo na atualidade, subsiste o sistema de interpretação puramente satírica do grotesco, principalmente em relação a Rabelais. Como já mencionamos, Schneegans se baseia sobretudo nas análises da obra rabelaisiana. Por isso vamos voltar ainda à sua obra no decorrer do nosso trabalho.

No século XX, assistimos a um novo e poderoso renascimento do grotesco, se bem que o termo de “renascimento” seja dificilmente aplicável a certas formas do grotesco ultramoderno.

A linha da sua evolução é bastante complicada e contraditória. No entanto, em geral, podem-se distinguir duas linhas principais. A primeira é o grotesco *modernista* (Alfred Jarry, os surrealistas, os expressionistas, etc.). Esse grotesco retoma (em graus diferentes) as tradições do grotesco romântico; atualmente se desenvolve sob a influência das diversas correntes existencialistas. A segunda linha é o grotesco *realista* (Thomas Mann, Bertolt Brecht, Pablo Neruda, etc.) que retoma as tradições do realismo grotesco e da cultura popular, e às vezes reflete também a influência direta das formas carnavalescas (Pablo Neruda).

Não é nosso propósito definir as particularidades do grotesco atual. Examinaremos simplesmente a última teoria ligada à linha modernista. Aludimos à obra do eminente crítico literário alemão Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, 1957 (*O grotesco na pintura e na poesia*).¹⁵

Na realidade, a obra de Kayser é o primeiro estudo, e até o momento o único, consagrado à teoria do grotesco. Ele contém um

¹⁵ Essa obra foi reeditada postumamente em 1960-61, na coleção “Rowohlts deutsche Enzyklopädie”. Nossas citações são tiradas dessa edição. (Existe uma tradução para o espanhol: *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Trad. de Ilse M. de Bruzzer. Buenos Aires, Editorial Inova [1964]. NT.)

grande número de observações preciosas e análises sutis. No entanto, não podemos aprovar a concepção geral do autor.

Kayser propôs-se a escrever uma teoria geral do grotesco, a revelar a própria essência do fenômeno. Na realidade, seu livro contém apenas a teoria (e um breve histórico) dos grotescos romântico e modernista, ou, para ser preciso, do segundo apenas, uma vez que o autor só vê o grotesco romântico através do prisma do grotesco modernista, razão pela qual ele o compreende e aprecia de uma forma um pouco desvirtuada. A teoria de Kayser é absolutamente inaplicável aos milênios de evolução anteriores ao Romantismo: fase arcaica, antiga (por exemplo, o drama satírico ou a comédia ática), Idade Média e Renascimento, integrados na cultura cômica popular. O autor nem sequer investiga essas manifestações (contenta-se com mencioná-las). Baseia suas conclusões e generalizações na análise do grotesco romântico e modernista, mas é a concepção modernista que determina sua interpretação. Tampouco compreende a verdadeira natureza do grotesco, inseparável do mundo da cultura cômica popular e da visão carnavalesca do mundo. No grotesco romântico, essa natureza está enfraquecida, empobrecida e em grande parte reinterpretada. Contudo, mesmo no grotesco romântico, os grandes temas originários do carnaval conservam reminiscências do poderoso conjunto a que pertenceram. Essa reminiscência desponta nas melhores obras do grotesco romântico (com uma força particular, embora de tipo diferente, em Sterne e Hoffmann). Essas obras são mais poderosas, profundas e alegres que a sua própria concepção subjetiva e filosófica do mundo. Mas Kayser ignora essas reminiscências e não as investiga. O grotesco modernista que dá o tom à sua concepção, olvida quase completamente essas reminiscências e interpreta de maneira extremamente formalista a herança carnavalesca dos temas e símbolos grotescos.

Quais são, segundo Kayser, as características fundamentais da imagem grotesca?

Lendo suas definições, ficamos surpreendidos pelo tom lúgubre, terrível e espantoso do mundo grotesco, que ele é o único a captar. Na realidade, esse tom é totalmente alheio a toda a evolução do grotesco até o Romantismo. Dissemos que o grotesco da Idade Média e do Renascimento, impregnado da visão carnavalesca do mundo, libera a este último de tudo que nele pode haver de terrível e atemorizador, torna-o totalmente inofensivo, alegre e luminoso. Tudo que era terrível e espantoso no mundo habitual, transforma-se no mundo carnavalesco em alegres “espantalhos cômicos”. O medo é a expressão extrema de uma seriedade unilateral e estúpida que no carnaval é vencida pelo riso (Rabelais elabora magnificamente esse tema na sua obra, principalmente através do “tema de Malbrough”). A liberdade absoluta que caracteriza o grotesco, não seria possível num mundo dominado pelo medo.

Para Kayser, o essencial do mundo grotesco é “algo hostil, estranho e desumano” (*das Unheimliche, das Verfremdete und Unmenschliche*, p. 81).

Kayser destaca especialmente o aspecto estranho: “O grotesco é o mundo que se torna estranho” (*das Grotteske ist die entfremdete Welt*, p. 136). Explica essa definição, comparando o grotesco ao universo dos contos maravilhosos, o qual, visto de fora, pode também ser definido como estranho e insólito, mas não como um mundo que *se tornou estranho*. No mundo grotesco, pelo contrário, o habitual e próximo torna-se subitamente hostil e exterior. É o *nosso* mundo que se converte de repente no mundo *dos outros*.

Essa definição, que se aplica a certos fenômenos do grotesco moderno, não é inteiramente adequada ao grotesco romântico, e menos ainda às fases anteriores.

Na realidade, o grotesco, inclusive o romântico, oferece a possibilidade de um mundo totalmente *diferente*, de uma ordem mundial distinta, de uma outra estrutura da vida. Franqueia os limites da unidade, da indiscutibilidade, da imobilidade fictícias (enganosas) do mundo existente. O grotesco, nascido da cultura cômica popular, tende sempre, de uma forma ou outra, a retornar ao país da idade de ouro de Saturno, e contém a *possibilidade* viva desse retorno.

O grotesco romântico também contém essa possibilidade (caso contrário, deixaria de sê-lo), mas dentro das formas subjetivas que lhe são peculiares. O mundo existente torna-se de repente um mundo exterior (para retomar a terminologia de Kayser), justamente porque se revela a possibilidade de um mundo verdadeiro em si mesmo, o mundo da idade de ouro, da verdade carnavalesca. O homem encontra-se consigo mesmo, e o mundo existente é destruído para renascer e renovar-se em seguida. Ao morrer, o mundo dá à luz. No mundo grotesco, a relatividade de tudo que existe é sempre alegre, o grotesco está impregnado da alegria da mudança e das transformações, mesmo que em alguns casos essa alegria se reduza ao mínimo, como no Romantismo.

É preciso sublinhar ainda uma vez que o aspecto utópico (“a idade de ouro”) revela-se no grotesco pré-romântico, não sob a forma do pensamento abstrato ou das emoções internas, mas *na realidade total do homem*: pensamento, sentimentos e *corpo*. A participação do corpo num outro mundo possível, a faculdade de compreensão do corpo adquire uma importância capital para o grotesco.

A concepção de Kayser, porém, não deixa lugar ao princípio material e corporal, inesgotável e perpetuamente renovado. Tampouco aparecem o tempo, ou as mudanças, ou as crises, isto é, nada do que ocorre sob o sol, na terra, no homem, na sociedade humana, e que constitui a razão de ser do verdadeiro grotesco.

Esta definição de Kayser é extremamente típica do grotesco modernista: “o grotesco é a forma de expressão do ‘id’” (p. 137).

Para Kayser, “id” representa algo mais existencialista do que freudiano; “id” é a força estranha que governa o mundo, os homens, suas vidas e seus atos. Kayser reduz vários motivos fundamentais do grotesco a uma única categoria, a força desconhecida que rege o mundo, representada, por exemplo, através do teatro de marionetes. Essa é também a sua concepção de loucura. Pressentimos sempre no louco algo que não lhe pertence, como se um espírito não-humano se tivesse introduzido na sua alma. Já mencionamos que o grotesco empregou de maneira radicalmente diferente o motivo da loucura: a fim de liberar-se da falsa “verdade deste mundo” e contemplá-lo com um olhar *liberto* dessa “verdade”.

Kayser refere-se freqüentemente à *liberdade* da fantasia característica do grotesco. Mas como poderia existir liberdade num mundo dominado pela força estranha do “id”? A concepção de Kayser contém uma contradição insuperável.

Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as idéias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico.

No mundo grotesco, qualquer “id” é desmistificado e transforma-se em “espantalho cômico”; ao penetrar nesse mundo, mesmo no mundo do grotesco romântico, sentimos uma alegria especial e “licenciosa” do pensamento e da imaginação.

Analisaremos agora mais dois aspectos da concepção de Kayser.

Resumindo as suas análises, ele afirma que “no grotesco não se trata de medo da morte, mas de medo da vida”.

Essa afirmação, feita a partir de um ponto de vista existencialista, opõe a vida à morte, oposição que não existe no sistema de imagens grotescas, onde a morte não aparece como a negação da vida (entendida na sua aceção grotesca, isto é, a vida do grande corpo popular). Dentro dessa concepção, a morte é considerada uma entidade da vida na qualidade de fase necessária, de condição para a sua renovação e rejuvenescimento permanente. A morte está sempre relacionada ao nascimento, o sepulcro ao seio terreno que dá à luz. Nascimento-

morte e morte-nascimento são as fases constitutivas da própria vida, como o expressa em palavras célebres o espírito da Terra no *Fausto* de Goethe.¹⁶ A morte está incluída na vida e determina seu movimento perpétuo, paralelamente ao nascimento. O pensamento grotesco interpreta a luta da vida contra a morte dentro do corpo do indivíduo como a luta da vida velha recalcitrante contra a nova vida nascente, como uma crise de revezamento.

Leonardo da Vinci disse: "Quando o homem espera com alegre impaciência o novo dia, a nova primavera, o ano novo, não pensa que deste modo aspira à sua própria morte". Embora expresso numa forma não-grotesca, o aforismo está inspirado na concepção carnavalesca do mundo.

No sistema de imagens grotescas, portanto, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor.

É preciso notar que no grotesco da Idade Média e do Renascimento há elementos cômicos mesmo na imagem da morte (até no campo pictórico, como por exemplo nas "Danças macabras" de Holbein ou Dürer). A figura do espantalho cômico reaparece com maior ou menor relevo. Nos séculos seguintes, principalmente o século XIX, perdeu-se a compreensão da comicidade presente nessas imagens, que foram interpretadas com absoluta seriedade e unilateralidade, razão pela qual se tornaram falsas e anódinas. O século XIX burguês só tinha olhos para a comicidade satírica, o riso retórico, triste, sério e sentencioso (não admira que tenha sido comparado ao látego ou aos açoites). Admitia-se ainda o riso puramente recreativo, despreocupado e trivial. O sério tinha que permanecer grave, isto é, monótono e sem relevo.

O tema da morte concebida como renovação, a superposição da morte e do nascimento e as imagens de mortos alegres têm um papel fundamental no sistema de imagens de Rabelais, e por isso vamos analisá-las concretamente nos capítulos seguintes do nosso estudo.

O último aspecto da concepção de Kayser que examinaremos aqui, é a sua análise do riso grotesco.

Esta é a sua definição: "O riso mesclado de dor adquire, ao entrar no grotesco, os traços do riso burlador, cínico e finalmente satânico".

16	<i>Geburt und Grab,</i>	(Nascimento e sepultura,
	<i>Ein ewiges Meer,</i>	Um eterno mar,
	<i>Ein wechselnd Weben,</i>	Um movimento sucessivo,
	<i>Ein glühend Leben.</i>	Uma vida ardente.)

Aqui a morte e a vida não se opõem; o nascimento e a sepultura sobrepõem-se, ligam-se da mesma forma ao seio procriador e absorvente da terra e do corpo, entram da mesma maneira, como fases necessárias, no conjunto vivo da vida em eterna mudança, em eterna renovação. Isso é muito típico da concepção do mundo de Goethe. O mundo onde se opõem a vida e a morte, é totalmente diferente do mundo onde nascimento e sepultura se confrontam. Este último pertence à cultura popular e é também em grande parte o do poeta.

Kayser concebe o riso grotesco da mesma forma que o vigia de Bonaventura e a teoria do "riso destrutivo" de Jean-Paul isto é, dentro do espírito do grotesco romântico. O riso não tem o aspecto alegre, liberador e regenerador, ou seja, criador. Por outro lado, Kayser compreende muito bem a importância do problema do riso no grotesco e evita resolvê-lo de maneira unilateral (cf. *op cit.*, p. 139).

Como já dissemos, o grotesco é a forma predominante que adotam as diversas correntes modernistas atuais. A concepção de Kayser no essencial pode servir-lhes de fundamento teórico e, embora com algumas reservas, esclarecer certos aspectos do grotesco romântico. Mas parece-nos inadmissível estendê-la às outras fases da evolução da imagem grotesca.

O problema do grotesco e de sua essência estética só pode ser corretamente colocado e resolvido dentro do âmbito da cultura popular da Idade Média e da literatura do Renascimento, e nesse sentido Rabelais é particularmente esclarecedor. Para compreender a profundidade, as múltiplas significações e a força dos diversos temas grotescos, é preciso fazê-lo do ponto de vista da unidade da cultura popular e da visão carnavalesca do mundo; fora desses elementos, os temas grotescos tornam-se unilaterais, débeis e anódinos.

Não resta dúvida quanto à adequação do vocábulo "grotesco" aplicado a um tipo especial de imagens da cultura popular da Idade Média e à literatura do Renascimento. Mas até que ponto se justifica a nossa denominação de "realismo grotesco"?

Nesta introdução, só podemos dar uma resposta preliminar a essa questão.

As características que diferenciam de maneira tão marcante o grotesco medieval e renascentista do grotesco romântico e modernista — principalmente a compreensão espontaneamente materialista e dialética da existência — podem ser definidas da maneira mais adequada como *realistas*. Nossas análises ulteriores concretas das imagens grotescas irão confirmar essa hipótese.

As imagens grotescas do Renascimento, diretamente ligadas à cultura popular carnavalesca (em Rabelais, Cervantes e Sterne), influíram em toda a literatura realista dos séculos seguintes. O realismo em grande estilo (Stendhal, Balzac, Hugo, Dickens, etc.) esteve sempre ligado (direta ou indiretamente) à tradição renascentista, e a ruptura desse laço conduziu fatalmente ao abastardamento do realismo, à sua degeneração em empirismo naturalista.

A partir do século XVII, certas formas do grotesco começam a degenerar em "caracterização" estática e estreita pintura de costumes, como consequência da limitação específica da concepção burguesa de mundo. Pelo contrário, o verdadeiro grotesco não é de maneira alguma estático: esforça-se, aliás, por exprimir nas suas imagens o

devir, o crescimento, o inacabamento perpétuo da existência: é o motivo pelo qual ele dá nas suas imagens os dois pólos do devir, ao mesmo tempo o que parte e o que está chegando, o que morre e o que nasce; mostra dois corpos no interior de um único, a germinação e a divisão da célula viva. Nas formas mais altas do realismo grotesco e folclórico, como nos organismos unicelulares, não resta jamais um cadáver (a morte do organismo unicelular coincide com o processo de multiplicação, é a divisão em duas células, dois organismos, sem “desfazimentos”), a velhice está grávida, a morte está prenhe, tudo que é limitado, característico, fixo, acabado, precipita-se para o “inferior” corporal para aí ser refundido e nascer de novo. Mas, durante o processo de degeneração e desagregação do realismo grotesco, seu pólo positivo desaparece, isto é, a malha jovem do devir (substituída pela sentença moral e pela concepção abstrata), e resta apenas um cadáver, uma velhice sem prenhez, pura, igual a si mesma, isolada, arrancada do conjunto em pleno crescimento no seio do qual ela se ligava à malha jovem seguinte, na cadeia única da evolução e do progresso.

Não resta mais que um grotesco mutilado, efígie do demônio da fecundidade com o falo cortado e o ventre encolhido. É o que dá origem a todos os tipos estéreis do “característico”, a todos os tipos “profissionais” de advogados, mercadores, alcoviteiras, velhos e velhas, etc., simples máscaras de um realismo falsificado e degenerado. Esses tipos existiam também no realismo grotesco, mas não constituíam o quadro de *toda* a vida, eram apenas a parte agonizante da vida renascente. Na realidade, a nova concepção de realismo traça outras fronteiras entre os corpos e as coisas. Separa os corpos duplos e poda do realismo grotesco e folclórico as coisas que brotaram junto com o corpo, procura aperfeiçoar cada individualidade, isolando-a da *totalidade final* que já perdeu a antiga imagem, sem ter ainda encontrado uma nova. A compreensão do tempo, também, modificou-se consideravelmente.

A literatura chamada de “realismo burguês” do século XVIII (Sorel, Scarron e Furetière), ao lado de elementos puramente carnavalescos, contém já imagens grotescas estáticas, isto é, quase subtraídas à passagem do tempo, à corrente da evolução, portanto, ou fixada na sua dupla natureza ou dividida em dois. Alguns autores, como por exemplo Régnier, inclinam-se a interpretar esses primeiros passos como o começo do realismo. Na verdade, são apenas fragmentos mortos, e às vezes quase desprovidos de sentido, do pujante e profundo realismo grotesco.

No início da nossa introdução, assinalamos que certas manifestações da cultura cômica popular, da mesma forma que os gêneros típicos do realismo grotesco, foram estudadas de maneira bastante completa e

fundamental, mas é claro que sob o ângulo de métodos histórico-culturais e histórico-literários que predominavam no século XIX e nos primeiros decênios do século XX. Estudaram-se não apenas as obras literárias, evidentemente, mas também certos fenômenos específicos, como as “festas dos loucos” (Bourquelot, Drews, Villetard), o “riso pascal” (Schmid, Reinach, etc.), a “paródia sagrada” (Novati, Ilvonen, Lehmann) e outros fenômenos que, na verdade, escapavam ao domínio da arte e da literatura. Estudaram-se igualmente outras manifestações da cultura cômica da Antigüidade (A. Dieterich, Reich, Cornford, etc.). Os folcloristas, por sua vez, fizeram muito para esclarecer o caráter e a gênese de diferentes motivos e símbolos que entram na cultura cômica popular (é suficiente mencionar a esse respeito a obra monumental de Frazer, *O ramo de ouro*). Existe ao todo um número considerável de obras científicas dedicadas à cultura cômica popular.¹⁷ Na seqüência do nosso trabalho, voltaremos a nos referir a elas.

Infelizmente, toda essa imensa literatura, com raras exceções, é destituída de *espírito teórico*. Ela não visa estabelecer generalizações teóricas com alguma amplitude e valor de princípio. Daí que essa documentação quase infinita, minuciosamente recolhida e às vezes escrupulosamente estudada, não seja nem unificada nem interpretada. O que para nós é o mundo unitário da cultura cômica popular, aparece nessas obras como um aglomerado de curiosidades heterogêneas, impossível de incluir numa história “séria” da cultura e da literatura européias, apesar das suas grandes proporções.

Esse conjunto de curiosidades e obscuridades está fora da órbita dos problemas “sérios” da criação literária que se colocaram na Europa. E entende-se facilmente que, dessa maneira, a poderosa influência exercida pela cultura cômica popular sobre a literatura, sobre o “pensamento em imagens” da humanidade, permaneça quase completamente inestudado.

Exporemos agora brevemente dois estudos que tiveram o mérito de colocar os problemas teóricos e que tratam ambos do nosso problema de duas perspectivas diferentes.

Em 1903, H. Reich publicou um grosso volume intitulado *O mimo. Ensaio de estudo histórico da evolução literária*. (V. nota 5, da Introdução.)

O objeto do livro é na realidade a cultura cômica da Antigüidade

¹⁷ Entre as obras soviéticas, destaca-se a obra de O. Freidenberg, *A poética do tema e do gênero (Poética Sujeta i Zhanra)*, Goslitizdat, 1936, que reúne uma imensa documentação folclórica relativa ao assunto (sobretudo para a Antigüidade). No entanto, esses documentos são tratados principalmente do ponto de vista das teorias do pensamento pré-lógico, de tal forma que o problema da cultura cômica popular não se coloca.

e da Idade Média. Proporciona uma imensa documentação, muito interessante e precisa. O autor demonstra muito justamente a unidade da tradição cômica clássica que passa pela Antiguidade e pela Idade Média. Ele compreende também a relação antiga e fundamental do riso com as imagens do “baixo” material e corporal. Tudo isso lhe permite adotar uma posição justa e frutífera diante do problema.

Mas Reich, em última instância, não colocou verdadeiramente esse problema. Parece-nos que dois motivos o impediram de fazê-lo.

Em primeiro lugar, Reich tenta reduzir toda a história da cultura cômica à do mimo, ou seja, de um único gênero cômico, ainda que muito característico dos fins da Antiguidade. Para o autor, o mimo é o centro e quase que o único veículo da cultura cômica. E é por isso que ele reduz à influência do mimo antigo todas as formas de festas populares assim como a literatura cômica da Idade Média. Partindo em busca da influência do mimo antigo, Reich ultrapassa os limites da cultura européia. Tudo isso leva fatalmente a exageros, à ignorância de tudo o que não quiser entrar no leito de Procufo do mimo. É preciso esclarecer que às vezes Reich escapa às suas próprias concepções, pois a sua documentação é de tal forma abundante que o obriga a evadir-se do quadro estreito do mimo.

Em segundo lugar, Reich moderniza e empobrece um pouco não só o riso mas também o princípio material e corporal que lhe está indissolivelmente ligado. Na sua concepção, os aspectos positivos do princípio do riso — sua força liberadora e regeneradora — são abafados (embora o autor conheça perfeitamente a filosofia do riso antigo). O universalismo do riso popular, seu caráter utópico, seu valor de concepção do mundo tampouco foram compreendidos e apreciados na sua justa medida. Mas é sobretudo o princípio material e corporal que parece especialmente empobrecido: Reich o considera através do prisma do pensamento dos tempos modernos, abstrato e diferenciador, logo compreende-o de uma maneira estreita e quase naturalista.

São esses dois aspectos que, na nossa opinião, enfraquecem a concepção de Reich. No entanto, pode-se afirmar que ele contribuiu muito para preparar uma justa colocação do problema da cultura cômica popular. É lamentável que seu livro, enriquecido com uma documentação nova, original e audaciosa no pensamento, não tenha exercido no seu tempo a influência desejada.

Na sequência do nosso trabalho, referir-nos-emos várias vezes a essa obra.

O segundo estudo que citaremos aqui é o livro de Konrad Burdach, *Reforma, Renascimento, Humanismo* (*Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlim, 1918). Esse breve estudo aproxima-se também de uma colocação do problema da cultura popular, mas de maneira completamente diferente da de Reich. Ele não fala jamais do princí-

pio material e corporal. Seu único herói é a idéia-imagem do “renascimento”, da “renovação”, da “reforma”.

Burdach quer demonstrar como essa idéia-imagem do renascimento (nas suas diversas variantes), que se originou na antiquíssima mitologia dos povos orientais e antigos, continuou a viver e a desenvolver-se igualmente no culto religioso (liturgia, rito do batismo, etc.), onde se fixou pelo dogma. Na época do reflorescimento religioso do século XII (Joaquim de Flora, Francisco de Assis, os espiritualistas), ela revive, penetra em camadas populares mais amplas, tinge-se de emoções puramente humanas, desperta a imaginação poética e artística, torna-se a expressão da sede crescente de renascimento e de renovação na esfera exclusivamente terrestre, isto é, no domínio político, social e artístico (V. p. 57).

Burdach segue o processo lento e progressivo da secularização da idéia-imagem do renascimento em Dante, nas idéias e atividades de Rienzi, em Petrarca, Boccaccio, etc.

Burdach considera justamente que um fenômeno histórico tal como o Renascimento não podia ser o resultado de pesquisas que visassem exclusivamente o conhecimento nem do esforço intelectual de indivíduos isolados. Ele explica o fato da seguinte maneira:

“O Humanismo e o Renascimento não são os produtos do conhecimento (*Produkte des Wissens*). Não aparecem porque os sábios descobrem os monumentos perdidos da arte e da cultura antigas e aspiram a ressuscitá-las. O Humanismo e o Renascimento nasceram de uma expectativa e de uma aspiração apaixonadas e ilimitadas da época *envelhecida*, cuja alma, profundamente abalada, ansiava por uma *nova juventude*.” (p. 138).

Claro, Burdach está inteiramente com a razão quando se recusa a originar e explicar o Renascimento a partir de fontes eruditas e livrescas, de investigações ideológicas individuais e “esforços intelectuais”. Ele está certo também em afirmar que o Renascimento foi preparado durante toda a Idade Média (sobretudo a partir do século XII), e que a palavra “renascimento” não significava absolutamente “renascimento das ciências e artes da Antiguidade”, mas tinha uma significação mais ampla e preñhe de sentido, mergulhando suas raízes nas profundidades do pensamento ritual e espetacular, metafórico, intelectual e ideológico da humanidade.

No entanto, Burdach não viu nem compreendeu a esfera predominante onde existiu a idéia-imagem do Renascimento, isto é, a cultura cômica popular da Idade Média. O desejo de renovação e de renascimento, a “ânsia por uma nova juventude” impregnaram a sensação carnavalesca do mundo, encarnada de diversas maneiras nas formas concretas e sensíveis da cultura popular (espetáculos, ritos e formas verbais). Era isso que constituía a “segunda vida” festiva da Idade Média.

Vários dos fenômenos que Burdach analisa como precursores do Renascimento refletiam por sua vez a influência da cultura popular e, nessa medida, anteciparam o espírito do Renascimento. É o caso de Joaquim de Flora e, principalmente, de São Francisco de Assis e o movimento por ele fundado. Não era por acaso que São Francisco designava nas suas obras a si e aos seus companheiros pelo nome de "jograis do Senhor" (*ioculatores Domini*). Sua concepção original do mundo, com sua "alegria espiritual" (*laetitia spiritualis*), sua bênção do princípio material e corporal, e suas degradações e profanações características, pode ser qualificada (não sem certo exagero) de catolicismo *carnavalizado*. Os elementos da visão carnavalesca do mundo eram igualmente muito fortes em toda a atividade de Rienzi. Todos esses fenômenos que, segundo Burdach, preparavam o Renascimento, estão marcados pelo princípio cômico liberador e renovador, embora se afirme por vezes numa forma excessivamente limitada. De qualquer forma, Burdach não leva em conta de maneira alguma esse princípio. Apenas o tom sério possui existência aos seus olhos.

Enfim, Burdach, no seu desejo de compreender melhor as relações do Renascimento com a Idade Média, prepara à sua maneira a adequada colocação do problema.

É assim que se apresenta o nosso problema. No entanto, o objeto específico do nosso trabalho não é a cultura cômica popular, mas a obra de François Rabelais. Na realidade, a cultura cômica popular é infinita e, como já vimos, extremamente heterogênea nas suas manifestações. Em relação a ela, nosso objetivo é puramente teórico e consiste em revelar a unidade, o sentido e a natureza ideológica profunda dessa cultura, isto é, o seu valor como concepção do mundo e o seu valor estético. A melhor maneira de resolver o problema é transportar-se ao próprio terreno onde foi recolhida essa cultura, onde ela foi concentrada e interpretada literariamente, na etapa superior do Renascimento; em outras palavras, transportar-nos à obra de Rabelais. Ela é sem dúvida insubstituível, quando se trata de penetrar na essência mais profunda da cultura cômica popular. No mundo criado por ele, a unidade interna de todos os elementos heterogêneos revela-se com excepcional clareza, de tal forma que sua obra constitui uma enciclopédia da cultura popular.

Podemos terminar aqui a nossa introdução. Acrescentemos simplesmente que voltaremos no corpo do trabalho a todos os temas e afirmações aqui expressos de uma forma algo abstrata e por vezes teórica; vamos concretizá-los inteiramente, baseando-nos tanto nas obras de Rabelais como em outras manifestações da Idade Média e da Antiguidade que lhe serviram, direta ou indiretamente, de fonte de inspiração.

Capítulo Primeiro

RABELAIS E A HISTÓRIA DO RISO

Seria extremamente interessante escrever a história do riso.

A. Herzen

Os quatro séculos de história da compreensão, influência e interpretação de Rabelais são muito instrutivos, na medida em que essa história se imbrica na do riso, suas funções e sua compreensão nesse mesmo período.

Os contemporâneos de Rabelais (e quase todo o século XVI), que viviam no meio das tradições populares, literárias e ideológicas, nas condições e acontecimentos da época, chegavam a compreender o nosso autor e sabiam apreciá-lo. Assim o testemunham as opiniões de seus contemporâneos e das gerações imediatamente seguintes¹ que chegaram até nós, bem como as várias reedições da sua obra no século XVI e primeiro terço do XVII. Além disso, Rabelais não era apreciado apenas pelos humanistas, na corte e nos estratos mais altos da burguesia urbana, mas também entre as grandes massas populares. Citarei uma opinião interessante de um contemporâneo de Rabelais, o notável historiador (e escritor) Estienne Pasquier, que escreve numa carta a Ronsard: "Entre nós não há ninguém que não saiba quanta simpatia o douto Rabelais, pilheriando sabiamente sobre o seu Gargantua e Pantagruel, ganhou entre o povo".²

¹ A história póstuma de Rabelais, isto é, a história da sua compreensão, interpretação e influência através dos séculos, está bastante estudada no que se refere aos fatos. Além de uma longa série de publicações de valor na *Revue des études rabelaisiennes* (1903-1913) e na *Revue du seizième siècle*, essa história constitui o objeto de duas obras específicas: Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges (Rabelais através dos tempos)*, Paris, Le Divan, 1923; Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais (interprètes, lecteurs et imitateurs) (A influência e a reputação de Rabelais [intérpretes, leitores e imitadores])*, Paris, J. Gamber, 1930. Essas obras contêm naturalmente opiniões de contemporâneos sobre Rabelais.

² *Les lettres d'Estienne Pasquier (As cartas de Estienne Pasquier)*, Jean Veyrat, Lyon, 1547, p. 17.