

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA APLICADA

**TRAÇOS DE CARNAVALIZAÇÃO NA INSTAURAÇÃO DO HUMOR
EM A *FARSA DA BOA PREGUIÇA*, DE ARIANO SUASSUNA**

SANDRA REGINA KLAFKE

São Leopoldo
2012

SANDRA REGINA KLAFKE

**TRAÇOS DE CARNAVALIZAÇÃO NA INSTAURAÇÃO DO HUMOR
EM A FARSA DA BOA PREGUIÇA, DE ARIANO SUASSUNA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada pelo Centro de Ciências da Comunicação - Universidade do Vale do Rio dos Sinos/UNISINOS.

Linha de pesquisa: *Interação e práticas discursivas*.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Terezinha Marlene Lopes Teixeira.

São Leopoldo

2012

S63t

Klafke, Sandra Regina.

Traços de carnavalização na instauração do humor em A farsa da boa preguiça, de Ariano Suassuna / Sandra Regina Klafke. – 2012. 130 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, 2012.

"Orientadora: Prof^a. Dr^a. Terezinha Marlene Lopes Teixeira."

1. Suassuna, Ariano, 1927- – Crítica e interpretação. 2. Bakhtin, M. M. (Mikhail Mikhailovitch), 1895-1975. 3. Literatura – Filosofia. 4. Humor na literatura. 5. Linguística. I. Título.

CDD 801
CDU 82.09

Catalogação na publicação: Bibliotecário Flávio Nunes - CRB 10/1298

Sandra Regina Klafke

"TRAÇOS DE CARNAVALIZAÇÃO NA INSTAURAÇÃO DO HUMOR EM A FARSA DA BOA
PREGUIÇA, DE ARIANO SUASSUNA"

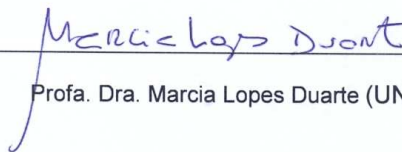
Monografia (Dissertação) apresentada à
Universidade do Vale do Rio dos Sinos
como requisito parcial para obtenção do
título de mestre em Linguística Aplicada

Aprovada em 21 de dezembro de 2011

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza (UFG)



Prof. Dra. Marcia Lopes Duarte (UNISINOS)



Prof. Dra. Terezinha Marlene Lopes Teixeira (UNISINOS)

*A Ricardo Verbist, pela inconclusibilidade
que nos une.*

Agradecimentos

Agradeço ao PPGLA, representado pela Professora Dr^a. Ana Maria de Mattos Guimarães, por ter acreditado e oportunizado meu ingresso no Mestrado em Linguística Aplicada, com indicação para bolsa integral;

À Unisinos e a CAPES/PROSUP, pela bolsa de estudos que me permitiu completar esta etapa de minha formação acadêmica;

À Professora Dr^a. Marlene Teixeira, minha eterna orientadora, que desde a época do Trabalho de Conclusão de Curso, como uma mãe, incentivou, organizou e conduziu minhas ideias com grande sabedoria e paciência, indicando-me o caminho a seguir, sem deixar de valorizar e respeitar minhas escolhas;

Às Professoras Dr^{as} Márcia Lopes Duarte e Maria Eduarda Giering, pela leitura crítica e pelas importantes contribuições que deram a este trabalho, em abril de 2011, na banca de qualificação;

Aos meus pais, pela oportunidade de me dedicar inteiramente ao mestrado; pela amizade; pela pintura; pela literatura; pela culinária...

Aos colegas do mestrado, especialmente à Fabrina Possamai Camilloti, Guilherme Figueiró, Andréia Didó e Priscila Rostirola, pelo companheirismo, pela amizade e pelas risadas impagáveis;

Ao Otto, por encher meus dias nublados com vida e alegria, ensinando-me que amar é simples e incondicional.

Carnaval, desengano
Deixei a dor em casa me esperando
E brinquei e gritei e fui vestido de rei
Quarta-feira, sempre desce o pano
Carnaval, desengano
Essa morena me deixou sonhando
Mão na mão, pé no chão
E hoje nem lembra não
Quarta-feira, sempre desce o pano
Era uma canção, um só cordão
E uma vontade
De tomar a mão
De cada irmão pela cidade
No carnaval, esperança
Que gente longe viva na lembrança
Que gente triste possa entrar na dança
Que gente grande saiba ser criança
(Sonho de um Carnaval,
Chico Buarque de Holanda)

RESUMO

Esta dissertação investiga as formas de instauração do humor na literatura carnalizada, de acordo com Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2008a), no intuito de desvelar sob que formas o humor emerge na obra *A Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna (2008), e em quais condições promove a singularização dos traços de carnalização nela presentes. Buscou-se a compreensão do humor no estudo clássico de Freud (1977, 1996) e em estudos linguísticos Possenti (1998), França (2006) e de Ducrot (1988), em cuja teoria polifônica o humor é abordado como exemplo, e trazido sob a perspectiva de que, na enunciação humorística, há a presença de um ponto de vista absurdo que não é atribuído ao locutor. As referências teóricas orientaram a construção de categorias de análise, num processo de relação constante com a obra. Nesse processo, cada conceito, embora participe do conjunto, perde sua identidade, ou seja, adquire traços do ato de enunciação, que implica a singularidade da obra e da pesquisadora. O estudo confirma que o humor carnalizado em *A Farsa da Boa Preguiça*, de Suassuna, se dá de forma singular, pela incorporação de traços da situação de produção da obra e da visão de mundo do autor.

Palavras-chave: Farsa. Carnalização. Humor.

ABSTRACT

This dissertation investigates the ways of establishment of the humor in the carnivalized literature, according to Bakhtin, in *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2008a), in order to uncover ways in which the humor emerges in the work *A Farsa da Boa Preguiça*, from Ariano Suassuna (2008), and under what conditions promote the individualization of the traits of carnivalization within it. We sought to understand the humor in the classic study of Freud (1977, 1996) and in linguistic studies Possenti (1998), França (2006) and Ducrot (1988), whose theory polyphonic humor is approached as an example and brought under the view that, in the humorous utterance, there is the presence of an absurd point of view that is not assigned to the announcer. The theoretical references guided the construction of categories of analysis, a process of constant relationship with the book. In this process, each concept, although participates of the group, loses its identity, in other words, acquires traits of the act of enunciation, that implies the uniqueness of the work and of the researcher. The study confirms that the carnivalized humor in *A Farsa da Boa Preguiça*, from Suassuna, occurs in a unique way, by the incorporation of traits of the production situation of the work and of the worldview of the author.

Keywords: Farce. Carnivalization. Humor.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 REVISITANDO CONCEITOS BAKHTINIANOS	14
2.1 O PRINCÍPIO DIALÓGICO	14
2.1.1 A noção de gênero discursivo em Bakhtin	16
2.1.1.1 Os gêneros do discurso: estrutura composicional, tema e estilo	18
2.1.2 O plurilinguismo e o entrecruzar das forças centrípetas e centrífugas no discurso	20
2.2 EM BUSCA DA COMPREENSÃO DA CARNAVALIZAÇÃO EM BAKHTIN	23
2.2.1 Do carnaval à carnavalização	26
2.2.1.1 Gêneros sério-cômicos: sátira menipeia de diálogo socrático.....	29
2.2.2 A praça pública carnavalesca: rescaldos do contato livre e familiar	34
2.2.3 Realismo grotesco: o princípio material e corporal	38
2.2.4 O riso: um discurso carnavalizado	41
2.2.5 Categorias carnavalizadas na obra de Rabelais	48
2.3 CARNAVAL É TEATRO?.....	50
2.4 O TEATRO MEDIEVAL E OS INDÍCIOS PRIMORDIAIS DO GÊNERO FARSA	52
2.4.1 Características do gênero farsa	54
3 PARA ENTENDER O HUMOR	58
3.1 O RECURSO A FREUD	58
3.1.1 Os chistes	59
3.1.2 O cômico	66
3.1.3 O humor	68
3.2 O RECURSO À LINGUÍSTICA.....	72
3.2.1 Bakhtin e a linguística	72
3.2.2 O humor em estudos linguísticos	73
3.2.3 A construção enunciativa do humor	77
4 A FARSA DA BOA PREGUIÇA: O EMERGIR ENUNCIATIVO DE TRAÇOS HUMORÍSTICO-CARNAVALIZADOS	80
4.1 DA TECITURA DA ANÁLISE.....	80
4.2 A FARSA DE SUASSUNA.....	81

4.3 INDICAÇÕES METODOLÓGICAS PARA ANÁLISE DE A <i>FARSA DA BOA PREGUIÇA</i>	84
4.3.1 Introdução à análise	86
4.4 PRIMEIRO ATO.....	90
4.4.1 Ocorrências de humor produzido pela segmentação	91
4.4.2 Ocorrências de humor produzido na palavra	97
4.4.3 Ocorrências de humor produzido pela ambiguidade	98
4.4.4 Considerações sobre o I Ato	102
4.5 SEGUNDO ATO.....	103
4.5.1 Excentricidade: ambivalência concreto-sensorial	104
4.5.2 Familiarização: liberdade ao avesso	109
4.5.3 Considerações sobre o II Ato	111
4.6 TERCEIRO ATO	113
4.6.1 Reminiscências de humor ambivalente	114
4.6.2 Desfecho humorístico-carnavalizados	115
4.6.3 A <i>Farsa da Boa Preguiça</i>: além das fronteiras da obra	119
4.6.4 Considerações sobre o III Ato	120
4.7 OLHAR CARNAVALIZADO: OS TRÊS ATOS EM SUASSUNA	121
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS	127

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação investiga as formas de instauração do humor na literatura carnalizada, de acordo com Bakhtin, de modo especial, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2008a), no intuito de desvelar sob quais formas o humor emerge na obra *A Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna, e em que condições promove a singularização dos traços de carnalização nela presentes.

O estudo aqui proposto, com o olhar voltado para a cultura popular nordestina e para a noção de carnalização de Bakhtin, é motivado por pesquisa anterior¹, que discorreu acerca dos movimentos centrífugos e centrípetos no gênero literatura de cordel (de categoria humorística), e que também foi organizado a partir das noções de Bakhtin (dialogismo, heteroglossia, refração e forças centrípetas e centrífugas). Naquele momento, evidenciou-se a forma como os movimentos de abertura (força centrífuga) e de fechamento (força centrípeta) atuam na construção da compreensão do enunciador sobre o mundo e sobre o seu universo de valores, bem como sobre o universo de valores manifesto pela sociedade na qual está inserido. A pesquisa previa também a articulação da noção de carnalização ao movimento de forças centrífugas e centrípetas nos cordeis de humor. Entretanto, devido ao escasso tempo previsto para um Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação, a tentativa de realizar essa articulação, devido à complexidade, foi abandonada, e a temática da carnalização, reservada para um posterior aprofundamento, no mestrado.

Como forma de preencher essa lacuna, e também unir os conhecimentos já adquiridos no estudo da literatura de cordel e de suas origens, esta pesquisa tem por meta recorrer, mais uma vez, aos estudos bakhtinianos para a análise de um texto literário. A intenção é investigar se o humor manifesto em *A Farsa da Boa Preguiça* apresenta traços da cosmovisão carnavalesca, revelando a manifestação singular dos elementos carnalizados que dela podem emergir e a forma única com que o autor os articula nessa obra.

Para tanto, realiza-se o levantamento das formas de instauração do humor que fazem parte da noção de carnalização, tal como propõe Bakhtin; a seguir, é feito um estudo dos modos de instauração do humor na obra para, finalmente, verificar se a *Farsa* apresenta traços da cosmovisão carnavalesca, isto é, de um humor *destronador* e de uma celebração ambivalente da própria cultura popular.

¹ KLAFKE, Sandra R. **O movimento das forças centrípetas e centrífugas no gênero literatura de cordel**. Trabalho de Conclusão do Curso de Letras (TCC); orientadora: Marlene Teixeira. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo-RS. 2008/02. [88f.]

Embora tome por base a noção de humor carnavalizado proposta por Bakhtin (2008a; 2008b), este estudo entende que o humor é um tema transversal que convoca a interdisciplinaridade. Em razão disso, recorre a estudos de natureza psicanalítica, propostos na obra clássica elaborada por Freud (1977, 1979) acerca dos mecanismos produtores do riso, partindo dos chistes, atravessando o cômico e chegando ao humor. Tais estudos não poderiam ser ignorados, pois as noções reconhecidas por ele como potencializadoras/provocadoras do riso favorecem a compreensão da dimensão discursiva pertinente ao mecanismo humorístico de utilização da linguagem².

O humor será também examinado sob a perspectiva linguística. Para tanto, recorre-se aos estudos de Possenti (1988) e França (2006), ambos, de algum modo, ancorados na teoria de Raskin (1985)³; e à teoria polifônica de Ducrot (1988), elaborada no campo da enunciação.

O trabalho visa, ainda, a articular alguns aspectos da teoria de Bakhtin ao esclarecimento das características históricas do gênero teatral *farsa*, para melhor compreender o modo como Suassuna o pratica.

Esta dissertação organiza-se nos itens que seguem: (a) revisão teórica de conceitos bakhtinianos pertinentes a esta pesquisa (2010) (dialogismo, gênero, plurilinguismo e forças centrífugas e centrípetas), bem como a busca pela compreensão da noção de carnavalização na obra do filósofo (2008a; 2008b); (b) contextualização histórica do gênero *farsa*, através dos pesquisadores Minois (2003) e Machado (2006; 2009); levantamento de nuances próprias ao gênero *farsa*, com base em Bakhtin; (c) apresentação da concepção psicanalítica de humor, em Freud; (d) abordagem linguística do humor, por Possenti (1998) e França (2006), ambos alicerçados nas teorias do linguista Victor Raskin⁴; (e) apresentação da teoria polifônica de Ducrot (1988), na qual o humor é abordado como exemplo e trazido sob a perspectiva de que, na enunciação humorística, há a presença de um ponto de vista absurdo que não é atribuído ao locutor; (f) elaboração de categorias de análise do humor em *A Farsa da boa preguiça*; e, finalmente, (f) análise do processo de instauração de humor na obra de Suassuna, partindo das nuances de gênero para chegar a excertos de caráter humorístico-carnavalizado.

Espera-se que os resultados obtidos na presente pesquisa possam contribuir tanto para os estudos linguísticos quanto para os estudos literários, pois se busca uma maneira de

² Deixamos de trazer o humor sob a perspectiva filosófica para não exceder os limites deste trabalho.

³ RASKIN, Victor. 1985. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: D. Reidel.

⁴ Linguista que propôs a *Teoria Semântica do Humor*, e para quem todo texto risível envolve a sobreposição de *scripts* e a presença de um gatilho que permite a passagem do modo sério (*bona fide*) para o modo *joke telling* (*non-bona fide*) (FRANÇA, 2006, p. 06). A proposta de Raskin foi abordada através dos estudos de Possenti (1998) e de França (2006), em virtude da dificuldade de acesso à obra *Semantic Mechanisms of Humor* (1985) em língua portuguesa, e do escasso tempo para dedicação à leitura em língua original, o inglês.

operacionalizar a análise do humor carnavalizado em um texto literário. Ressalta-se, contudo, que a imersão no microcosmo da farsa de Suassuna não será realizada com a intenção de prototipizar autor e obra, o que iria contra os princípios bakhtinianos, ou seja, acarretaria em uma concepção de análise orientada por um padrão de transposição teórica, que rotularia e enclausuraria Suassuna e *A Farsa da Boa Preguiça* em um modelo que lhes retiraria os traços de singularidade.

Acredita-se que as reflexões bakhtinianas sobre a carnavalização podem contribuir para a compreensão de uma obra como *A Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna, que apresenta, entre outros aspectos, a utilização da ironia, do humor, da paródia e de reminiscências e estratégias carnavalizadas.

2 REVISITANDO CONCEITOS BAKHTINIANOS

O principal conceito que será utilizado para a realização desta pesquisa é o de carnavalização, elaborado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin. Contudo, não há possibilidade de abordá-lo ignorando-se o dialogismo, princípio fundador da obra do filósofo russo, em sua relação com texto, gêneros do discurso e plurilinguismo.

A rede conceitual de Bakhtin é bastante complexa e não é nosso propósito dar conta de todos os seus nós. A apresentação feita a seguir circunscreve, dessa vasta rede, apenas os pontos necessários para atingir as metas traçadas neste trabalho.

2.1 O PRINCÍPIO DIALÓGICO

O dialogismo é o princípio que fundamenta o conjunto da obra de Bakhtin, tanto no que diz respeito à concepção de linguagem quanto no âmbito de sua antropologia filosófica. É nas relações dialógicas que a linguagem adquire “vida”, e as vozes entremeadas nessas relações de sentido são concebidas como vozes discursivas sociais. Esta pesquisa toma um texto literário como objeto de investigação, por esse motivo, é importante compreender de que modo o princípio dialógico atua nessa instância.

Em *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin (2010) apresenta diversas questões acerca dos problemas do texto, por ele concebido como realidade imediata sem a qual não se pode ter objeto de pesquisa, pois acredita que independentemente dos objetivos de uma pesquisa, só o texto pode ser considerado seu ponto de partida. Nessa direção, o autor indica dois elementos determinantes que justificam o entendimento do texto como enunciado: intenção (ideia) e realização da intenção. No entanto, não se pode desconsiderar o fato de que o sistema da língua está por trás de cada texto, e a ele corresponde tudo aquilo que for repetido e reproduzido, e também tudo que pode ser repetido e reproduzido. [...] *cada texto (como enunciado) é algo individual, único e singular, e nisso reside o seu sentido (sua intenção em prol da qual ele foi criado)*⁵.

Dentro do enunciado é possível encontrar relações de sentido, que para o autor russo são de ordem lógico-objetiva. Se falarmos de relações entre diferentes enunciados, as relações

⁵ BAKHTIN, 2010, p. 310.

de sentido assumem caráter dialógico, e os sentidos são divididos entre diferentes vozes (pontos de vista). Essas relações nunca poderão ser reduzidas a meras relações lógicas (mesmo que dialéticas) e tampouco a relações meramente linguísticas (sintático-composicionais). Isso ocorre porque, diferentemente das estruturas linguísticas, ou seja, das palavras, concebidas como estruturas por si só vazias de sentido, as relações dialógicas só podem ocorrer entre estruturas lógicas (juízos de valor) e, mesmo que pressuponham a linguagem, não existem no sistema da língua e nem são possíveis entre seus elementos⁶.

Voltando ao caso do texto, mas agora como constituído por língua e dialogicidade, percebe-se que a parte material que o constitui intervém na constituição do sentido, mas pode escapar da cadeia dialógica. Nesse sentido, o dado linguístico é passível de tradução e até de transposição para outro sistema sígnico. Porém, se elevamos o texto à condição de enunciado admitimos que ele [...] *nunca pode ser traduzido até o fim, pois não existe um potencial de texto único para os textos*⁷, como ocorre aos dados de língua.

[...] as relações puramente linguísticas (isto é, objeto da linguística) são relações do signo com o signo e com os signos no âmbito do sistema da língua ou do texto [...] Signos particulares, sistemas da língua ou o texto (como unidade semiótica) às vezes não podem ser nem verdadeiros, nem falsos, nem belos (BAKHTIN, 2010, p. 330).

Percebe-se que a possibilidade de valorar, ou seja, de se tornar verdadeiro ou falso, belo ou não, é reservada apenas aos enunciados, e dela decorre a intensa carga axiológica que atravessa os tempos e ecoa através de inúmeras vozes. Nesse sentido, entendemos os enunciados como parte integrante de relações dialógicas, necessitando abrigo, para que sobrevivam, em um mesmo plano de sentido, ao menos dois pontos de vista em confronto. É interessante ressaltar que mesmo nos monólogos há um processo dialógico, pois eles reportam-se sempre como réplicas de um grande diálogo, mesmo que não se dirijam a alguém específico. *Contudo, as relações dialógicas não coincidem, de maneira nenhuma, com as relações entre as réplicas do diálogo real; são bem mais amplas, diversificadas e complexas*⁸. Segundo o autor russo, as formas de dialogismo via réplica são as mais comuns e evidentes de se observar.

As axiologias que emergem da diversa e dinâmica historicidade humana são elementos constitutivos do processo de significação, e, por meio delas, é que repercutem as mais

⁶ BAKHTIN, 2010.

⁷ Id. Ibidem, p. 311.

⁸ Id. Ibidem, loc. cit.

diversas verdades, *as inúmeras semânticas, os inúmeros discursos, as inúmeras línguas e vozes sociais*.⁹ Nessa relação, o sujeito, ao se enunciar (“eu”), manifesta a sua posição em relação ao seu interlocutor (“outro”) e como, para o Círculo de Bakhtin, não é possível *significar sem refratar*, todo o enunciado emerge sempre sob um contexto cultural saturado de significados e de valores, sendo sempre uma tomada de posição, um ato responsivo. Nesse sentido, a expressão da individualidade do enunciador, em relação a seu interlocutor, está ligada tanto a sua compreensão moral sobre o mundo e sobre seu universo de valores quanto ao universo de valores manifesto pela sociedade na qual está inserido.

Para melhor apresentar as relações que constituem o sujeito dialógico, no próximo item serão abordados o conceito de gênero discursivo e as esferas humanas de atividade. Esta reflexão é interessante para que se pense a relação do sujeito carnavalizado como um ser dialógico heterogeneamente constituído, tendo em vista que, no carnaval, esse sujeito vive um período de concessão da vida dita “oficial”, entregando-se à segunda vida carnavalizada, na qual cria outros gêneros e outros enunciados que, resgatados da vida oficial, assumem, no carnaval, outro tom.

2.1.1 A noção de gênero discursivo em Bakhtin

Bakhtin (2010) parte do pressuposto de que os seres humanos são dotados de um rico repertório de gêneros do discurso (orais e escritos). O autor traz à tona as questões que envolvem o enunciado, concebendo-o como vínculo entre a utilização da linguagem e a atividade humana, por isso ocupa uma posição definida em dada esfera da comunicação e é *pleno pelos ecos e ressonâncias com outros enunciados aos quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva* (p. 293). A língua, portanto, integra a vida através da forma concreta dos enunciados proferidos pelos indivíduos, denominados pelo filósofo como “sujeitos de um discurso-fala”. Assumir essa concepção significa admitir a ideia de que o discurso só pode existir “na forma de enunciações concretas de determinados falantes” (p. 274).

O filósofo explica que, para respondermos ativamente, é necessário que identifiquemos os três elementos que estão intrinsecamente ligados ao todo orgânico do enunciado: *1) a exauribilidade do objeto e do sentido; 2) o projeto de discurso ou vontade de*

⁹ FARACO, 2003, p. 51.

*discurso do falante; 3) as formas típicas composicionais e de gênero do acabamento*¹⁰. No dizer de Bakhtin (2010), todas as esferas da atividade humana (escola, trabalho, igreja etc.) se associam ao uso da língua, já que o indivíduo conhece os gêneros apropriados para cada uma de suas práticas comunicativas. Por isso, ele enfatiza a infinita riqueza e a variedade dos gêneros do discurso, que estão submetidos ao desenvolvimento e à complexidade das esferas de atividade humana. O autor assegura, inclusive, que cada alteração nas esferas de atividade exige uma busca pela estabilidade do enunciado.

A capacidade de responder ao enunciado é chamada de “réplica”. Nela é que se realiza a alternância entre os sujeitos da enunciação e que se estabelecem as fronteiras entre os enunciados, nas diversas esferas da atividade e da existência humana. A réplica, por mais breve que seja, possui um acabamento específico que expressa a posição do locutor de forma responsiva: o locutor busca uma compressão responsiva ativa para seu enunciado, ele não quer - nem espera - passividade por parte do interlocutor. A entonação expressiva se formaliza quando o locutor profere um enunciado, em atitude responsiva, frente a uma realidade concreta, portanto, é no momento da enunciação que a entonação se corporifica, permitindo-se inferir que ela seja pré-requisito para que qualquer unidade da língua se torne um enunciado.

Compreendemos que a noção do gênero é intrínseca ao enunciado, pois é ela que determina como o enunciador deverá se portar e se manifestar frente a dada realidade, influenciando na sua intervenção no mundo. Isso acontece porque o enunciador (de forma mais ou menos consciente), tendo a sua disposição um grande repertório de gêneros interiores, adquiridos com a experiência, pode organizar o enunciado aproximando-se ou distanciando-se, conforme a situação, do gênero que for mais conveniente ao propósito de sua comunicação. Por esse motivo, acreditamos ser possível legitimar, como características dos gêneros, a “maleabilidade” e também “certo grau de estabilidade”. Isso se justifica porque os gêneros podem ser alterados, embora sempre permaneça algo de estável em sua constituição, de acordo com as necessidades, interesses e condições de funcionamento dos grupos sociais e das esferas de comunicação em que circulam.

Para melhor entendermos como se engendram os gêneros do discurso, no próximo subitem, serão abordados os elementos que os compõem. Ressaltamos que não se tratam de características estanques e/ou reguladoras, por certo nem poderiam assim ser consideradas, pois, ao falar em gênero, faz-se referência, como o filósofo russo cunhou, a algo

¹⁰ BAKHTIN, 2010, p. 281.

“relativamente estável”. Isso significa que o gênero não pode ser aprisionado ou rotulado, embora apresente certa estabilidade que o particulariza e que o torna um e não outro gênero.

2.1.1.1 Os gêneros do discurso: estrutura composicional, tema e estilo

Ancorados nas premissas apresentadas no item anterior, podemos considerar que cada gênero está estritamente ligado a diferentes esferas de comunicação¹¹, e que cada uma delas irá determinar a finalidade e também certas condições específicas de produção dos enunciados. Isso ocorre porque, na utilização da língua, tanto oral quanto escrita, o enunciado adquire efeito (adequação do ato comunicativo à esfera em que se encontra e à possibilidade de incitar a réplica) quando atende às especificidades de cada gênero, que se organiza em três componentes indissociáveis: conteúdo temático, estilo e construção composicional. Seguem-se breves explicações acerca de cada um desses componentes.

O conteúdo temático é um domínio de sentido constituído por aspectos verbais (palavras e sons) e não-verbais (entonação expressiva). Os aspectos verbais são recuperados através da significação, ou seja, da materialidade linguística, já os não-verbais podem ser visualizados na relação que o enunciador mantém com o próprio enunciado (impressão de carga emotivo-valorativa). Para que se compreenda o que Bakhtin (2010) apresenta como *estilo*, é necessário reconhecer a propriedade do enunciado como *elo* na cadeia da comunicação verbal, pois esse elemento corresponde à necessidade de expressividade do locutor ante o objeto de seu enunciado:

Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história e a sociedade e a história da linguagem. Nenhum fenômeno novo (fonético, léxico, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos (BAKHTIN, 2010, p. 268).

Compreende-se, então, que a organização do estilo se dá pela escolha, por parte do enunciador, dos meios lexicais, gramaticais e fraseológicos que comporão o enunciado que está prestes a proferir. Essa escolha também é permeada pelo tom particular com que o

¹¹ São consideradas “esferas” os espaços sociais de comunicação. Como é pela atividade que se apreende o gênero discursivo, elas não podem ser interpretadas como lugares fixos e pré-determinados, pois, em uma mesma esfera, em um mesmo momento, podem ser enunciados diferentes discursos.

enunciador aprecia determinadas palavras (entonação expressiva) e também com base na previsão do impacto que o enunciado terá no interlocutor, de quem espera uma atitude responsiva-ativa frente ao que enuncia.

O estilo diz respeito à parte do gênero que trata das relações entre passado, presente e futuro, sendo capaz de modificar o tom daquilo que foi enunciado no passado. Compreendemos que isso ocorre quando o enunciador atualiza, com novos matizes de entonação expressiva e de carga valorativa, as palavras outrora enunciadas. O estilo, no que concerne às relações temporais, alinha-se com o presente quando o enunciador necessita referir-se, de forma mais ou menos polida, às situações passadas ou que estarão por vir; com o futuro, quando o enunciador, no presente, sente as modificações do gênero e com relação a elas busca atualização. Um exemplo disso foi o que ocorreu com a carta, hoje quase relíquia do passado, quando precisamos escrevê-la, necessitamos voltar no tempo e recuperar as características estilísticas do gênero, pois, no presente, estamos acostumados com o e-mail e com a linguagem da internet, rápida, breve e abreviada.

A respeito da construção composicional, os estudos de Bakhtin (2010) apontam-na como a forma de organizar e estruturar o texto, considerando as relações de tempo, de espaço e de interlocução exigidas pela comunicação que se quer estabelecer. Se o estilo é indissociável do tema, ele o é também de certas estruturas composicionais. Por estrutura composicional entende-se determinado tipo de construção do conjunto, que inclui tipos de acabamento do gênero, além de tipos de relação do falante com os ouvintes, os leitores, o discurso do outro (p. 266).

Como visto, os seres humanos são dotados de um rico repertório de gêneros do discurso (orais e escritos), na prática, eles são utilizados com segurança e desenvoltura, mesmo que seja ignorada sua existência teórica. Por isso, Bakhtin (2010) manifesta a importância de se levar em consideração os gêneros do discurso primário (simples) e secundário (complexo), para que se compreenda a heterogeneidade, isto é, a propriedade que permite o emergir do fenômeno chamado hibridização ou mescla de gêneros, que é quando um gênero faz uso da estrutura composicional de outro, sem, no entanto, perder as características estilísticas que o compõem.

Os gêneros discursivos e secundários (complexos- romances, dramas [...]) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente escrito) – artístico, científico, sociopolítico etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formam nas condições da comunicação

discursiva imediata. [...] adquirem vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios [...](BAKHTIN, 2010, p. 263).

A particularidade que diferencia os gêneros secundários dos primários, em essência, é o fato de aqueles serem considerados “grandes domínios de sentido”, enquanto os últimos caracterizam-se como “formas discursivas imediatas”. Os gêneros primários, quando encontrados no âmbito de um gênero secundário, não assumem a função por ele estabelecida, são apenas parte dela. Eles desempenham o papel de comunicação imediata, pertinente a uma dada realidade e ao efeito que se quer estabelecer no secundário, por isso diz-se que a réplica recairá sempre sobre o domínio, não sobre o gênero primário.

Na interpretação de Morson e Emerson (2008), os gêneros em Bakhtin são *o resíduo de um comportamento passado, um acréscimo que molda, guia e coage o comportamento futuro* (p. 307), sem, contudo, *congelá-lo*. Não é diferente com o gênero textual farsa, que, como os demais, une estabilidade e instabilidade, permanência e mudança, e não se define por sua forma, mas por sua função.

O item 4.1 abordará o gênero farsa, a fim de compreendê-lo e observá-lo à luz da teoria dos gêneros do discurso proposta por Bakhtin, partindo da investigação histórica e posteriormente apresentando as características intrínsecas a ele. Tratando-se de um gênero que não se enquadra entre as formas mais padronizadas (como, por exemplo, os documentos oficiais), a farsa presta-se à reacentuação, ou seja, possibilita a expressão da singularidade do falante na linguagem do enunciado. É o que tentamos mostrar, mais adiante, em relação à *Farsa da Boa Preguiça*, de Saussuna.

2.1.2 O plurilinguismo e o entrecruzar das forças centrípetas e centrífugas no discurso

Uma das formas pelas quais se materializa o dialogismo é o plurilinguismo (ou heteroglossia), conceito utilizado por Bakhtin (1993) para designar a realidade heterogênea da linguagem, quando visualizada pelo ângulo da multiplicidade de línguas sociais. O plurilinguismo está intrinsecamente ligado às vozes sociais que compõem o enunciado. Diferente do dialogismo, que se volta para o funcionamento real da linguagem e para a relação do enunciado com outros enunciados, com enunciador e com o *outro*; no

plurilinguismo a preocupação é com as diferentes vozes sociais que circulam nos grupos humanos.

É o relacionamento, o cruzamento e a interação entre as vozes sociais que favorecem o surgimento – fazendo uso de uma expressão utilizada por Faraco (2003) - de uma *intrincada cadeia de responsividade*, na qual, respeitando a premissa dialógica, as vozes devem responder, incitar e antever diferentes enunciações. Aquilo que Bakhtin chama de plurilinguismo dialogizado nada mais é do que *a constituição de um enunciado a partir da inscrição de um sujeito, com signos concretos, inter-relacionais, elásticos, configurando diferentes relações em situações concretas*¹². O plurilinguismo, portanto, está diretamente ligado à relação tensa de concorrência entre as diferentes vozes discursivas que permeiam o enunciado.

As forças de centralização e de estratificação que constituem as vozes sociais discursivas são parte constituinte do plurilinguismo dialogizado, e estão em permanente tensão. Não há uma enunciação que não pertença às forças que tencionam o discurso em busca de uma homogeneidade centralizadora (forças centrípetas) e às forças estratificadoras das ações de centralização (força centrífuga), cujas raízes estão cravadas no cerne social e histórico das relações do homem com o homem e do homem com o mundo. O [...] *verdadeiro meio da enunciação, onde ela vive e se forma, é um plurilinguismo dialogizado, anônimo e social como linguagem, mas concreto, saturado de conteúdo e acentuado como enunciação individual*¹³.

O estudo das forças de centralização e de estratificação recai sobre o que Bakhtin (1993) convencionou chamar de *construção híbrida*. Nela o enunciado, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, é entendido como pertencente a um único falante, mesmo que nele se confundam dois enunciados, dois estilos e duas linguagens, isto é, duas perspectivas semânticas e axiológicas.

[...] entre esses enunciados, estilos, linguagens, perspectivas, não há nenhuma fronteira formal, composicional e sintática: a divisão das vozes das linguagens ocorre nos limites de um único conjunto sintático, frequentemente nos limites de uma proposição simples, frequentemente também, um mesmo discurso pertence simultaneamente às duas línguas, às duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida, e, por conseguinte, tem dois sentidos divergentes, dois tons [...] (BAKHTIN, 1993, p.110).

¹² DI FANTI, 2004, p. 42.

¹³ BAKHTIN, 1993, p.82.

O enunciado, mesmo que pertença a um único falante, está impregnado por perspectivas semânticas e axiológicas diversas. Como as forças centrífugas e centrípetas são de natureza dialógica, os seus movimentos surgem a partir de uma atitude responsiva frente a determinado fato, no qual é possível medir o grau da presença do *outro* no discurso, que pode ser constatado de maneira explícita ou implícita.

Para Bakhtin (2010), a categoria da língua única é uma expressão teórica dos processos históricos da unificação e da centralização linguística das forças centrípetas da língua, e é por esse motivo que o caráter monológico arrebatado com seus ecos os enunciados sob a sonoridade dessa voz. O filósofo russo enfatiza que [...] *as forças centrípetas da vida linguística, encarnadas numa língua 'comum', atuam no meio do plurilinguismo real*. Por isso, em cada momento de formação, a língua se diferencia não só em dialetos linguísticos, mas também em [...] *línguas sócio-ideológicas: sócio-grupais, profissionais de gêneros, de gerações etc*¹⁴.

Conforme o autor russo, a própria língua literária, quando observada por essa perspectiva, constitui apenas uma das línguas do plurilinguismo, estratificando-se em linguagens de gênero, de tensão, de tendência etc., pois ambos, estratificação e plurilinguismo, atuam e aprofundam-se na medida em que a língua está viva e em pleno desenvolvimento: *ao lado das forças centrípetas caminha o trabalho contínuo das forças centrífugas da língua, ao lado da centralização verbo-ideológica e da união caminham ininterruptos os processos de descentralização e desunificação*¹⁵.

Bakhtin (1993) afirma que cada enunciação concreta do sujeito implica, necessariamente, a construção do ponto de aplicação, seja das forças centrípetas, seja das forças centrífugas, já que os processos de unificação e desunificação cruzam-se na enunciação, bastando tanto à língua quanto ao plurilinguismo, tornando-se seu participante ativo. É na dinâmica da língua viva que o plurilinguismo se desenvolve em seus aspectos linguísticos e enunciativos, nos quais cada processo de intervenção do enunciador no mundo é marcado pela presença de ambas as forças, centrífugas e centrípetas. Contudo, o sujeito a que se refere Bakhtin não é de forma alguma assujeitado ao embate entre as forças, pois sua singularidade é garantida pela efemeridade e pela particularidade de cada ato enunciativo, único e irrepetível, que se expressa em resposta às inúmeras vozes em interação e socialmente construídas.

¹⁴ BAKHTIN, 1993, p. 82.

¹⁵ Id. Ibidem; loc. cit.

As forças centrípetas têm por característica a centralização, tendem a determinar “verdades sobre a realidade” e desqualificar opiniões opostas àquelas que pregam; já as forças centrífugas têm por característica a derrisão das “verdades oficiais”. As primeiras, monoliticamente sérias, tendem a favorecer os discursos oficiais, cujo objetivo circunda as propostas massificadoras e homogeneizadoras de conduta, já as segundas, nas quais impera a descentralização do “conjunto do sério”, tendem à derrisão e ao riso como “armas” sociais contra a unificação proposta pelo discurso de centralização. Entendemos que o carnaval e a carnavalização, abordados por Bakhtin (2008a; 2008b), são representantes genuínos da essência estratificado das forças centrífugas.

2.2 EM BUSCA DA COMPREENSÃO DA CARNAVALIZAÇÃO EM BAKHTIN

Neste item serão apresentadas as características da noção de carnavalização proposta por Bakhtin nas obras *Problemas da Poética de Dostoievski* (2008b) e *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2008a). A primeira obra contribui para a compreensão da carnavalização somente através do capítulo quarto, *Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoievski*; já a segunda é inteiramente dedicada a esse tema.

O carnaval medieval apresentado por Bakhtin (2008a) possui fortes características contestatórias e subversivas, misturando os opostos e estabelecendo o “jogo” das coisas “ao avesso”, para mostrar pontos de vistas e dessacralizar o poder do que é sério e oficial. Como forma de advertência, o autor russo explica que o carnaval de que trata não tem relação alguma com o carnaval mascarado e boêmio dos tempos modernos, considerado por ele como uma forma simplista de interpretar o fenômeno da carnavalização. Bakhtin (2008b) reitera que o carnaval medieval necessita ser observado sob a ótica da cosmovisão universal popular que representa, pois ela é a responsável pela libertação das amarras do medo, pela aproximação entre os homens e pela relativização e suspensão daquilo que é “sério e oficial”. Nessa concepção de carnaval, não há vestígio de niilismo e nem sombra de leviandade, características atribuídas pelo filósofo russo ao carnaval individualista e boêmio.

Para Bakhtin (2008a), o carnaval é o triunfo de uma espécie de “libertação transitória”, isto é, a libertação das concepções dominantes, a libertação das posições hierárquicas, privilégios, regalias e tabus. É quando o bobo se torna rei, o próprio rei de sua liberdade. Do

mesmo modo, o rei se torna “o bobo” diante da possibilidade de estar livre das convenções: a vida é desviada de sua forma habitual, torna-se uma “vida às avessas” em um “mundo invertido”. Por isso, devido ao seu caráter autêntico e indestrutível, o carnaval é a representatividade da “verdadeira natureza humana desfigurada”. Para o autor, os festejos de carnaval e todos os ritos e espetáculos de aspecto cômico popular [...] *ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado* (p. 04-05). Essa visão diferenciada, durante os folguedos, criava a *dualidade do mundo*, ratificando que o carnaval é universal e que o seu caráter cômico é capaz de libertá-lo de dogmas. Contudo, o mundo às avessas não foi um privilégio originado na Idade Média, conforme explica o filósofo:

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 (BAKHTIN, 2008a, p. 05).

O caráter dual de interpretar o mundo e a sociedade possui raízes muito mais profundas do que aquelas encontradas na Idade Média. Bakhtin (2008b) destaca uma face dessa maneira de encarar o mundo (e a vida) nas grandes cidades da Idade Média (Roma, Nápoles, Veneza, Paris, Lyon, Nuremberg, Colônia entre outras), onde havia um período de concessão para o carnaval, cerca de três meses por ano (às vezes, mais). Essa concessão, explica o filósofo, possibilitava ao homem medieval levar duas vidas:

[...] uma oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade, e outra *público-carnavalesca*, livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos. E essas duas vidas eram legítimas, porém separadas por rigorosos limites temporais (BAKHTIN, 2008b, p. 147).

O autor completa a questão acerca do período concedido ao carnaval ao explicar que, mesmo o carnaval não coincidindo com nenhuma festa religiosa oficial, realizava-se, comumente, nos últimos dias que precediam a quaresma. Durante os festejos carnavalescos vivia-se sob a lei da liberdade. Não havia fronteira espacial, nem relações hierárquicas. O que

havia era a fuga provisória do ordinário e, nesse sentido, o carnaval é concebido como uma forma concreta de vida, não como mera representação. *Durante o carnaval, é a própria vida que representa e interpreta [...] uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui, ao mesmo tempo, a vida é sua forma ideal ressuscitada*¹⁶.

A dualidade na percepção do mundo não se fazia presente durante as festividades promovidas pelo Estado Oficial, tampouco nas promovidas pela Igreja, pois elas não tinham força suficiente para *arrancar o povo à ordem existente* e criar a *segunda vida*. Na realidade, compreendemos que elas apenas serviam como suporte unificador e propagador das ideias oficiais, sancionando e fortificando o regime vigente. No entanto, é importante destacar que a Igreja abriu as portas, na Idade Média, como forma de consolidar e ampliar seu número de fiéis, para as músicas carnavalizadas que injuriavam as figuras santas e o clero.

Enquanto a festa oficial se preocupava em consagrar a estabilidade, seu principal concorrente, o carnaval, desenvolvia-se paralelamente, ridicularizando, dessacralizando e relativizando o medo e o poder que ela impunha, através de ilustres e poderosas figuras (reis, rainhas, cavaleiros, clero etc). Prova disso é o fato de que, enquanto as festas oficiais consagravam as desigualdades ao ostentar e propagar as posições hierárquicas, destacando as insígnias e títulos de suas personagens e/ou personalidades, no carnaval reinava o contato livre e familiar: todos eram iguais.

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 (BAKHTIN, 2008a, p.09).

O que permitiu ao carnaval suspender a vida e as normas que a regiam foi seu poder de penetrar nas camadas mais profundas do homem e das relações humanas. A carnavalização, portanto, não era [...] *um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e inédito*¹⁷.

Com o intuito de apresentar os traços considerados por Bakhtin como pertencentes ao carnaval, os próximos subitens estão reservados à exposição de cada um dos elementos por

¹⁶ BAKHTIN, 2008a, p.07.

¹⁷ Idem, 2008b, p. 191.

ele destacados: o mundo das oposições, a praça pública e o contato familiar, atravessando o realismo grotesco e o riso até chegar à literatura carnalizada; a fim de mais bem construir a realidade do carnaval na Idade Média e distanciá-lo da falsa ideia de festa puramente pagã e licenciosa. No entanto, antes disso, será remontada a linha que conduz o carnaval festivo à noção de carnavalização como conhecimento estético-literário.

2.2.1 Do carnaval à carnavalização

Bakhtin (2008b) acredita que um dos problemas mais complexos e interessantes da literatura está relacionado com o carnaval e com a carnavalização. Para o autor, a complexidade está justamente no fato de que a transposição do carnaval para a literatura traz não só elementos e influências das festividades (ritos, espetáculos etc.) como também a *essência das suas raízes profundas na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem, do seu desenvolvimento na sociedade de classes, de sua excepcional força vital e seu perene fascínio*¹⁸. A transposição de um elemento vívido, ou seja, de um movimento estético vivo tridimensional, o carnaval, para outro em âmbito estético e artístico biplanar, a literatura, pode parecer estranha se isso não fosse justificado pela via do gênero.

Ao decidir partir das características de um gênero não-verbal, o carnaval, para outro verbal, o discurso literário, o filósofo faz um o recorte teórico consciente dos limites que aproximações dessa natureza podem acarretar, pois afirma, com relação ao tema: *não vamos, evidentemente, examinar esse problema em profundidade, pois nosso interesse essencial se prende apenas ao problema da carnavalização, ou seja, da influência determinante do carnaval na literatura, especialmente sobre o aspecto do gênero*¹⁹. O filósofo argumenta, ao dizer que sua intenção recai sobre a influência da carnavalização, em torno dos aspectos do gênero, mostrando compreender não ser possível o mero “deslocamento” daquilo que é não-verbal para o verbal, ao reconhecer que o carnaval não é um fenômeno literário.

Contudo, a forma sincrética de caráter ritual com que se apresenta o carnaval estabelece não só elos com o povo, mas também com a linguagem do povo, de onde surge a possibilidade de se falar em linguagem carnalizada ou em linguagem familiar da praça pública. Bakhtin (2008b) acredita que essa linguagem, impregnada pelo caráter de formas

¹⁸ BAKHTIN, 2008b, p. 138.

¹⁹ Id. Ibidem, loc. cit.

concreto-sensoriais simbólicas provenientes do carnaval, exprime, de forma articulada e bem organizada, a *cosmovisão carnavalesca una*, que é capaz de penetrar-lhe em todas as formas.

Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura (BAKHTIN, 2008b, p. 138-139).

Na transposição do carnaval para a literatura, Bakhtin (2008b) considera a ambivalência do processo de carnavalização nos aspectos referentes ao contato familiar, à linguagem familiar, ao realismo grotesco e ao riso, respectivamente: à eliminação hierárquica entre os homens, ao franco e blasfematório discurso da praça pública, às inversões topográficas e à ridicularização do tom sério. Tais elementos, no conjunto, formam a chamada *cosmovisão carnavalesca*, acerca da qual tramitam quatro elementos: as relações mútuas do homem com o homem, isto é, a *quebra das relações hierárquicas*; a *excentricidade*, a *familiarização* e a *profanação*, categorias que serão detalhadas no item 2.2.5.

Com relação a elas, Bakhtin (2008b) afirma que:

(...) não são ideias abstratas acerca da igualdade e da liberdade, da inter-relação de todas as coisas ou da unidade das contradições etc. São, isto sim, 'ideias' concreto-sensoriais, espetacular-rituais vivenciáveis e representáveis na forma da própria vida, que se formaram e viveram ao longo de milênios entre as mais amplas massas populares da sociedade europeia. Por isso foram capazes de exercer enorme influência na literatura em termos de formas e formação dos gêneros (p. 140).

A literatura carnavalizada é da praça pública, lugar de contato livre e familiar, por esse motivo os campos férteis para o seu surgimento são aqueles em que haja encontro e contato entre diferentes homens, tal como: bordeis, tavernas, ruas, entre outros. A ambiguidade da linguagem carnavalesca, quando transposta para a literatura, traz consigo não apenas o caráter jocoso dos ditos e não ditos dos bufões, mas também um rico sistema de imagens sincrético, assim como é o sistema de imagens da cultura popular. Ao absorver esse sistema de imagens, a literatura incorpora também o conjunto ritualístico/imaginário que o sustenta. Os espetáculos carnavalescos presentes nas obras de alguns autores estão correlacionados às representações de um mundo *não-oficial*, que, até certo ponto, ilustra o modo de examinar e

de compreender as relações humanas. Essa característica se constitui sob um ponto de vista original, demarcado pela perspectiva popular, que gera e privilegia a cultura do riso²⁰.

Bakhtin (2008b) concebe por literatura carnalizada aquela que, *direta ou indiretamente, [...] sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do sério-cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura* (p.121). Aos gêneros do sério-cômico é atribuído o novo tratamento que é dado à realidade, pois se valem de ações cotidianas como objeto mais importante para a formalização da realidade. *Nesses gêneros, os heróis míticos e as personalidades históricas do passado são deliberada e acentuadamente atualizados, falam e atuam na zona de um contato familiar com a atualidade inacabada*²¹. Isso atribui aos gêneros do sério-cômico a possibilidade de modificar a forma *valorativo-temporal* de construção da imagem artística, projetando personagens que transpõem as barreiras do tempo, modificando-se para que por ele não sejam esmagadas ou, até mesmo, esquecidas. Por exemplo, quando a literatura recorre às camadas correspondentes à literatura popular – linguagem familiar da praça pública –, obrigatoriamente, recorre aos gêneros do discurso por meio dos quais essas camadas se atualizaram. *Daí a dialogização mais ou menos brusca dos gêneros secundários, o enfraquecimento de sua composição monológica, a nova sensação do ouvinte como parceiro-interlocutor, as novas formas de conclusão do todo* etc²².

Outra característica bastante marcante nos gêneros do sério-cômico é o fato de eles não se basearem nas lendas e tampouco na tentativa de se consagrar através delas. Eles baseiam-se, conscientemente, na experiência e na fantasia livre. A terceira e última característica atribuída aos gêneros do sério-cômico é a pluralidade de estilos e a variedade de vozes neles imbricadas. Como renunciam à unidade estilística da epopeia clássica, da tragédia e da lírica, privilegiam a fusão do sublime com o vulgar e caracterizam-se, essencialmente, pela *politonalidade da narração* e pelo uso de gêneros intercalados:

[...] cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia etc. Em alguns deles observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos (e até o bilinguismo direto na etapa romana), surgem diferentes disfarces de autor (BAKHTIN, 2008b, p. 122).

²⁰ BAKHTIN, 2008a.

²¹ Id. Ibidem, p. 121.

²² Idem, 2010, p. 268.

As três peculiaridades citadas (novo tratamento a realidade; não basear-se na lenda; pluralidade de estilos) são fundamentais ao gênero sério-cômico e formaram as bases capitais para que o carnaval na Idade Média, com toda sua linguagem de símbolos concretos e sensíveis, expressasse uma visão carnavalesca do mundo. A inconformidade desse gênero, diante da estaticidade proposta no modelo dos gêneros da antiguidade, impulsionou o surgimento da carnavalização na literatura e permitiu a manifestação do mundo às avessas.

2.2.1.1 Gêneros sério-cômicos: sátira menipeia de diálogo socrático

Da Antiguidade Clássica (aprox. séc. VIII a.C. à V d.C.) ao Helenismo (aprox. 323 a.C à 147 a.C) houve grande formação e desenvolvimento de gêneros diversos na forma, mas intrinsecamente cognatos (estilo e estrutura composicional, por exemplo) que desembocaram no campo do sério-cômico. Abrigados sob uma atmosfera que envolvia esse campo, mesmo que dele não se possa situar limites precisos e estáveis, propagaram-se gêneros como os mimos de Sofón, o diálogo de Sócrates, a literatura dos simpósios, a Memorialística, os panfletos, a poesia bucólica, a sátira menipeia, entre outros²³. O filósofo russo acredita que o sucesso do campo do sério-cômico provenha da percepção do povo de que era possível, através dos gêneros que nele frutificavam, opor-se de maneira original ao campo do sério, na época representado via epopeia, tragédia, retórica clássica etc.

A estratificação em gêneros provenientes do sério-cômico possui fortes ligações com o folclore próprio do carnaval, que determina as particularidades comuns a cada um deles e a politonalidade da palavra. A cosmovisão que permeia essas relações é dotada de uma força vivificante e transformadora de caráter indestrutível, daí a característica atemporal dos gêneros originados na esfera folclórica popular, cujas essências centrífuga, contestatória, subversiva e risível não se deixam abater, contrabalançando, ao longo dos tempos, a proposta do campo do sério:

[...] aqueles gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante com as tradições do sério-cômico, conservam, mesmo em nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente entre outros gêneros. Tais gêneros sempre apresentam uma marca especial pela qual podemos identificá-los. Um ouvido sensível sempre adivinha as repercussões, mesmo as mais distantes, da cosmovisão carnavalesca (BAKHTIN, 2008b, p. 122).

²³ BAKHTIN, 2008b.

Segundo o filósofo, as bases nas quais se assentam o romance são épica, retórica e carnavalesca, e partindo do campo do sério-cômico é que se devem investigar as *variedades da linha carnalizada do romance*, tal como o autor fez na obra de Dostoiévski. *Para a formação dessa variedade de desenvolvimento do romance, à qual chamaremos convencionalmente de variedade dialógica, [...] são determinantes dois gêneros do campo do sério-cômico: o diálogo socrático e a sátira menipeia*²⁴.

O diálogo socrático, como apresenta o pensador russo, não é gênero retórico. Suas bases são carnavalesco-populares, principalmente no estágio socrático oral. Esse gênero, de caráter quase memorialístico, já que se originam de anotações de recordação das palestras de Sócrates, conserva o método socrático de revelação da verdade via construção narrativa dos diálogos. Como manifestação de gêneros, o diálogo é construído sob orientação das premissas:

1) [...] concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela. [...] opõe-se ao monolinguismo oficial [...] 2) [...] síncrese [...] e anácrise [...]. Entendia-se por síncrese a confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto. [...] Entendia-se por anácrise os métodos pelos quais se provocavam as palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião e externá-la inteiramente. [...] A anácrise é a técnica de provocar a palavra pela própria palavra (e não pela situação do enredo como ocorre na "sátira menipeia") [...] (BAKHTIN, 2008b, p. 125-126).

Para o filósofo, síncrese e anácrise são capazes de converter o pensamento em diálogo, tornando-o exterior e transformando-o em réplica. Os procedimentos, explica Bakhtin (2008b), são provenientes da concepção da natureza dialógica da verdade, que serve de base para o diálogo socrático. Porém, adverte: quando alicerçados em gêneros carnalizados, os movimentos de síncrese e de anácrise perdem seu *estreito caráter retórico-abstrato*. Acredita-se que isso possa ser possível porque no carnaval, permeado por inversões, falta de hierarquia e ambivalência, não há espaço para discussões acerca de questões do campo do sério, questões filosóficas ou abstratas. Os sujeitos carnalizados estavam mais interessados em viver e extravasar a inconclusibilidade que os traduzia como seres humanos do que em argumentar e refletir sobre ela.

Estendendo a explicação acerca das bases que orientam o diálogo socrático, ainda há de se destacar:

²⁴ BAKHTIN, 2008b, p. 124.

3) Os heróis do diálogo socrático são ideológicos. [...] O próprio acontecimento que se realiza no "diálogo socrático" (ou melhor, reproduz-se nele) é um acontecimento genuinamente ideológico de procura e experimentação da verdade [...] 4) No "diálogo socrático" usa-se, às vezes, com o mesmo fim, a situação do enredo do diálogo paralelamente à anácrise, ou seja, à provocação da palavra pela palavra [...] está presente a tendência à criação excepcional, que livra a palavra de qualquer automatismo efetivo e da objetificação, que obriga o homem a revelar as camadas profundas da personalidade e do pensamento[...] 5) No "diálogo socrático", a ideia se combina organicamente com a imagem do homem, o seu agente (Sócrates e outros participantes importantes do diálogo). A experimentação dialógica da ideia é simultaneamente uma experimentação do homem que a representa. Por conseguinte, aqui podemos falar de imagem embrionária da ideia [...] (BAKHTIN, 2008b, p. 126-127)

O autor russo acredita que as características básicas do diálogo socrático fundamentam a linha de evolução da prosa literária europeia e do romance, conduzindo à obra de Dostoievski. Como o gênero teve vida breve, Bakhtin (2008b) explica que de sua decomposição formaram-se outros gêneros dialógicos, entre os quais se destaca o gênero sátira menipeia, em virtude de o gênero farsa (objeto deste trabalho) ter raízes a ele comuns. Todavia, é importante destacar que o próprio autor russo não vê a sátira menipeia como produto genuíno do esvanecimento do diálogo socrático, principalmente porque suas bases estão diretamente ligadas ao construto carnavalesco popular, e ainda é mais latente nela do que no diálogo a ligação com o folclore carnavalesco popular.

A nomenclatura “sátira menipeia” foi criada pelo filósofo Menipo de Gádara (II a.C), que deu forma clássica ao gênero. Ao seu redor, surgiram alguns gêneros cognatos ao diálogo socrático, tais como a diatribe, o solóquio, os aretológicos etc. Como gênero influente, a menipeia ingressou nas altas camadas da literatura cristã do período antigo, estendendo-se também às épocas posteriores (Idade Média, Renascimento, Reforma e Idade Moderna).

Como características, o filósofo russo destaca quatorze itens acerca das menipeias²⁵:

- 1) aumento, se comparada ao diálogo socrático, do peso do específico elemento cômico;
- 2) libertação do caráter memorialístico e das lendas e consequente liberdade de invenção do enredo;
- 3) motivação interior para a fantasia e audácia desmedida, ambas justificadas e ligadas a um fim filosófico-ideológico²⁶ (particularidade mais importante do gênero);

²⁵ Termo usado por Bakhtin (2008b) para se referir ao gênero “sátira menipeia”.

²⁶ [...] a fantasia não serve à materialização positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade. Com este fim, os heróis da menipeia sobem aos céus, descem ao inferno, erram

- 4) combinação orgânica entre o fantástico livre e o simbolismo e, algumas vezes, do elemento místico-religioso com o “naturalismo do submundo”;
- 5) combinação entre a ousadia da invenção e do fantástico de maneira universal como formas de ver o mundo;
- 6) universalismo filosófico triplanar²⁷ calcado nos planos da ação e da síntese dialógica que se deslocam da Terra para o Olimpo e para o inferno;
- 7) campo da modalidade específica do fantástico experimental;
- 8) campo da experimentação moral e psicológica em virtude da representação de diferentes estados psicológicos-morais anormais do homem (toda espécie de loucura e sonhos proféticos);
- 9) exposição de cenas de escândalos e de comportamentos excêntricos (incluem-se as violações de discurso, livrando o comportamento humano das normas e motivações que o determinam);
- 10) mudanças bruscas e jogo com as passagens (alto e baixo, ascensões e decadências; casamentos desiguais etc);
- 11) incorporação de elementos da utopia social, em geral via sonhos, viagens utópicas etc.;
- 12) utilização ampla de gêneros intercalados (incorporação de gêneros primários diversos);
- 13) utilização de gêneros intercalados como reforço à multiplicidade de estilos e à pluritonalidade do gênero;
- 14) focalização, em tom mordaz, da atualidade ideológica: caráter publicístico.

Bakhtin (2008b) destaca que por mais heterogêneos que os elementos por ele trazidos acerca das menipeias possam parecer, todos estão organicamente ligados no interior do gênero e formam sua integridade interna. Para ele isso está justificado no fato de o gênero ter se formado em um momento de desintegração da tradição popular nacional, sob tensas disputas entre escolas e tendências religiosas e filosófico-heterogêneas, época em que

[...] a figura do filósofo, do sábio (o cínico, o estóico, o epicurista) ou do profeta e do milagreiro tornou-se típica e mais frequente que a figura do monge na Idade

por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais [...] (BAKHTIN, 2008b, p. 130).

²⁷ A estrutura triplanar própria da menipeia exerceu influência sob a estrutura e tipologia cênica do mistério medieval, um dos gêneros nos quais o gênero farsa possui ascendência.

Média, época em que o florescimento das ordens religiosas chegou ao auge. Era a época de preparação e formação de uma nova religião universal: o cristianismo (BAKHTIN, 2008b, p. 136).

A lógica interna que determina o gênero é fortemente marcada pelos traços e entraves exteriores da vida em sociedade impostos na época. Foi a integridade interna e a plasticidade aos fatos externos que garantiram ao gênero a possibilidade de absorver gêneros menores, cognatos, e penetrar como componente em gêneros maiores, bem como também submetê-los a certas transformações. O núcleo das menipeias, bem como suas camadas externas, manifesta-se como profundo e impregnado de carnavalização, prova disso é que muitas menipeias aludem diretamente aos festejos de carnaval²⁸.

Na menipeia, o plano terrestre também é carnavalizado: atrás de quase todas as cenas e ocorrências da vida real, representadas de modo naturalista na maioria dos casos, transparece de maneira mais ou menos nítida a praça pública carnavalesca com a sua específica lógica carnavalesca dos contatos familiares, *mésalliances*, travestimentos e mistificações, imagens contrastantes de pares, escândalos e coroações-destronamentos etc (BAKHTIN, 2008b, p. 152).

Não se pode esquecer que a menipeia, caracterizada pelo filósofo russo como “gênero universal das últimas questões”, tem característica atemporal e espaço indeterminado, isto é, a ação não se realiza somente “aqui” e “agora”, e tampouco se restringe à tríade terra, céu e inferno. Assim como no sistema das imagens folclórico-populares, o pensamento carnavalesco se faz presente de forma universal também no campo das últimas questões da vida e da morte, não apresentando para elas *soluções filosóficas abstratas ou dogmático-religiosas, mas interpretando-as na forma concreto-sensorial das ações e imagens carnavalescas*²⁹. Por isso, a carnavalização foi capaz de auxiliar na remoção das barreiras impostas entre os gêneros, entre os sistemas herméticos de pensamento, entre os estilos etc. da literatura europeia, *destruindo toda hermeticidade e o desconhecimento mútuo, aproximando os elementos distantes e unificando os dispersos. Nisso reside a grande função da carnavalização na história da literatura*³⁰.

²⁸ BAKHTIN, 2008b.

²⁹ Id. Ibidem, p. 153.

³⁰ Id. Ibidem, p. 154.

Bakhtin (2008b) acredita que o gênero literário, em sua essência, reflete as tendências mais estáveis e perenes da evolução da literatura, porque os gêneros são capazes de conservar características e nuances imortais.

O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. [...] O gênero vive do presente, mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. E precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento (BAKHTIN, 2008b, p. 121).

Falar em carnavalização na literatura, em nossa concepção, está longe de reduzir o elemento não-verbal ao torná-lo verbal, mas sim, e antes de tudo, levar em consideração as propriedades de gênero imbricadas nessas relações. Transpor os elementos que constituem o carnaval medieval, e que fizeram nascer os elementos carnavalizados aqui apresentados para o âmbito literário, de longe atende às intenções desta dissertação. Isso porque partimos da concepção de carnavalização como categoria una e indivisível de elementos que, tal como a literatura, não pode ser fragmentada. Se fragmentados, os elementos que compõem a cosmovisão carnavalesca perdem sua força e deixam de constituir o caráter de memória criativa e influente no processo de desenvolvimento da literatura, nesse caso, a carnavalizada. Por isso, o humor, aspecto a ser investigado neste trabalho, de forma alguma será deslocado do ‘todo’ que compõe a noção de carnavalização, evocando-se os elementos carnavalizados sempre que favorecerem o surgimento do riso em atitudes e enunciados humorísticos.

2.2.2 A praça pública carnavalesca: rescaldos do contato livre e familiar

Bakhtin (2008b) explica que o principal palco para as festividades carnavalescas era a praça pública e as ruas contíguas, mas, algumas vezes, a euforia conduzia os foliões para o interior das casas. Entretanto, o espaço que melhor permitia o aflorar dos ânimos daqueles que brincavam o carnaval ainda era a praça, considerada palco central para o surgimento da essência do carnaval: ser “público e universal”. *A praça era o símbolo da universalidade*

*pública. A praça pública carnavalesca - praça das ações carnavalescas - adquiriu um novo matiz simbólico que a ampliou e aprofundou*³¹.

Enquanto o homem medieval concedia a si o direito de extravasar os medos em uma segunda vida, na praça pública, as leis do carnaval regiam o seu modo de agir, de pensar e de se comportar. Não havia barreira a ser transposta entre os homens, o contato era livre e familiar, pois a festa carnavalesca forjava-se em forma concreto-sensorial, semi-real, semi-representada e vivenciável, um novo *modus* de relações mútuas do homem com o homem³². A forma concreto-sensorial expressa pelo contato familiar foi chamada pelo autor russo de “cosmovisão carnavalesca”, estando organicamente relacionada com o livre contato dos homens, visto que é concebida como parte da essência dos aspectos ocultos da natureza humana.

O núcleo da cosmovisão carnavalesca, como explica o filósofo, eram as ações de coroação e de destronamentos bufos. Bufões e bobos são figuras características do carnaval medieval, e carregam em sua imagem a perenidade do festejo, pois são o “princípio do carnaval” na vida cotidiana, já que permaneciam em ambas as vidas do homem medieval: na oficial e na carnavalesca. Bufões e bobos viviam dentro e fora do carnaval, lembrando que a segunda vida era possível de ser vivida.

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). Na coroação já está contida a ideia do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo (BAKHTIN, 2008b, p.141).

No dizer de Bakhtin (2008b), nos rituais, todo o objeto e todos os símbolos utilizados pelas figuras do bobo e do bufão são ambivalentes, às avessas. Os elementos utilizados por eles adquirem um “caráter bipolar”, que o autor explica como símbolos reais do poder em um mundo extracarnavalesco, porque são *monoplanares, absolutos, pesados e monoliticamente sérios* (p. 141). Os ritos de coroação e de destronamento são interdependentes e, embora se oponham um ao outro, o principal elemento evocado por eles é a mudança. Mesmo que não tenham poder para interferir sobre aquilo que muda, percebemos que o bufão e o bobo evocam e relativizam, por assim dizer, a função das coisas no mundo, mas sem modificar a essências dessas mesmas coisas no plano “oficial”.

³¹ BAKHTIN, 2008a, p. 146-147.

³² Idem, 2008b.

Em consequência da eliminação provisória, e ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, estabelece-se, na praça pública, um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais: é a linguagem carnavalesca típica, livre de restrições e embebida em gestos e em vocabulários, que traduzem a *lógica original das 'coisas ao avesso', 'ao contrário', das permutações constantes do alto e do baixo [...]; e pelas diversas formas de parodiar, travestis, degradações, profanações, coroamento e destronamentos bufões*. O filósofo argumenta que a palavra de dupla tonalidade não tenta separar-se (jamais) do todo, seus aspectos positivo e negativo jamais serão expressos à parte. *Na palavra popular, a ênfase recai sempre sobre o aspecto positivo (mas, repetimos, sem que se destaque do negativo)*³³.

Nas concepções oficiais da classe dominante, a dupla tonalidade da palavra é, no conjunto, impossível, pois fronteiras firmes e estáveis se estabelecem entre todos os fenômenos. Nas esferas oficiais da arte e da ideologia, *é o tom único do pensamento e do estilo que quase sempre dominou*³⁴. Já a linguagem carnavalesca, é capaz de transformar [...] *a antiga verdade, o antigo poder, em boneco carnavalesco, em espantalho cômico que o povo estraçalha às gargalhadas na praça pública*³⁵. A forte carga de franqueza ligada à *linguagem da rua*, ou seja, à linguagem familiar estabelecida na praça pública, é utilizada como ferramenta de aproximação entre aqueles que viviam a segunda vida carnavalesca, além do que, *como resultado, a nova forma de comunicação produziu novas formas linguísticas: gêneros inéditos, mudanças de sentido ou eliminação de certas formas desusadas etc*³⁶.

A linguagem familiar, impregnada por palavras injuriosas e grosserias, cria em torno dos enunciados uma atmosfera de liberdade, atribuindo-lhes um aspecto cômico e burlador das relações hierárquicas.

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 afetivo; 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 (BAKHTIN, 2008a, p. 14).

³³ BAKHTIN, 2008a, p.10

³⁴ Id. Ibidem, 2008a, p. 380.

³⁵ Id. Ibidem, p. 185.

³⁶ Id. Ibidem, p. 14.

O contato familiar da vida ordinária moderna, adverte o filósofo, está muito longe daquele estabelecido na época do carnaval popular da Idade Média, pois faltam-lhe elementos essenciais: o caráter universal, o clima de festa e a ideia utópica da concepção de mundo.

Na praça pública, àqueles que viviam as festividades carnavalescas era dado o direito de utilizar palavras grosseiras, injúrias, blasfêmias e juramentos³⁷, para se comunicar. Como o mundo estabelecido ali não admitia diferença entre as classes, os indivíduos não se sentiam ofendidos ou menosprezados pelo verbo, ao contrário, riam e ridicularizavam a efemeridade da palavra dita e da palavra que assumia a dupla tonalidade burladora e sarcástica. Bakhtin (2008a) explica que, do ponto de vista gramatical e semântico, as grosserias são consideradas fora do contexto da linguagem, isto é, isoladas, pois são fórmulas fixas, tal como ocorre com os 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*³⁸. Nos carnavais medievais, as blasfêmias e as injúrias eram proferidas, especialmente, às divindades, mortificando-as e reavivando-as por seu caráter ambivalente, pois contribuíam para a criação da atmosfera de liberdade e de dualidade do mundo.

As palavras injuriosas - dotadas de caráter isolado, acabado e autossuficiente-, assim como o bobo e o bufão, vivem uma vida extracarnavalesca. A heterogeneidade proposta por essas palavras modifica suas antigas funções: chocar, ofender, difamar; tornam-se a “centelha única do carnaval”, convocada para renovar o velho mundo. Elas representam, ao homem medieval, a certeza de que é possível viver a segunda vida, e de que o período de festividade é uma possibilidade real de burlar o tom sério imposto pelas hierarquias e pelo regime do medo promovidos pela Igreja e pelo Estado Oficial Feudal.

³⁷ Os juramentos, tal como afirma Bakhtin (2008a), adquiriam, na praça pública carnavalesca, o mesmo caráter cômico e risível das blasfêmias, injúrias e grosserias.

³⁸ BAKHTIN, 2008a, p. 15.

2.2.3 Realismo grotesco: o princípio material e corporal

Um traço marcante do processo de carnavalização é o mundo das contravenções, isto é, a descrição do *mundo às avessas*, mundo das intervenções entre o sagrado e o profano, o sublime e o vulgar, a verdade e a mentira. A festa carnavalesca é o momento da total inversão do regime dominante: a liberação, ainda que provisória, das hierarquias, regras, tabus; além de ser o momento de conagração pagão.

No realismo grotesco, isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular, Bakhtin (2008a) apresenta o princípio material e corporal como fundador da existência de um contexto universal, alegre e benfazejo, ao lado do cósmico e do social. Por isso, o filósofo expõe que ele é um princípio profundamente positivo, interligado ao construto social. *O princípio material e corporal [...] 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* (p. 17). Isso significa que os caracteres biológicos e fisiológicos não são encarados de forma dicotômica, eles não estão singularizados e nem separados do restante do mundo, pois, como são percebidos como universais e populares, adquirem um caráter essencialmente “cósmico”.

Bakhtin (2008a) revela ser o povo - aqui entendido em sua totalidade, não como ser individual e biologizado, mas como um organismo em constante renovação - o porta-voz do princípio material e corporal. A capacidade de se regenerar é o que torna o povo a fonte do princípio material e corporal, o seu constante renovar é marcado pela superabundância e pelo crescimento em seus caracteres positivo e afirmativo. Cada manifestação da vida material é, pois, *uma espécie de corpo popular, coletivo e genérico. [...] A abundância e a universalidade determinam, por sua vez, o caráter alegre e festivo (não cotidiano) das imagens referentes à vida material e corporal*³⁹, que é o símbolo do banquete e da festança. Para o autor russo, um dos traços marcantes do realismo grotesco é o *rebaixamento*, que significa transpor/transferir o plano material e corporal ao plano da terra e do corpo, na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.

A concepção dualista do mundo, promovida pelo realismo grotesco, não tem caráter relativo, tampouco formal. A degradação do sublime proposta por essa manifestação estética está relacionada com uma concepção de “alto e de baixo” material, que é absolutamente topográfica e cósmica. Então, encontra-se no “alto” tudo o que for relacionado ao céu, e no

³⁹ BAKHTIN, 2008a, p. 17.

“baixo”, os elementos que aludem à terra (túmulo e ventre), ao nascimento e à ressurreição (o seio materno). Já a relação que se estabelece entre o “alto e o baixo”, em seu aspecto corporal topográfico, é representada pela cabeça e pelos órgãos genitais, respectivamente.

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção [...] quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida [...]. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, [...] 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 (BAKHTIN, 2008a, p. 19).

A ambivalência dos índices topográficos, “alto e baixo”, tanto em seu caráter cósmico quanto corporal, não denotam, na concepção do autor russo, a negatividade, mas sim a positividade, visto que o baixo sempre marca o início. Mesmo em sentido destruidor, o baixo material percorre o caráter duplo ambivalente, isto é, o renascimento. Por isso, diz-se que o realismo grotesco não reconhece outro baixo que não seja a terra, concebida como “seio corporal”.

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, a evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca (BAKHTIN, 2008a, p. 21-22).

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, 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: o começo e o fim: inverno-primavera, morte-nascimento. Essas imagens ainda primitivas movem-se no círculo biocósmico do ciclo vital produtor da natureza e do homem. [...] A noção implícita do tempo contida nessas antiquíssimas imagens é a noção do tempo cíclico da vida natural e biológica (BAKHTIN, 2008a, p. 22).

Conforme Bakhtin (2008a) explica, as imagens grotescas estão à frente do estágio primitivo, pois o sentimento de sucessão do tempo que lhes é próprio abrange, de forma ambivalente, os fenômenos sociais e históricos. Em vista disso, o autor destaca que a atitude estética do realismo grotesco com relação ao corpo é bastante diferente da estética clássica, em que ele é tratado em sua individualidade acabada, enfatizando suas atitudes no mundo exterior e desligando-o das relações que possui com o corpo popular que o produziu. Aqui, as fronteiras entre o corpo e o mundo não existem. O corpo grotesco é tratado como um todo, pois não há lugar, na concepção carnavalesca de mundo, para “partes padronizadas” daquilo que é o todo (o povo), aqui não há mais parte, o que há é o corpo como uma das peças que compõem o “todo coletivo”.

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 principio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites (BAKHTIN, 2008a, p. 10).

Constatamos que o realismo grotesco pode ser compreendido como o espaço em que o corpo nunca alcançará a estética - dita perfeita – do corpo figurativizado pela estética clássica. Essa não é nem de longe sua aspiração, pois o corpo retratado no realismo grotesco é, por essência, incompleto, caracterizando-se por estar em constante processo de recriação. A mutabilidade que constitui o corpo grotesco é o elemento essencial para o entendimento da imagem fértil que dele provém, pois os corpos são concebidos como “todo positivo e vivificante”. Por esse motivo, uma de suas imagens mais representativas é a gravidez (“a prenhez”) e o parto, pois nesse momento há dois corpos em um: o primeiro, que *dá a vida e desaparece*, e o outro que *é concebido, produzido e lançado ao mundo*⁴⁰.

⁴⁰ BAKHTIN, 2008a, p. 23.

2.2.4 O riso: um discurso carnavalizado

O riso carnavalesco *é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente*⁴¹. O riso, para Bakhtin (2008a), *é ambivalente*, porque expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução, no qual estão incluídos todos aqueles que riem. Trata-se de um riso festivo, que *dessacraliza e relativiza* as coisas sérias e as verdades estabelecidas, dirigindo-se ao que é considerado hierarquicamente superior (a Igreja, as divindade, o Estado etc.). O riso é compreendido, então, como uma forma de conceber o mundo diferente daquela pregada pelo tom sério. Através dele é possível acessar os aspectos do mundo em sua totalidade, já que não é uma forma individual, pois, ao manifestá-lo, entra-se em comunhão com o todo, por isso, o povo, quando ri, torna-se uno e indivisível, absolutamente oposto àqueles que se julgam sérios e poderosos.

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura (BAKHTIN, 2008a, p. 105).

O filósofo russo explica que as raízes do riso estão cravadas na Antiguidade, época, segundo ele, de crucial importância para seu desenvolvimento no Renascimento, em especial com as apologias cômicas da tradição literária. Entretanto, aquilo que se conhece a respeito da prática artística do riso no Renascimento, para o autor, data da Idade Média, momento em que as tradições não mais se limitavam a “ser transmitidas”, avançando para uma fase *nova e superior* de sua relação com o riso e com a parcela cômica do mundo. Essa “nova fase”, marcada e desenvolvida fora das esferas “oficiais” do pensamento, distanciou-se da *ideologia e da literatura elevada*, assumindo, propositadamente, uma existência extra-oficial.

Diante do radicalismo e da liberdade excepcional requeridos pelo riso, a Idade Média o banuiu e o proibiu de ter acesso aos domínios da vida “oficial e da vida das ideias”. [...] *o riso na Idade Média estava relegado para fora de todas as esferas oficiais da ideologia e de*

⁴¹ BAKHTIN, 2008a, p. 23.

*todas as formas oficiais, rigorosas, da vida e do comércio humano*⁴². A possibilidade de isolá-lo não atendeu às expectativas, pois, ao invés de uma punição, ao riso foi concedida uma possibilidade de extravasar, impunemente, nos domínios da praça pública e, durante as festividades, na *literatura recreativa*⁴³.

Bakhtin (2008a) acredita que ao universalismo e à liberdade do riso na Idade Média liga-se a relação essencial que eles estabeleciam com *a verdade popular não-oficial*. Isso significa que, enquanto o tom sério é oficial e autoritário, apostando na intimidação e no medo, o riso, ao contrário, [...] *supõe que o medo foi dominado [...] não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso*⁴⁴. O homem medieval, nas palavras do filósofo russo, “sentia o riso”. Ele o concebia como uma possibilidade de driblar o medo e de vencer o terror místico (divino), mas, antes de tudo, concebia o riso como uma arma para que pudesse atravessar as barreiras internas, as do *medo moral*, que oprimiam sua consciência.

Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. Na verdade, essa vitória efêmera só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão; mas graças aos clarões que a consciência humana assim entrevia, ela podia formar para si uma verdade diferente, não oficial, sobre o mundo e o homem [...] (BAKHTIN, 2008a, p. 78).

Na teoria de Bakhtin (2008a) é possível perceber que, na Idade Média, o riso não é concebido como sensação subjetiva, mas sim como uma sensação social e universal. Por isso, o filósofo acredita que o homem, no carnaval, é afetado pela continuidade da vida na praça pública. Quando misturado em meio à multidão, o homem tem seu corpo em contato com o de todo o resto do grupo, independente da posição hierárquica que ocupa. Por isso, nesse momento, o autor vê esse homem como membro de um construto social em constante “vir a ser”. É o devir que, para o sujeito carnavalizado, evoca o riso popular e carrega o sabor da vitória, mas não somente a vitória sobre o terror frente ao sagrado e à dominação propostos pelo “tom sério” da época medieval, mas também a vitória sobre [...] *o temor inspirado por todas as formas de poder, pelos soberanos terrestres, a aristocracia social terrestre, tudo o que oprime e limita* (p. 80). O riso é, como diz o filósofo, *patrimônio do povo*. Essa característica o torna, certamente, instrumento de poder para a multidão que ri. No carnaval

⁴² BAKHTIN, 2008a, p. 63.

⁴³ Id. Ibidem.

⁴⁴ Id. Ibidem, p. 78.

medieval, ria-se de tudo, o próprio burlador tornava-se alvo de zombaria, e a alternância entre aquele que escarnece e o escarnecido era regida pelas leis da festa carnavalesca, respeitando o pensamento de unidade e de falta de hierarquia por ela estabelecidos.

Em oposição ao riso popular, que é festivo, incompleto e escarnecedor dos próprios burladores, o filósofo apresenta o riso satírico da época moderna, que é individual e emprega somente o humor negativo. Esse riso se prostra frente ao objeto jocoso, opondo-se a ele de forma negativa, destruindo a sua integridade e também interferindo em sua essência subjetiva. Essa é a principal característica que o diferencia do riso popular, que, por ser livre, está sempre em movimento e estado de renovação. É a incompletude advinda da cosmovisão popular carnavalesca que permite ao sujeito carnavalizado rir do mundo e incluir, na mesma gargalhada, o valor utópico mundano e a busca por evolução/renovação de todos aqueles que riem.

Essa liberdade do riso, como qualquer outra liberdade, era evidentemente relativa; seu domínio se alargava ou diminuía alternadamente, mas não foi jamais totalmente interdita. [...] essa liberdade, em estreita relação com as festas, estava de certa forma confinada aos limites dos dias de festa. Ela se confundia com a atmosfera de júbilo, com a autorização de comer carne e toucinho, de retomar a atividade sexual. Essa libertação do riso e do corpo contrastava brutalmente com o jejum passado ou iminente (BAKHTIN, 2008a, p. 77).

Na Idade Média, a liberdade do riso era parcial, pois durava enquanto ocorriam as festividades. Entretanto, enquanto o riso era regulado pelas leis das festas carnavalescas, nada o afligia, pois ali a suprema lei era o contato livre e familiar. Após as festividades carnavalescas, farto, o homem medieval retornava ao “mundo oficial”, pois extravasou e satisfez suas diferentes necessidades durante o período de concessão. Então, a quaresma surgia como o período de abstenção para aqueles que se deleitaram nas ditas “festividades pagãs”: era o momento de “limpar o corpo e a alma”.

Em sua obra, Bakhtin (2008a) apresenta que o riso popular na Idade Média era bastante poderoso, penetrando, inclusive, nos círculos médios e superiores, sendo bastante influente também em todos os graus da jovem hierarquia feudal, tanto leiga quanto eclesiástica. Com relação a esse fenômeno, o autor acredita que os itens que seguem podem explicar as causas do interesse pelo riso:

1. A cultura oficial religiosa e feudal nos séculos VII, VIII e mesmo IX era ainda

débil e não completamente formada.

2. A cultura popular era muito forte e era preciso levá-la em conta a qualquer preço; era também necessário utilizar alguns dos seus elementos com fins *propagandísticos*
3. As tradições das saturnais romanas e outras formas do riso popular *legalizadas* em Roma estavam ainda vivas.
4. A Igreja fazia coincidir as festas cristãs e as pagãs locais, que tinham relação com os cultos *cômicos* (a fim de cristianizá-los).
5. O jovem regime feudal era ainda relativamente progressista, portanto, *relativamente* popular (BAKHTIN, 2008a, p. 66).

O surgimento do riso popular, que corroía a estrutura de consolidação da cultura oficial da Igreja, deu-se porque o riso promovido pela hierarquia dominante era atrelado à seriedade, enquanto o popular, ao povo divertia, pois escarnecia daquilo que era temido, dirigindo-se, preferencialmente, ao extrato superior. Por isso, o riso popular, na Idade Média, era absolutamente extra-oficial⁴⁵.

O riso era, e ainda é, uma arma de libertação do povo. Nesse sentido, Bakhtin (2008a) reitera que ele *não é forma exterior, mas uma forma interior essencial a qual não pode ser substituída pelo sério, sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada [...]*(p. 81). O filósofo acredita que o riso tem o poder de libertar não apenas da censura exterior, mas também da censura interior, parte intrínseca ao ser humano que é capaz de regular as suas ações como, por exemplo, o medo, que, há muitos anos, montou guarita no espírito humano. Conforme Bakhtin (2008a),

O riso revelou o princípio material e corporal sob a sua verdadeira acepção. Abriu os olhos para o novo e o futuro. Consequentemente, ele não apenas permitiu exprimir a verdade popular antifeudal, mas também ajudou a descobri-la, a formulá-la interiormente. Durante milhares de anos, essa verdade se formou e se defendeu no seio do riso e das formas cômicas da festa popular (p. 81).

Bakhtin (2008b) acredita que *o riso é uma posição estética determinada diante da realidade, mas intraduzível à linguagem da lógica, isto é, é um método de visão artística e interpretação da realidade [...]* Por isso, o compreende como *um método de construção da imagem artística, do sujeito e do gênero* (p. 188). O autor explica que o riso carnavalesco, por ser ambivalente, possui uma enorme força criativa, que é responsável pela força formadora de gênero. O riso ambivalente é capaz de interpretar o fenômeno das sucessões e o das transformações, propostos no carnaval. No fenômeno, que é o carnaval, o riso fixa dois polos,

⁴⁵ BAKHTIN, 2008a.

ambos em constantes e sucessivas renovações, tomadas pela criatividade própria do ato de rir, não permitindo que nenhum dos polos se absolutize: *na morte prevê-se o nascimento, no nascimento, a morte, na vitória, a derrota, na derrota, a vitória, na coroação, o destronamento, etc*⁴⁶.

A morte alegre, isto é, o ato literal de “morrer de rir” é característica fundamental do sistema de imagens formado pela noção bakhtiniana de carnavalização. Riso e morte, juntos, espantam da última o medo e a amargura, restando, do processo de “morte-renovação”, a alegria. Como no processo de morte está imbricada a imagem do nascimento, o ato de “morrer de rir” traduz a imagem ambivalente, mesmo que agonizante, da renovação e do êxtase próprios do carnaval de trata o filósofo russo.

De acordo com as concepções do autor russo, quando as imagens do carnaval são transpostas para a literatura, mesmo que em graus diferentes, são transformadas de acordo com *metas artístico-literárias específicas*, contudo, ele adverte que, independente do caráter e do grau da transformação, o riso e a ambivalência permanecerão na imagem carnavalizada. Bakhtin (2008b) vai além dos posicionamentos anunciados ao indicar que, sob condições e gêneros determinados, o riso pode reduzir. Isso significa que ele, mesmo que impregnado na imagem carnavalizada e determinante de sua estrutura, é abafado, ou seja, *atinge proporções mínimas: é como se víssemos um vestígio do riso na estrutura da realidade a ser representada, sem ouvir o riso propriamente dito*⁴⁷.

Os diálogos Socráticos de Platão (do primeiro período) são, para o filósofo russo, um dos representantes da categoria de riso reduzido, mas admite que “não completamente”:

[...] o riso é reduzido (embora não completamente), mas permanece na estrutura da imagem da personagem central (Sócrates), nos métodos de realização do diálogo e – o mais importante – na dialogicidade mais autêntica (e não retórica), que mergulha a ideia na relatividade alegre do ser em formação e não lhe permite ancilosar-se numa estagnação abstrato-dogmática (monológica) (BAKHTIN, 2008b, p. 190).

Outra questão levantada por Bakhtin (2008b), para considerar o riso dos diálogos do período inicial como reduzido, mas de forma incompleta, é o fato de que, do início ao fim, eles apresentam imagens nas quais o riso extravasa as estruturas das imagens carnavalizadas, irrompendo com o “registro estridente”. Foi na literatura carnavalizada dos séculos XVIII e

⁴⁶ BAKHTIN, 2008b, p. 189.

⁴⁷ Id. Ibidem, p. 190.

XIX que o riso é abafado de forma considerável, chegando à beira do que conhecemos por ironia e por humor, além de circundar também outras formas de riso reduzido.

Os autores Morson e Emerson (2008) acreditam que, para explicar o conceito de riso reduzido, Bakhtin tenha adaptado suas ideias de gênero e que, para fins analíticos, pode-se dizer que *o riso é uma ideologia modeladora de forma ou um 'poder modelador de gênero'* (p. 481). Isso quer dizer que o riso pode ser descrito por meio de dois aspectos: sua percepção de mundo (visão carnavalesca da verdade) e suas realizações formais particulares. Com relação às formas de riso reduzido (em especial o humor), os autores esclarecem que podem ocorrer casos em que o riso, ao incorporar à literatura elementos carnavalizados, os elimine.

No estudo da obra de Dostoievski, Bakhtin (2008b) afirma ter encontrado vestígios do que denomina *riso reduzido*, mesmo que, paralelamente, haja elementos carnavalizados. Isso significa que o filósofo russo assume a possibilidade de que, ao lado dos elementos carnavalizados, possa haver traços de riso reduzido, e que, no caso de Dostoievski, mesmo que tenha encontrado nuances carnavalizadas na estrutura das imagens e no enredo das obras, o riso reduzido adquire sua expressão na posição definitiva do autor:

[...] esta exclui toda e qualquer unilateralidade, a seriedade dogmática, não permite a absolutização de nenhum ponto de vista, de nenhum pólo da vida e da ideia. Toda a seriedade unilateral (da vida e da ideia) e toda a ênfase unilateral se reservam aos heróis, mas o autor provocando o choque de todos eles no "grande diálogo", não coloca um ponto final conclusivo (BAKHTIN, 2008b, p. 191).

Isso ocorre porque, independente de ser ou não um riso reduzido – no caso de Dostoievski um riso que rompeu as barreiras do cômico e tende a ironia-, a cosmovisão carnavalesca na qual a obra é imersa não admite um desfecho conclusivo, impregnando-a do devir que é próprio da noção de carnavalização.

Bakhtin (2008a) adverte que, no século XVIII, o processo de decomposição do riso penetrou na grande literatura no mesmo momento em que o processo de formação de novos gêneros da literatura cômica, satírica e recreativa se fazia valer e provia, já no século XIX, a consolidação das formas reduzidas do riso, isto é, o humor, a ironia, o sarcasmo etc, notadamente marcadas por promover a evolução dos componentes estilísticos dos gêneros sérios.

Reconhecemos que o verdadeiro riso não exclui o sério, completando-o onde ele mesmo não é capaz de se completar. Por esse motivo, mesmo que a literatura carnavalizada

seja tensionada por uma das formas de riso reduzido, nada impede que os elementos da cultura popular dela façam parte. Se considerarmos as ocorrências da expressão “riso reduzido” na obra do autor russo, perceberemos que, em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, a primeira ocorrência é trazida em pé de igualdade com o humor, como se fossem palavras sinônimas, para, mais adiante, tal como a ironia e outros, o humor ser descrito como uma das formas reduzidas do riso. Isso ocorre quando o filósofo traz a posição de Jean-Paul⁴⁸ acerca do riso grotesco, destacando sua concepção de riso como matéria universal. Bakhtin (2008a) explica a impossibilidade de separar o grotesco do riso e, com relação aos elementos do grotesco romântico alemão, anuncia, através das palavras de Jean-Paul, a existência de um “humor destrutivo”. Este, [...] *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*⁴⁹. O caráter melancólico desse humor, agora já caracterizado pelo autor como uma forma reduzida por ser destituído de força regeneradora, é descrito como capaz de converter o mundo exterior e de pregar sua desestabilização.

O filósofo russo, tendo em vista as considerações realizadas, apresenta as marcas de mais de um tipo de riso ao longo de sua obra, mas é no riso ambivalente e carnavalizado que deposita toda sua simpatia. As diferentes formas de manifestação do riso são por ele abordadas sempre em relação ao contexto social e histórico nos quais se desenvolveram. Por exemplo, o momento que o filósofo aponta como marco para a destituição da força regeneradora do riso proposto na Idade Média e no Renascimento foi o Romantismo, devido às modificações ocorridas no riso frente às mudanças comportamentais e de pensamento que movimentaram as artes, afastando-as dos elementos da festa popular.

Dos “tipos” de riso que Bakhtin apresenta em sua obra, destacam-se: o riso popular (carnavalizado, propriamente dito); o riso reduzido (humor e ironia), com característica sonora inferior ao riso popular, mas ainda assim ambivalente, porque pode ocorrer junto aos elementos carnavalizados; e o riso reduzido satírico da época moderna, representado por seu caráter negativo e individualista.

Nesta dissertação, o riso é concebido como força capaz de revelar o mundo em seus aspectos alegre e ambivalente. Cada privilégio por ele conquistado, para o sujeito que vive o

⁴⁸ Jean-Paul (1763-1825), pseudônimo de Johann Paul Friedrich Richter. Maestro, pastor e escritor romântico alemão. Destacou-se como escritor e dividiu a Alemanha com suas obras de caráter humorístico e irônico. Fonte: <http://www.libraryindex.com/encyclopedia/pages/cpxkvlfjfbq/richter-johann-paul-friedrich.html>. Acesso: 01 de jul. 2011.

⁴⁹ BAKHTIN, 2008a, p. 37.

carnaval, entremeia-se às formas de censura por ele libertas: a interior e a exterior. Cada barreira transposta pelo riso frente à censura interior abre espaço para que novas conquistas sejam realizadas em nível exterior, que, por consequência, garantem o reconhecimento dos direitos interiores antes censurados. Isso justifica a opção, nesta pesquisa, pelo estudo dos modos de instauração do humor em *A Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna, pois acreditamos na possibilidade de que, mesmo na condição de riso reduzido, o humor seja capaz de transpor as barreiras internas e externas plantadas pela censura. Entendemos a censura como um movimento representado pelas forças centrípetas, ao passo que os traços de carnavalização concebemos como formas de manifestação centrífuga no discurso.

2.2.5 Categorias carnavalizadas na obra de Rabelais

Ao longo de toda a obra *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Bakhtin (2008a) aborda e estabelece parâmetros entre a cultura popular medieval, notadamente marcada pelo que o filósofo cunhou por “cosmovisão carnavalesca de mundo”, e a obra do escritor parisiense François Rabelais. Como pesquisador, Bakhtin objetivou compreender a influência dos ritos e espetáculos da cultura cômica popular na obra do escritor francês, estabelecendo os limites e as relações da multiplicidade dessas manifestações populares em âmbito literário. No entanto, o filósofo russo deixa bastante claro, no final do capítulo introdutório, *Apresentação do problema*, que seu foco se concentra não na cultura cômica popular, mas na obra de Rabelais, manifestando com relação a essa cultura interesse teórico, no sentido de revelar sua unidade, seu sentido e sua natureza ideológica, capazes de desvelar sua concepção de mundo e valor estético.

Como método para observar a manifestação na cultura cômica em ambiente literário, Bakhtin opta por visualizar a obra de Rabelais partindo de sua própria imersão, como pesquisador, no âmbito em que a cultura popular foi colhida, isto é, no Renascimento, transpondo-se, dessa forma, para a obra do autor francês. Tal procedimento, acredita o autor russo, é insubstituível para se penetrar na essência da cultura popular, pois afirma ser a obra de Rabelais uma “enciclopédia da cultura popular”.

Como Bakhtin afirma, a literatura carnavalizada é resultado da transposição do carnaval (manifestação popular) para o interior da obra literária, porém, a observação desses elementos, reiteramos, não pode ser entendido como transposição (no sentido de aplicação de

regras, parâmetros ou ocorrências). Isso significa que concebemos as categorias bakhtinianas para análise da carnavalização não como aplicáveis, mas sim como capazes de indicar, na obra que se estiver estudando, graus menores ou maiores de sua utilização em relação ao construto que as originou. Nesse sentido, o autor russo parte de quatro categorias da cosmovisão carnavalesca de mundo, relacionadas ao cômico popular, as quais recapitulamos:

1. quebra das relações hierárquicas;
2. excentricidade;
3. familiarização;
4. profanações.

Aliados ao conhecimento acerca dos costumes e historicidade inerentes à cultura popular medieval, as categorias que formam a cosmovisão carnavalesca auxiliam Bakhtin na análise da noção de carnavalização, na obra de Rabelais, que inclui:

1. *relação entre obra e história do cômico popular* (parâmetros e atravessamentos da cultura cômica popular (com base no levantamento feito no capítulo de introdução, com destaque para o riso, na obra de Rabelais);
2. *localização e exposição de elementos do realismo grotesco intrínsecos à obra;*
3. *exposição e interpretação de imagens verbais e de gesticulações intrínsecas ao carnaval* (respectivamente, juramentos, blasfêmias, grosserias; encenações cômicas e inversões ambivalentes);
4. *reflexão e análise da presença do todo imagético da obra de Rabelais* (necessidades fisiológicas, o coito, as necessidades fisiológicas; o nascimento de Gargantua, associado ao ato de comer etc.);
5. *representação do banquete* (comilança), o comer e beber bufo (ligação com o corpo grotesco inacabado, em interação com o mundo);
6. *relação entre a imagem grotesca do corpo com baixo material na obra e com o corpo cômico* (apropriação do corpo pelo cômico; hiperbolismos; reinterpretção do sagrado no plano material e corporal);
7. *fatores externos que podem ter motivado e influenciado a obra.*

Para não gerar ambiguidade, é importante destacar que a inclusão do item de número sete não significa que o filósofo russo esteja atrás de uma realidade que possa ter

“determinado” a escrita e a criação artística das personagens rabelaisinas. Se partirmos da concepção do filósofo de que o ato de linguagem é capaz não só de refletir como de refratar diferentes realidades, perceberemos que a necessidade de explorar contextos históricos externos à obra favorece o entendimento dos fatores que podem ter motivado sua escrita, mas não necessariamente definir o fazer literário próprio do autor. Ainda com relação a esse item, salienta-se que em *As Imagens de Rabelais e a Realidade do seu Tempo* há ricas informações acerca do caráter contestatório da obra, que, mesmo em pleno século XVI, foi capaz de questionar as barreiras impostas pela Igreja Católica e pelo Estado Oficial ao tencionar a atmosfera cristã que pairava sobre a Europa.

2.3 CARNAVAL É TEATRO?

Serão apresentadas, neste item, as manifestações culturais da Idade Média motivadoras do surgimento da associação que, muitas vezes de maneira equivocada, se faz entre o carnaval como manifestação cultural vívida e os gêneros teatrais, remontando, tal como o próprio título enuncia, à presença desse gênero na época Medieval e o espaço por ele conquistado em meio às demais manifestações socioculturais da época.

Bakhtin (2008a) aborda no capítulo introdutório de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, denominado de *Apresentação do problema*, entre outras coisas, o panorama da Idade Média no que se refere aos costumes e à cultura popular da época, expondo as múltiplas manifestações culturais lá originadas - festejos, atos e ritos cômicos. Na sociedade medieval, tudo, quando permitido pelo Estado Oficial Feudal, era festejado. Além dos carnavais propriamente ditos, outros festejos e ritos enchiam as praças e as ruas por dias inteiros; eram celebrações como a "festa dos tolos" (*testa stultorum*), a "festa do asno", o “riso pascal” (*risus paschalis*) e a festa agrícola (“vindima”). As festas medievais eram notadamente marcadas por um viés religioso, mas sempre de forma burladora e sarcástica. Entre tantos festejos, havia também comemorações como as "festas do templo", que exibiam monstros e “animais sábios”; e a representação dos mistérios e das *soties*, gêneros teatrais encenados em um ambiente puramente carnavalesco. Havia também outros momentos em que a sociedade medieval reunia-se para rir e burlar o tom sério da época, em especial durante as cerimônias e “os ritos civis da vida cotidiana”, em praça pública. A respeito deles, Pinheiro (1995) afirma:

Outro tipo de celebração, levada a efeito na Praça, era o chamado teatro de rua, remontando ao teatro antigo grego, cujas Tragédias (Tragos = bode + *óide*= canto) são dedicadas ao deus Dionísio. [...] Os escravos, por meio do sensorial, do lúdico e do onírico, revestiam-se de caracteres ritualísticos como forma de incorporar a loucura sagrada de Dionísio (a *mannia*). Por meio do êxtase místico, buscavam a catarse, visando romper com o *establishment* e levar o cidadão comum a se libertar dos grilhões da razão (p.74).

As festividades medievais eram realizadas sob influência não só religiosa, como também cômica, e tendo como principais representantes o carnaval e o riso. Por esse motivo, diz-se que a cultura que naquela época se instaurou era dotada de religiosidade, mas não era, necessariamente, religiosa, pois [...] *todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana*⁵⁰. Como pertenciam à “esfera particular da vida cotidiana”, as festas eram dotadas, segundo o filósofo russo, de caráter concreto e sensível, o que as torna mais próximas das fontes artísticas e animadas por imagens, tanto pela forte característica de jogo quanto pela forte ligação com os espetáculos teatrais.

Contudo, Bakhtin (2008a) faz questão de salientar que carnaval e teatro são representações de movimentos sociais distintos. Ele argumenta que o carnaval não se apresenta como “forma puramente artística”, como faz o teatro, mas sim como forma concreta, por isso diz-se que ele não é representação ou encenação da vida, mas sim a própria vida. A justificativa do filósofo recai sobre o fato de a festa carnavalesca ignorar completamente o palco e a distinção entre atores e espectadores, comumente encontrada no espetáculo teatral. No carnaval, os espectadores não assistem à festividade burlesca, eles a vivem em clima de coletividade e de junção com o todo (o meio, os homens, a vida dos homens etc). Durante a festa há suspensão espaço-temporal: vive-se, respira-se e brinca-se de acordo com as leis – “as leis da liberdade”-, com o tempo e com o espaço carnavalescos (cronotopo do carnaval⁵¹). *O carnaval possui um caráter universal, e um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa e a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente*⁵².

Percebemos que a distinção feita por Bakhtin entre carnaval e teatro leva a crer que foi o teatro medieval que se valeu do carnaval, pois nele não se nega o privilégio de suspensão e

⁵⁰ BAKHTIN, 2008a, p. 06.

⁵¹ No cronotopo de Rabelais (cronótopo do carnaval como tempo-espaço de suspensão da hierarquia social) o verdadeiro herói do carnaval é o tempo, a “grande temporalidade” ou a expressão de um “grande tempo”. Enquanto o espaço é social, o tempo é histórico, pois é a dimensão do movimento no campo das transformações e acontecimentos.

⁵² BAKHTIN, 2008a, p.06.

de fuga da rotina da vida ordinária. Diferente do teatro, com seus ensaios e encenações, o carnaval não é ensaiado, tampouco encenado. Ele não se constitui como arte de espetáculo, tal como uma peça teatral, pois é uma forma efetiva, mesmo que definida e delimitada de forma ainda mais temporal do que espacial, da própria vida. Não há teatro no carnaval - não há atores, espectadores ou palco predefinido, embora a praça seja o local preferido para a festa-, mas sim um especial momento de existência, no qual a própria vida pode representar a si mesma; é, ao mesmo tempo, magia utópica e real, é vivência e experiência. Durante os folguedos de carnaval, o homem e a vida jogam um jogo diferente, entre a vida real e a segunda vida propiciada pela festa, e é nessa forma dual de perceber o mundo que acreditamos que se instaure a segunda vida do povo, calcada na ambivalência, no riso, nas inversões e nos demais requisitos da festa.

2.4 O TEATRO MEDIEVAL E OS INDÍCIOS PRIMORDIAIS DO GÊNERO FARSA

As raízes daquilo que conhecemos por gênero textual *farsa* surgiram, conforme Irley Machado (2009), na Idade Média, arraigadas no teatro medieval. Durante o período medieval, o teatro testemunha uma mentalidade fundamentalmente religiosa, que perdurou por mais de seis séculos, enriquecendo-se de forma constante e gradativa. Nesse ínterim, *as farsas atingiram seu apogeu exatamente no momento em que os mistérios⁵³ também o fizeram. Assim, o teatro do riso e da contestação foi representado ao mesmo tempo em que o teatro de edificação religiosa⁵⁴.*

Para a autora, alguns aspectos do teatro medieval são bastante complexos, porque, embora a Idade Média tenha tido acesso à noção de gênero discursivo, o teatro medieval não se intimidava diante da “mistura”, comportamento revelador de sua capacidade de se hibridizar⁵⁵. Isso significa que o teatro não admitia moldes e rotulações que o afiliassem a essa ou àquela forma composicional e estilo, denotando certa liberdade de estímulo criativo para o autor-criador⁵⁶ da peça. Diferentemente dos critérios⁵⁶ apresentados no teatro clássico

⁵³ Gênero teatral comum na Idade Média. Era precedido pela *sotia*, gênero teatral no qual o louco podia oferecer o espetáculo de sua loucura. Os mistérios eram geralmente encenados próximos às festividades católicas (Páscoa, Natal etc), com mensagens propagadoras daquela exibida pela *sotia*, que trazia, fortemente, como tema do enredo, as fraquezas do espírito humano (HERMAN; VERBEKE, 2006).

⁵⁴ MACHADO, 2009, p. 123.

⁵⁵ Fenômeno através do qual um gênero assume a forma e/ou característica comuns a outro.

⁵⁶ Para Bakhtin, o autor-criador é quem permanece no interior da linguagem, refratando a voz do escritor (pessoa). Ele não é uma voz direta do escritor (pessoa), mas uma apropriação de uma voz social qualquer, de

grego, o teatro medieval não se preocupava em distinguir claramente o cômico do trágico; e seu estilo livre é notadamente marcado pelo caráter religioso. Por isso, diz-se que a farsa emerge de um gênero pertencente ao teatro religioso medieval, que, embora considerado menos erudito, não pode ser considerado como menos popular⁵⁷.

De acordo com os estudos de Georges Minois (2003), o desenvolvimento do espetáculo teatral *farsa* era, após dias e dias de diabruras, marcado pelo “grito”, ou seja, pelo apelo do público, sucedido em ordem variável, pelas representações dos sermões jocosos, das farsas, dos mistérios e das moralidades⁵⁸. O autor, inclusive, questiona como era possível que o público discernisse cada um dos espetáculos, lançando a possibilidade de que houvesse alguma hierarquia baseada nos gêneros sério e cômico, mas, faltando-lhe subsídios para respaldar a afirmativa, explica:

É provável que ninguém visse incongruência na proximidade entre a farsa e o mistério. Os dois fazem parte da história da salvação, e o realismo obscuro está no coração da condição humana. O sublime alimenta-se do carnal, às vezes, é bom lembrar-se disso. Desforra do corpo sobre o espírito, da matéria humilde sobre o pensamento orgulhoso, o que traz o homem para as suas justas proporções: derrisórias, ridículas, cômicas (MINOIS, 2003, p. 202).

Há indícios históricos de que a *farsa* tenha se originado em meio aos mistérios e às moralidades, e que as primeiras farsas encenadas - farsas dramáticas- tenham surgido, aproximadamente, em 1266. Como exemplo, cita-se a farsa *Le garçon et l'aveugle et Le courtois d'Arras* (autor desconhecido), cujo surgimento data muito antes da representação dos grandes mistérios⁵⁹. Diferentemente do que apresenta Machado, Minois (2003) afirma que a farsa surgiu, de fato, na segunda metade do século XIII, através das obras de Adam de la Halle: *A história da folhagem*, *A história de Robin e de Marion*; seguidas por *uma interrupção de um século, coincidindo praticamente com a Guerra dos Cem Anos*⁶⁰, ela [a

modo a poder ordenar um todo estético. Assim, quem dá forma ao conteúdo é o autor-criador que, a partir de posições axiológicas, recorda e organiza esteticamente os eventos da vida (FARACO, 2003).

⁵⁷ MACHADO, 2009.

⁵⁸ Gênero teatral comum na Idade Média. Também encenado após a *sotia*. Uma das moralidades mais famosas, registrada no fim do século XIV, é a *Moralité des sept Vertus et des Péchés mortels*, cujo tema girava em torno dos sete pecados capitais, opondo os pecados às virtudes e ao castigo do pecador (HERMAN; VERBEKE, 2006).

⁵⁹ MACHADO, 2009.

⁶⁰ É considerada a primeira grande guerra europeia, durou cerca de 116 anos (1337-1453). Caracteriza-se pelos conflitos armados ocorrido durante os séculos XIV e XV (1337-1453), envolvendo França e Inglaterra pela disputa do trono vago, após a morte do último rei dos Capetos, em 1337 (SIDAOUI, 2004).

farsa] ressurge ao redor de 1450, intercalada em meio a representações religiosas, como uma espécie de pausa, de curta metragem, para o entreato⁶¹.

Minois (2003) também traz outros dados acerca do surgimento da *farsa*, nos quais consta que, para alguns, ela [...] deriva das comédias latinas, como aquelas de *Hrotsvit de Gandersheim*⁶², no século X (p. 202); para outros, [...] encontra sua origem nas tradições antigas, não-literárias, às vezes pré-cristãs (loc. cit.). Diante desses dados, o autor frisa que, segundo estudo recente do pesquisador *Konrad Scholl*, a *farsa* tem origem no teatro religioso, no qual as cenas da realidade tornam-se cômicas: [...] como os jogos de páscoa, quando os discípulos se põem a correr para o sepulcro, ou certas representações milagrosas⁶³.

Com vistas ao exposto, inferimos que há certa dificuldade em datar o surgimento do primeiro texto do gênero *farsa*. Entretanto, está bastante nítida a raiz medieval sob a qual ele se constituiu e a religiosidade que lhe é intrínseca. No próximo item, serão melhor explicitadas as características do gênero *farsa* e as vertentes que o ligam à Idade Média, vertentes essas que permitiram seu surgimento em meio ao invólucro cristão da época.

2.4.1 Características do gênero *farsa*

A *farsa* é uma espécie de peça teatral, um gênero “espetacular”, cuja apresentação se faz ao ar livre, em praça pública. Ela apresenta fortes laços com uma tradição oral e escrita distantes, na qual é possível encontrar, até mesmo,

[...] analogias com narrativas orais italianas e francesas, que teriam se inspirado em diferentes fábulas. O mesmo acontece com provérbios que inspiraram a criação de *farsas*. É bem conhecida a expressão “prefiro um burro que me carregue que um cavalo que me derrube”, que teria inspirado Gil Vicente na criação da *Farsa de Inês Pereira* (MACHADO, 2009, p. 125).

⁶¹ MINOIS, 2003, p. 199.

⁶² É reconhecida como a primeira mulher dramaturga da Europa, e também o como o primeiro exemplo de dramaturga da Europa cristã. Escreveu seis peças em prosa rimada latina, nas quais primou por oferecer uma resposta cristã para as comédias do poeta romano Terêncio (190-159 a.C.), incorporando as tradições da hagiografia medieval. Suas peças apresentam um enredo repleto de intrigas e conflitos entre os pagãos e os valores cristãos. Há também uma forte representação da figura feminina que, em geral, se submete a provas físicas em busca de redenção. Fonte: <http://www.bookrags.com/research/hrotsvit-eorl-06/>.

Acesso: 01 jan. de 2012.

⁶³ MINOIS, 2003, p. 199.

Com base nas assertivas de Minois (2003), a farsa é frequentemente ligada ao carnaval, o que a torna estritamente atrelada a um *público mais popular, urbano: bons companheiros, artesãos aos quais se unem, de bom grado, pequenos e médios burgueses* (p. 199). O autor também destaca seu caráter jocoso, e o fato de o gênero consistir em peças curtas - oscilam entre duzentos e quatrocentos versos. Ele ressalta que as farsas são representadas com poucos personagens, que geralmente são designados de acordo com a posição que ocupam na peça, por exemplo: o marido, o pároco etc. O autor acredita, inclusive, que a farsa é um texto de *realismo cru*, um jogral elaborado por jocosos profissionais.

Machado (2009) concorda, em parte, com o apresentado por Minois, quando afirma que a farsa é um gênero notadamente popular, cujo objetivo é alcançar um cômico imediato e espontâneo. Por esse motivo, o enredo é composto por personagens cotidianos, e se dá especial atenção aos seus propósitos desonestos. Segundo a autora, pode-se dizer que a farsa “tomava” emprestada a [...] *realidade cotidiana do povo, em que a intriga apresenta situações e conflitos elementares* (p. 125): [...] *cenais de casais [...] no interior da casa: disputas rocambolescas, artimanhas femininas, brigas entre marido e mulher* (p. 127).

Mesmo que em um primeiro momento a farsa fizesse “parte” dos mistérios, pouco a pouco, particularizou-se, tornando-se um gênero diferente daquele que inspirou seu surgimento. Como era repleta de zombarias, apresenta como traços marcantes a *bufonaria* e o *golpe* (trapaça).

As primeiras farsas conhecidas, que foram inseridas nas representações dos mistérios e milagres, datam do final do século XIV. Somente mais tarde a farsa definir-se-á como gênero dramático cômico e desenvolverá critérios que irão situá-la como um gênero literário (MACHADO, 2009, p. 125).

O gênero literário *farsa* originou-se não só a partir dos mistérios, mas também de características “emprestadas” das fábulas populares medievais⁶⁴, tais como a predileção por temas que envolvem obscenidade e escatologia, o que justificaria, portanto, a constante permuta entre os gêneros narrativo e dramático. Entretanto, não se pode pensar que as obscenidades apresentadas pela farsa tenham caráter gratuito e involuntário, bem pelo contrário, pois, na Idade Média, não se ignorava o pudor.

⁶⁴Gênero teatral originado na Idade Média. Tal como a farsa, era representado na praça pública. Constitui-se de [...] *pequenos contos em verso, brutais, cínicos, grosseiros, obscenos mesmo, em que se fala sem cessar de cu, de cona, de foder e de cornear* (MINOIS, 2003, p.194).

Se a farsa choca, como a fábula, isso é deliberado, porque ela quer nos lembrar, prosaicamente, do que somos. [...] A farsa é uma grande “máquina de rir”, segundo expressão de Bernadette Rey-Flaud, e para isso é suficiente mostrar o mundo tal qual é, sem disfarce. Não é muito bonito, mas é engraçado (MINOIS, 2003, p. 202-203).

De modo geral, Minois (2003) assegura que a farsa tende a explorar, essencialmente, as questões de moral privada, desvelando até que ponto os tabus sexuais são violados, sem que haja a indicação de qual partido os autores assumem. Aborda, com certa resignação, a temática da *loucura universal* (questiona-se, sem ideia de revolução de princípios, a arrogância e o privilégio) e o tratamento da *coisa pública*, ou seja, a desigualdade social, a luta de classes etc. Machado (2009) explica que as farsas [...] *tiravam partido da estupidez dos simplórios enviados às escolas e cuja incompreensão da linguagem provocava equívocos divertidos [...]* (p. 127), e que o cômico do gênero tende a tirar igualmente partido dos criados oportunistas e hábeis, que obedecem aos seus patrões motivados pelo desejo de ganho/vantagem. Entre outros temas, a farsa apresenta predileção pela inversão de papéis (“o avesso”) de autoridade, ora o direito de comandar é do marido, ora da mulher, ora do criado etc. *Outros temas são associados a funções naturais: come-se, bebe-se, faz-se amor como se respira, por uma necessidade física. Ri-se igualmente dos defeitos físicos ou intelectuais: Ri-se do que não é normal*⁶⁵.

Minois (2003) acredita que o riso manifestado pela farsa seja individualista, competindo a cada indivíduo arrebatado pela esperteza [...] *uma fatia de felicidade sem, contudo, colocar o mundo sob questionamento [...]* como na fábula, a visão do mundo é realista, conformista e pessimista [...] *o único consolo são os poucos momentos felizes arrancados à vida*⁶⁶. O autor traz o comentário de Konrad Schoell⁶⁷ sobre a existência de uma espécie de *espírito fundador* nas farsas, que é capaz de exprimir criticidade de forma cômica, o que contrapõe a hierarquia social à hierarquia da astúcia. Em suma, as respostas para os problemas da sociedade são puramente individuais, sob os lemas *cada um por si* e *que vença o mais esperto*, que tão bem exprimem a lição das farsas. As questões políticas e sociais raramente são abordadas em si mesmas [...] *Não há aí contestação do poder porque não existe nenhuma solução definitiva*⁶⁸.

⁶⁵ MACHADO, 2009, p.127.

⁶⁶ MINOIS, 2003, p. 204.

⁶⁷ Especialista em teatro popular francês do fim da Idade Média.

⁶⁸ MINOIS, 2003, p. 204.

Com base na teoria dos gêneros do discurso, de base bakhtiniana, é possível dizer que a farsa é um gênero relativamente estável. Diz-se relativamente porque, não diferentes dos demais, nela há certa estabilidade, que aparece marcada no conteúdo temático do gênero, pois, embora possa tratar de diferentes assuntos, apresenta traços de religiosidade. Entretanto, isso não significa dizer que seja, necessariamente, religiosa. No que tange à estrutura composicional, as farsas, tal como dito, são gêneros dramáticos de caráter narrativo. Quanto ao estilo, o gênero também conserva certa estabilidade no que se refere à forma de organizar o discurso, que comumente se constitui por versos curtos e marcados pela linguagem familiar, que comporta, até mesmo, palavras e expressões chulas. Outra característica estilística comum na farsa, originada na liberdade linguística do sujeito enunciador, é a possibilidade de organizar o texto e/ou enunciado sem a preocupação de dividir o cômico do trágico.

Contudo, as características aqui dispostas não querem, de forma alguma, atribuir ao gênero farsa propriedades que o tornem um modelo preexistente, no qual se encaixariam todos os outros textos, mas sim, mostrar que há certas regularidades que já puderam ser observadas, através do levantamento histórico, e que indicam, com base nas reincidências temáticas, estilísticas e composicionais, a existência de traços mais ou menos estáveis no gênero.

3 PARA ENTENDER O HUMOR

Nosso intuito central é investigar as formas humorístico-carnavalizadas na obra de Suassuna, mas, para que isso seja possível, consideramos importante entender o que provoca a “explosão do riso” e o prazer de “rir” nos seres humanos. Sendo assim, neste capítulo, apresentam-se as teorias que, neste trabalho, auxiliam a operacionalização da análise de como os traços de humor carnavalizado emergem na obra de Suassuna e, conseqüentemente, provocam o riso.

Optamos por iniciar esse estudo partindo da compreensão dos mecanismos produtores do riso trazida por Freud, partindo dos chistes, passando pelo cômico e chegando ao alvo desta dissertação, o humor. Na sequência, realizamos uma breve incursão por estudos linguísticos que focalizam, de algum modo, a questão do humor, entendido aqui como um fenômeno social.

3.1 O RECURSO A FREUD

Sigmund Freud, psicanalista austríaco, dedicou parte de seus estudos para compreender os mecanismos produtores do riso. Os resultados da pesquisa por ele implementada indicam que o riso pode ser produzido a partir de mecanismos diferenciados, aos quais chama de chistes, cômico e humor. Os estudos de Freud iniciam pelos chistes, mas, como sente necessidade de explicar determinadas estruturas inacessíveis ao mecanismo, ou de produção duvidosa, complementa o estudo abordando os mecanismos cômicos de produção do riso, que o conduzem, inevitavelmente, à necessidade de também abordar o humor.

Cada um dos mecanismos estudados pelo psicanalista se organiza de maneira diferente no que diz respeito à forma de produzir o riso, de se relacionar com o enunciador e com o enunciatário (chamado por Freud de ouvinte) e de produzir prazer a ambos os sujeitos. Mesmo se apresentando de forma divergente em alguns aspectos, os chistes, o cômico e o humor são mecanismos intrinsecamente ligados. Isso será mais bem desenvolvido nos itens que seguem, nos quais, partindo dos chistes e passando pelo cômico, chegar-se-á ao humor (trajeto percorrido por Freud), mecanismo de produção do riso cuja compreensão faz parte dos objetivos propostos por esta pesquisa e cujo estudo se acredita necessário para que a

metodologia de análise, articulada à noção bakhtiniana de carnavalização, possa favorecer a investigação das formas de humor em *A Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna, em sua relação com a cosmovisão carnavalesca de Bakhtin.

3.1.1 Os chistes⁶⁹

Freud (1977), antes de sua abordagem acerca dos chistes, apresenta especulações filosóficas que, na época, se faziam sobre aqueles mecanismos. Para isso, cita as concepções, entre outros, dos filósofos Lipps e Fisher. O psicanalista indica que Lipps, no ano de 1898, apresentou a hipótese de que um chiste seria *algo cômico do ponto de vista subjetivo*⁷⁰, ou seja, algo que produzimos e frente ao qual mantemos uma relação de sujeito, nunca de objeto, ainda que seja na categoria de objeto voluntário. O psicanalista complementa a assertiva com a interpretação de que é possível chamar de chiste qualquer evocação consciente daquilo que é cômico, quando bem sucedida.

Lipps, segundo Freud, concebe a ação, isto é, o comportamento ativo do sujeito, como a característica que distingue o chiste da classe do cômico. Conforme o psicanalista, Fischer concebe essa relação de forma diferente, pois acredita que ela consista na relação do chiste com seu objeto.

Ciente da interpretação dos filósofos, Freud (1977) passa a especular sua própria noção dos mecanismos dos chistes, a fim de verificar, entre outras questões, se o sentimento do cômico, que repousa sobre o significativo e a falta de sentido, é capaz de contribuir para a definição do conceito de chiste, na medida em que ele difere do conceito de cômico. Através do estudo dessa técnica, Freud deriva diferentes procedimentos chistosos:

I - Condensação:

(a) com formação de palavra composta;

dede

II - Múltiplo uso do mesmo material:

(c) como um todo e suas partes;

(d) em ordem diferente;

(e) com leve modificação;

⁶⁹ Freud (1977) relaciona o processo de produção dos chistes aos sonhos, mas como não são os chistes, e sim o humor, o aspecto principal dessa pesquisa, a essa questão não será dada a devida atenção. Para maiores informações, na mesma obra, consta o capítulo *As relações dos chistes com os sonhos e o inconsciente* (p. 183-206).

⁷⁰ *apud* FREUD, 1977, p. 21.

- (f) com sentido pleno e sentido esvaziado.
 III - Duplo sentido:
 (g) significado como um nome e como uma coisa;
 (h) significados metafóricos e literal;
 (i) duplo sentido propriamente dito (jogo de palavras);
 (j) *double entendre*⁷¹;
 (k) duplo sentido com uma alusão (FREUD, 1977, p. 57).

Para cada um dos procedimentos será dada a devida atenção, explicando-se a maneira como se apresenta e o que caracteriza a técnica do chiste.

Condensação: procedimento que se aplica à aglutinação de duas sentenças, uma considerada mais fraca do que a outra. Para que haja conversão do pensamento em chiste, há a necessidade de que uma espécie de “força compressora” atue no ponto menos resistente. Como exemplo de condensação por palavra composta, o autor cita uma anedota ocorrida com o poeta Heine, já bastante analisada na literatura produzida no campo da psicanálise.

Heine relata um encontro com Hirsch-Hyacinth, agente de loteria e pedicuro de Hamburgo, que havia ganho algum dinheiro. Esse homem se vangloria diante do poeta de suas relações com o rico barão de Rotschild, dizendo: *E assim, verdadeiramente, senhor doutor, Deus quis conceder-me toda a sua graça; tomei acento junto a Salomon Rotschild e ele me tratou como um dos seus, de um modo inteiramente familiar* (FREUD, 1977, p. 18).

Em “familiar”, temos a condensação entre as palavras “familiar” e “milionário”. Acompanhando o raciocínio de Freud, podemos ver aí dois pontos de vista: (a) Rotschild me tratou como um dos seus, isto é, de modo familiar; (b) Rotschild me tratou como um dos seus, isto é, como um milionário trata outro milionário.

O trecho “me tratou como um dos seus” prepara o ouvinte para a conclusão de que o agente de loteria foi tratado de modo familiar, o que configuraria a situação de uma pessoa que já foi pobre exibindo-se ao ser distinguida por um nobre. O desconcerto produzido pelo termo chistoso “familiar” deve-se ao fato de que ele permite que uma outra interpretação tenha lugar: a condescendência do barão para com Hirsch-Hyacinth deve-se ao fato de ele ter, então, se transformado em um milionário.

Múltiplo do mesmo material: a técnica desse chiste orienta-se pelo fato de uma palavra e/ou sentença ter a possibilidade de operar de duas maneiras: uma como “todo”, outra

⁷¹ *Double entendre*: categoria de duplo sentido cujo efeito do chiste depende, especialmente, do significado sexual por ele evocado (FREUD, 1977).

segmentada em sílabas, como se fosse uma charada que conquista outro espaço de significação. É através desse processo que muitos chistes de categoria fônica são elaborados.

O psicanalista organiza a técnica do uso “múltiplo do mesmo material” levando em conta a acepção de que *as palavras são um material plástico, que se presta a todo tipo de coisas*⁷², portanto dão aos chistes um caráter de jogo. Exemplo: um descendente de Rousseau, após situação vexatória, foi chamado de “Roux sot”. A pessoa que lhe atribuiu a alcunha artilosamente organizou as palavras francesas “Rousseau (nome) + sot (adjetivo: tolo)”, cuja representação fônica, quando condensada, é semelhante à original (Rousseau) e por isso produz o chiste. Contudo, não se deve acreditar que aquilo que é considerado aqui como “terceiro elemento” seja capaz de se manifestar como um substituto aos dois elementos que o originaram, pois o chiste ocupa apenas o lugar da identidade fônica das palavras, não as modificando em essência.

Outra técnica é a “manifestação de múltiplo do mesmo material em ordem diferente”, na qual o chiste é produzido através da intervenção na ordem das palavras de um mesmo material verbal. O chiste será considerado “melhor” se a alteração na ordem promover o efeito por meio de alterações “leves” que propiciem o efeito de que aquilo que foi dito, embora com as mesmas palavras, seja diferente. A economia de meios para a produção do chiste com alteração na ordem do material é apresentada por Freud (1977) em:

‘O Sr. e a Sra. X vivem em grande estilo. Alguns pensam que o esposo ganhou muito dinheiro e tem, portanto, economizado um pouco (dando pouco) [*sich etwas zurückgelegt*]; outros, porém, pensam que a esposa tem dado um pouco [*sich etwas zurückgelegt*] ganhando, portanto, muito dinheiro [grifos do autor] (p. 47).’

O psicanalista adjetiva esse chiste de “diabolicamente engenhoso”, porque a alteração no material verbal é que distingue o que se diz a respeito do esposo e da esposa.

A técnica dos chistes com leve modificação é um pouco mais sutil do que a anterior. Nela, o chiste é produzido por alteração no material verbal. A modificação é feita logo após a evocação do material original. Exemplo: [...] *outro dos chistes de Herr N.: Este ouvira de um cavalheiro, nascido judeu, um comentário malévolos sobre o caráter judeu. ‘Herr Hofrat’, disse ele, ‘seu ante-semitismo me é bem conhecido; o que é novo para mim é seu anti-semitismo’*⁷³.

⁷² FREUD, 1977, p. 49.

⁷³ Id. Ibidem, p.48.

Quanto à técnica denominada “sentido pleno e sentido esvaziado”, Freud (1977) explica que a identidade fônica entre uma palavra plena e uma esvaziada pode ser obra do acaso, pois explica que a técnica dos chistes se vale das condições que prevalecem no material linguístico. Segundo o autor, esse chiste pode ser incluído em uma subclasse, junto aos chistes nos quais as palavras são usadas primeiramente como um todo e depois segmentadas (como em “Rousseau”), ou, ainda, na subclasse daqueles em que a *multiplicidade é produzida pelo sentido pleno ou esvaziado dos constituintes verbais* (p. 50). O exemplo que segue elucida o que Freud entende por palavras plenas e palavras vazias: *Um chiste de Lichtenberg isola cuidadosamente as circunstâncias em que as palavras esvaziadas são levadas a recuperar seu sentido pleno: “Como é que você anda?” - perguntou um cego a um coxo. “Como você vê” - respondeu o coxo ao cego⁷⁴.* No exemplo, em que as palavras primeiro são de caráter vazio e depois de caráter pleno, o autor explica que elas são dotadas de pleno sentido porque o dito, aparentemente absurdo, é claro e tem o seu sentido recuperado através da materialidade linguística.

Duplo sentido: nessa técnica de uso dos chistes o psicanalista explica que há uma espécie de “jogo de palavras”, o que a torna uma das mais conhecidas técnicas de uso dos chistes. O grupo de chistes organizados sob a denominação de “duplo sentido”, tal como os anteriores, não é um conjunto isolado, e apresenta características que são possíveis também de se observar nas demais categorias, tal como o uso múltiplo, a condensação, os duplos fônicos, entre outros.

Freud separou os chistes por grupos para mais bem explicitar seus mecanismos de funcionamento e de promoção do riso, mas não devemos observá-los, como o psicanalista adverte, como pontos isolados.

Nos chistes categorizados como duplo sentido, o autor identifica cinco subcategorias, a iniciar pelo “significado como um nome e como uma coisa”. Essa subclasse é descrita como aquela em que um nome é capaz de produzir mais de um sentido além do contextual. Como exemplo, observa-se: *‘O vil Macbeth não reina aqui em Hamburgo: o rei aqui é Banko [dinheiro bancário].’(Heine, [Schnabelewopski, cap. 3])⁷⁵.* O elemento chistoso aqui recai sobre o nome “Banko”, que por estar com a inicial maiúscula, nos leva a entendê-lo como um nome próprio. Porém, como tratamos dos chistes, o nome aqui não alude somente a alguém, mas também a uma instituição financeira cujo nome é pronunciado com a mesma configuração fônica.

⁷⁴ FREUD, 1977, p. 49.

⁷⁵ Id. Ibidem, 1977, p. 51.

A segunda subclasse é denominada de “significados metafóricos e literal” e é considerada pelo autor como *uma das mais férteis fontes da técnica dos chistes*⁷⁶. Para ilustrar, o psicanalista narra o seguinte fato:

Um médico, meu amigo, afamado por seus chistes, disse certa vez a Arthur Schnitzler, o dramaturgo: ‘Não me surpreendo que você tenha se tornado um grande escritor. Afinal seu pai susteve um espelho para seus contemporâneos’. O espelho sustido pelo pai do dramaturgo, o famoso Dr. Schnitzler, era o laringoscópio (FREUD, 1977, p.52).

O chiste, nessas condições, recai sobre a palavra laringoscópio, que, em alemão, grafase *kehlkopfspiegel*, literalmente: “espelho da laringe”⁷⁷.

A terceira subclasse, do “duplo sentido propriamente dito”, ou também chamada de “jogo de palavras”, é apresentada por Freud (1977) como o “caso ideal de múltiplo uso”, pois não há necessidade de segmentar, modificar ou transferir as palavras da esfera a que pertencem. O autor explica que essa categoria se faz possível mediante circunstâncias favoráveis em que as palavras expressam significados diferentes. Os exemplos para essa categoria são bastante férteis, segundo o psicanalista. Dos apresentados por ele, selecionou-se: *Um médico, afastando-se do leito de uma dama enferma, diz a seu marido: ‘Não gosto da aparência dela’. ‘Também não gosto e já há muito tempo’, apressou-se o marido em concordar*⁷⁸. O chiste, nesse caso, recai sobre a dupla possibilidade de interpretação gerada pelo enunciado do médico, que se referia ao estado enfermo da dama, e não a qualquer menção à condição de favorecimento à manifestação de uma aversão do cônjuge.

A quarta subcategoria, do “*double entendre*”, é expressa através de uma palavra cujo sentido usual é determinado por dado contexto, mas quando utilizada em um contexto diferente assume outro significado. Freud (1977) indica que há muitos exemplos desse tipo de chiste, dentre os quais se selecionou: *‘Esta garota me lembra Dreyfus. O exército inteiro não acredita em sua inocência*⁷⁹. O chiste aqui recai sobre o duplo entendimento que a palavra inocência (aqui com conotação sexual e não como antônimo de ‘culpa’) gera, se

⁷⁶ FREUD, 1977, p. 52.

⁷⁷ Id. Ibidem, p. 52 (em nota explicativa).

⁷⁸ Id. Ibidem, p. 53.

⁷⁹ Id. Ibidem, p. 56.

considerarmos o contexto em que foi enunciada e a situação que junto a ela foi mencionada (caso Dreyfus⁸⁰).

O último caso, de “duplo sentido com uma alusão”, é apresentado com base, entre outros, no exemplo: [...] *a descrição por Heine do caráter de uma dama complacente: ‘Ela nada podia ‘abschlagen’ à exceção de sua própria água’. Nota: abschlagen/‘recusar’; vulgarmente ‘urinar’*⁸¹. Segundo Freud (1977), a conotação sexual pertencente ao enunciado é notável, poderia até parecer que não se trata de um chiste, embora o seja. O autor explica que esse tipo de chiste não precisa estar atrelado unicamente aos conteúdos obscenos, e que ocorrem no *caso de um duplo sentido onde os dois significados não são óbvios da mesma maneira [...] seja porque um sentido é mais usual que outro, seja porque salta ao primeiro plano devido a uma conexão com as outras partes da sentença*⁸².

As técnicas apresentadas por Freud para a identificação dos chistes mostram-se bastante produtivas e, de maneira alguma, sobrepõem-se umas às outras. O psicanalista austríaco considera, dentre os procedimentos apresentados, o caso de “duplo sentido” como sendo o único caso ideal de “uso múltiplo de mesmo material”, mas deve-se ter mente que esse nada mais é, como visto, um caso de condensação sem a formação de elemento substitutivo. Diante dessa constatação, pode-se dizer que a condensação se apresenta, dentre as três categorias, como a mais ampla, já que se mostra bastante produtiva também nos casos de múltiplo uso de mesmo material e de duplo sentido. Mesmo ainda não tendo sido apreciado, é importante destacar que, conforme Freud (1977), para que todos os procedimentos descritos operem de maneira satisfatória, a “brevidade” para a produção do chiste é um fator de suma importância, pois garante que um “segundo vestígio” seja deixado na verbalização do mecanismo. Porém, o psicanalista adverte que, à vezes, os casos de economia e de brevidade não são suficientes para garantir o chiste.

As questões que envolvem os sujeitos produtor e receptor do chiste, quando observadas pelo prisma de sua relação com o riso, tornam-se mais esclarecedoras. Diferente do cômico, em que uma pessoa é capaz de se divertir sozinha, o chiste precisa ser contado a alguém. O riso é entendido pelo psicanalista como uma condição propícia para que a soma

⁸⁰ Escândalo que dividiu a França, no final do século XIX. Alfred Dreyfus (judeu), capitão da artilharia francesa, foi acusado e condenado injustamente por ter revelado segredos militares. O julgamento de Dreyfus foi a portas fechadas, o que suscitou grande revolta por parte do povo europeu. A farsa em torno da acusação e do julgamento de Dreyfus foi descoberta após a onda de nacionalismo e xenofobia que, na época, acometeu a Europa. Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=12381>. Acesso: 03 jan. 2012.

⁸¹ FREUD, 1977, p. 56.

⁸² Id. Ibidem, loc. cit.

das energias psíquicas, usadas até então para a catexia⁸³, encontrem livre descarga, por isso é considerado, quando chistoso, uma indicação de prazer. Como somente ao ouvinte do chiste é dado o direito de rir, logo se afirma que a despesa catéxica dele foi suspensa e descarregada. Freud acredita que o chiste é um presente dado ao ouvinte, pois ele, como terceira pessoa, dispensa uma pequena descarga psíquica se comparada ao prazer que lhe é proporcionado, porque, quando as palavras que compõem o chiste chegam até ele, já sofreram as oposições e inibições internas no enunciador (primeira pessoa do chiste). Como a primeira pessoa não pode rir do chiste que produziu, o prazer nela provocado emerge da força que ela produz para burlar a barreira interna, para suspender a inibição e proferir o enunciado chistoso.

Os chistes, resumidamente, podem ser entendidos como mecanismos conscientes que se organizam em jogos de palavras e/ou pensamentos, cujas características essenciais são a economia e a brevidade, na promoção do riso. No enunciatário, o riso surge mediante a liberação das energias psíquicas orientadas para a catexia; e, no enunciador, o riso é contido, surgindo como um breve esboço diante da gargalhada e do sucesso de seu propósito chistoso no enunciatário. O prazer chistoso, para o enunciador, advém da vitória que trava com as barreiras internas, sob as quais repousa sua inibição. É isso que lhe garante a liberação catéxica.

A intrigante relação entre os chistes e o cômico surgiu quando Freud questionou o porquê de o enunciatário pôr-se a rir do chiste mesmo antes de perceber o que nele há de errado. A atenção do ouvinte é pega como que desprevenida, por isso ocorre a liberação da catexia. Nos chistes com fachada cômica, o processo é o mesmo. Neles o cômico surge como uma “ajuda técnica” aos chistes, podendo operar como um “prazer preliminar”. Em busca do entendimento de como operam os mecanismos chistosos e cômicos, no auxílio da compreensão do humor, é que se desenvolverá o próximo item.

⁸³ **Catexia** (para a psicanálise): [...] *é a energia psíquica (libido) que foi concentrada (ou investida) no objeto – seja uma pessoa, uma coisa inanimada, um grupo social ou uma causa (catexia objetiva); os processos do próprio eu (catexia do ego) ou as pulsões inconsciente de realização de desejos inacessíveis (catexia fantástica). Sin.: Investimento.*

Fonte: NICK, Eva; CABRAL, Álvaro Cabral. **Dicionário Técnico de Psicologia.**

Disponível em:

http://books.google.com.br/books?id=lfFpKryM8VMC&pg=PA259&dq=dicion%C3%A1rio+de+psican%C3%A1lise&hl=pt-BR&ei=CFrFTvC6A8fe0QH21eD4Dg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&ved=0CFIQ6AEwBQ#v=onepage&q=catexia&f=false. Acesso: 17 nov. 2011.

3.1.2 O cômico

Nesse item será abordado o cômico como mecanismos de produção do riso. A opção de colocar esse mecanismo logo após a abordagem dos chistes não é à-toa, pois Freud (1977) mostra acreditar que uma fachada cômica é capaz de estimular a efetivação de um chiste, possibilitando não só o automatismo do processo chistoso ao prender a atenção do enunciatário, como também facilitando a descarga psíquica pelo chiste ao remetê-la a uma descarga de tipo cômico.

As pesquisas desenvolvidas pelo psicanalista evidenciaram que o cômico se comporta de maneira diferente dos chistes, pois ele pode se contentar com somente duas pessoas: uma que constata o cômico e outra em que o cômico é constatado. Aqui a terceira pessoa, a quem se conta o fato cômico, não interfere no processo, embora o intensifique. No caso dos chistes, a terceira pessoa é figura indispensável, caso contrário, o processo de produção do prazer será incompleto. Todavia, a segunda pessoa pode estar ausente, exceto nos casos de chistes tendenciosos⁸⁴. Dessa distinção, o autor deriva a ideia de que *o chiste se faz, o cômico se constata*⁸⁵, sugerindo que as relações entre o cômico e os chistes não são nada simples de se descrever. No estudo do cômico, Freud (1977) pondera que ele surge, primeiramente, como descoberta involuntária derivada das relações sociais humanas. Por isso, pode ser encontrado nas pessoas, em seus movimentos, atitudes, traços de caráter etc. Entretanto, não são apenas as características físicas que desvelam o cômico, pois ele também se revela nos traços mentais.

O cômico pode surgir tanto nos humanos quanto nos animais e nas coisas inanimadas. Uma pessoa se torna cômica quando é posta em situações nas quais suas atitudes estão sujeitas a condições cômicas. Transformar alguém em alvo de comicidade é descobrir-se dotado de uma espécie de poder – independente se é ou não de forma hostil ou agressiva.

Para Freud (1977), a origem do prazer cômico, diferentemente dos chistes, que implicam na transposição da barreira da inibição e/ou desprendimento catéxico mediante economia psíquica, resulta de um processo que envolve *duas despesas catéxicas que ocorrem em rápida sucessão e que envolvem a mesma função, sendo essas despesas operadas através de nossa empatia com alguém mais, ou, quando não haja tal relação, são descobertas em*

⁸⁴ FREUD, 1977.

⁸⁵Id. Ibidem, p. 207.

nossos próprios processos mentais. (p. 223). Isso aponta para um fato bastante relevante: se há empatia, logo, o prazer cômico não mantém relação com o sentimento de superioridade:

[...] quando, em meio de uma atividade que faz exigências às faculdades mentais de uma pessoa, esta é interrompida por uma dor ou por uma necessidade de defecação. O contraste que, através da empatia, oferece-nos a diferença cômica é aquele entre o alto grau de interesse assumido pela pessoa antes da interrupção e o mínimo interesse que lhe resta pela sua atividade mental quando ocorre a interrupção (FREUD, 1977, p. 223).

O exemplo reforça a ideia de que a diferença oferecida (compenetração para o trabalho substituída por intensa necessidade fisiológica) pela pessoa nos soa cômica, pois a consideramos frágil mediante intensa necessidade, mas de forma alguma inferior em comparação a nós mesmos, mas sim quando comparada consigo mesma, com seu “antes e depois”. Isso ocorre porque somos capazes de considerar que, mediante situação idêntica, não agiríamos de maneira diferente. Contudo, o psicanalista salienta que: *apenas o afastamento de tais sentimentos de nós próprios capacita-nos a fluir prazer da diferença originária da comparação entre essas catexias variáveis.*⁸⁶ A evidência fundamental de que o sentimento de superioridade não age no mecanismo cômico de produção do riso é, segundo Freud (1977), o fato da outra pessoa não agir com superioridade nem mesmo quando sabe que estamos fingindo.

Freud (1977) mostra que há muitas formas de se tornar alguém cômico, ao apresentar as relações cômicas estabelecidas pela mímica, a caricatura, a paródia, o travestismo e o desmascaramento (considerado por ele a contraparte prática do travestismo). Os três primeiros itens são concebidos pelo autor como sublimes, por reivindicarem autoridade e respeito, já que a referência a algo nessas condições supõe que o discurso seja proferido de forma diferente, as expressões verbais necessitam ser modificadas, assim como as expressões faciais. Porém, se a questão for a degradação do sublime, Freud (1977) acredita que ela permite ao indivíduo ter a ideia de algo trivial, ele pode pôr-se à vontade,

Sobre o desmascaramento, o autor organiza uma gama maior de informações, incluindo sob esse rótulo também o método de degradar a dignidade dos indivíduos, partilhando com os demais as fragilidades que os expõem, em especial, as de caráter mental e fisiológico.

⁸⁶ FREUD, 1977, p. 224.

O desmascaramento equivalerá aqui a uma advertência: tal e tal pessoa, que é admirado como um semideus, é afinal de contas um ser humano como você e eu. Aqui também incluem-se os esforços de desnudar o monótono automatismo psíquico subjacente à riqueza e aparente liberdade das funções psíquicas (FREUD, 1977, p. 229).

O cômico é capaz de romper com a hierarquia ao equiparar os homens e tornar os que se consideram superiores o alvo preferido dos burladores. Transformar o outro em objeto jocoso, retirar dele as amarras e as máscaras com as quais se prende ao jogo da hierarquia é uma das características do cômico que alude à carnavalização proposta por Bakhtin, mas essa possibilidade será mais bem discutida adiante.

Munidos da abordagem do cômico como facilitador da explosão do riso, destaca-se que esse mecanismo se apóia na oposição de ideias para alcançar jocosidade. Os sujeitos envolvidos no processo cômico de produção do riso adquirem o prazer através do desprendimento de duas despesas catéxicas, operadas pela empatia e nunca por um sentimento de superioridade. Freud (1977) estabelece, quanto à relação entre o chiste e o cômico: *o chiste é a contribuição feita ao cômico pelo domínio do inconsciente* (p. 236).

3.1.3 O humor

A abordagem do humor aqui feita decorre de dois estudos realizados por Freud (1977; 1996), um deles já vem sendo utilizado como base deste trabalho, o outro é um artigo publicado para aprimorar o olhar sobre esse tema, que ele acredita não ter sido suficientemente claro na edição de 1977. Uma questão que mostra a importância do percurso até aqui feito (chistes-cômico-humor), é a de que Freud (1977) acredita que seria um erro grave mencionar a aquisição do cômico sem ao menos dizer algo acerca do humor, considerado uma das mais altas formas psíquicas, pois a ligação entre os mecanismos é tão pouco aberta que recai na impossibilidade de mencionar um e não o outro.

Freud (1977) define o humor como [...] *um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como um substitutivo para a geração destes afetos, coloca-se no lugar deles* (p. 257). O psicanalista acredita que as condições favoráveis ao seu aparecimento [...] *são fornecidas se existe uma situação na qual, de acordo com nossos hábitos usuais, devíamos ser tentados a liberar um afeto penoso e então operam sobre estes motivos que o suprimem in status nascendi* (p. 257). Isso significa que o humor serve, ao

menos, a duas pessoas e que ambas estão predispostas a ele: [...] *a pessoa que é vítima da ofensa, dor etc. pode obter um prazer humorístico, enquanto a pessoa não envolvida ri sentindo um prazer cômico* (p. 257). Diante dessas constatações, o autor explica que o prazer do humor, se existe, revela-se às custas da liberação de afeto que não ocorre, portanto, ele procede de uma economia de despesa psíquica de afeto. Para Freud (2006), não há razão para não se crer na essência do humor, determinada por poupar afetos a que determinadas situações deveriam dar origem, afastando-os, através do riso e da pilhéria, e ratificando que a economia de compaixão se constitui como uma das mais frequentes fontes de prazer oferecido pelo mecanismo.

O autor austríaco afirma que, entre as espécies do cômico, o humor é a mais frequente e fácil de ser satisfeita, pois completa o seu curso dentro de uma única pessoa⁸⁷, sendo a participação de outra totalmente dispensável, diferentemente dos chistes, que se realizam quando contados para outra pessoa. Porém, em estudo posterior, o autor revela que, mesmo necessitando de apenas uma pessoa para que a fruição do prazer humorístico se complete, ainda assim não é possível dizer que essa é única maneira pela qual o humor se realiza, pois, em casos menos frequentes, o mecanismo pode satisfazer-se entre mais de uma pessoa:

Compreenderemos melhor a gênese da produção do prazer humorístico se considerarmos o processo que se dá no ouvinte perante [...] um outro que produz humor. O ouvinte vê esse outro numa situação que o leva a esperar que ele produza os sinais de um afeto, que fique zangado, se queixe, expresse sofrimento, fique assustado ou horrorizado ou, talvez, até mesmo desesperado; e o assistente ou ouvinte está preparado para acompanhar sua direção e evocar os mesmos impulsos emocionais em si mesmo. Contudo, essa expectativa emocional é desapontada; a outra pessoa não expressa afeto, mas faz uma pilhéria. O gasto de sentimento que é assim economizado, se transforma em prazer humorístico no ouvinte (FREUD, 1996, p. 165-166).

Há duas maneiras pelas quais o processo humorístico pode se realizar: uma delas é quando ele se dá em relação a uma pessoa isolada, que adota uma atitude humorística, ao passo que uma segunda pessoa, o expectador, dela deve derivar prazer. Ou ele pode também efetuar-se entre duas pessoas, mas uma delas não poderá tomar parte no papel humorístico, pois assume o lugar de objeto de contemplação para a outra. A atitude humorística envolvida nesse processo, independentemente do que consista, pode ser dirigida para o próprio “eu” do

⁸⁷ FREUD, 1977.

sujeito, ocasionando uma *produção de prazer à pessoa que a adota, e uma produção semelhante de prazer vem a ser a quota do assistente não participante*⁸⁸.

O prazer humorístico pode ser visto como uma sensação individual, mesmo diante do outro como objeto. Ela dependerá da historicidade dos sujeitos envolvidos e do grau de afetividade que é empregada na situação e que necessita ser economizada. É bastante complicada a tentativa de estabelecer quando uma situação irá gerar a necessidade de economia na despesa (que pode ser de raiva, de afeto, de compaixão etc), assim como é extremamente difícil enumerar as espécies do cômico. Freud (1977) destacou que o “reino do humor” é constantemente alargado [...] *quando um artista ou escritor consegue submeter emoções até então inconquistadas ao controle do humor, tornando-as, através dos dispositivos que comparecem em nossos exemplos, fontes do prazer humorístico*⁸⁹. Como exemplo, o psicanalista cita a obra dos artistas *simplicistas*, que suscita o humor ao abordar o horror e/ou o repulsivo.

Freud (1996) acrescenta que a rejeição feita pelo humor às reivindicações da realidade e à efetivação do prazer por meio da economia na despesa, o aproxima dos processos regressivos ou reativos encontrados na psicopatologia. Esse ponto de vista é mais bem elaborado pelo autor no posicionamento:

Seu desvio da possibilidade de sofrimento coloca-o [o humor] entre a extensa série de métodos que a mente humana construiu a fim de fugir à compulsão para sofrer – uma série que começa com a neurose e culmina na loucura, incluindo a intoxicação, a auto-absorção e o êxtase. Graças a essa vinculação, o humor possui uma dignidade que falta completamente, por exemplo, aos chistes, pois estes servem simplesmente para obter uma produção de prazer ou colocar essa produção, que foi obtida, a serviço da agressão (p. 166-167).

Não há como negar que o humor pode, em primeiro lugar, aparecer atrelado a um chiste ou a alguma espécie do cômico. Entretanto, como o próprio Freud (1977) admite, sua tarefa, nesses casos, é livrar-se de uma possibilidade implícita na situação, ou seja, livrar-se da possibilidade de que seja gerado algum afeto que possa interferir no resultado humorístico. Após, pode-se deter a geração desse afeto por inteiro ou de maneira parcial. Para o autor, essa é a maneira mais fácil e mais comum, produzindo várias formas de “humor interrompido”, como, por exemplo, o sorriso do “humor entre lágrimas”, no qual é retirada parte da energia do afeto e em troca se oferece um “toque de humor”.

⁸⁸ FREUD, 1996, p. 165.

⁸⁹ Idem, 1977, p. 261.

Diferente do cômico e dos chistes, o humor apresenta *algo de libertador*, e também qualquer coisa de grandeza e de elevação que falta aos outros dois mecanismos no momento de obter o prazer da atividade intelectual. Freud (1996) acredita que a grandeza do humor reside no triunfo do narcisismo e na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego, pois ele se nega a ser afligido pelas provocações da realidade, não se permitindo sofrer. O ego não quer ser afetado por traumas provenientes do mundo externo, mostrando que esses traumas, para ele, não passam de ocasiões para a produção do prazer. Para o autor, esse último aspecto é o que realmente constitui um elemento essencial do humor. *O humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais*⁹⁰.

Freud (1996) ensina, conforme mencionado no item anterior, que chiste é uma espécie de contribuição feita ao cômico pelo inconsciente. Seguindo o mesmo raciocínio, ele conclui que o humor seria, portanto, [...] *a contribuição feita ao cômico pela intervenção do superego*⁹¹ (p. 169). O psicanalista acredita ser o superego que, no humor, leva conforto ao ego. O superego, se observado individualmente, pode ser concebido como núcleo do ego, e tem o poder de reprimir suas ações melancólicas.

A título de síntese, retomam-se as principais abordagens: o humor deve ser entendido como mecanismo capaz de impedir o desencadeamento do afeto penoso, economizando um suposto desgaste afetivo, residindo, nesse aspecto, a essência do prazer por ele propiciado. A atitude humorística não implica a outra pessoa, pois ao humorista é dado o direito de rir sozinho, diferente do que ocorre no chiste, que implica, necessariamente, o outro. Assemelhando-se ao cômico, o humor é capaz de fazer rir e de produzir prazer no objeto alvo de uma jocosidade e por ele ser desfrutado (no caso de um palhaço, por exemplo), enquanto o riso do outro, do expectador, deleita-se com um prazer de natureza cômica. Enquanto o chiste é a economia do custo requisitado pela inibição, o cômico é a economia do custo requisitado pela empatia, o humor revela-se na economia do custo requerido pelo sentimento.

Nos itens que seguem, dando continuidade ao entendimento do mecanismo humorístico, primeiro, serão feitas observações sobre a relação de Bakhtin com a linguística para, em seguida, indicar-se como o humor é abordado no âmbito desse campo do saber. Isso será realizado com base em estudos de Sírío Possenti (1998) e de Maria Teresa Rego de França (2006), pesquisadores interessados em compreender os mecanismos linguísticos

⁹⁰ FREUD, 1996, p. 166.

⁹¹ O *superego* (ou supereu) é uma das instâncias da personalidade descrita por Freud no quadro de sua segunda teoria do aparelho psíquico. Seu papel pode ser aproximado ao de um juiz ou ao de um censor relativamente ao ego (LAPLANCHE; PONTALIS, 1992, p. 497).

desencadeadores do humor e apreciadores dos estudos de vertente humorística elaborados pelo linguista Victor Raskin; e de Oswald Ducrot, por meio da apresentação da perspectiva polifônica, no quadro de uma visão enunciativa da linguagem.

3.2 O RECURSO À LINGUÍSTICA

3.2.1 Bakhtin e a linguística

De início, cabe esclarecer que a necessidade de recorrer à linguística não vem ao encontro da acusação, que tramita em algumas produções em meio acadêmico, de que Bakhtin é um autor que não desenvolveu categorias de análise próprias, forçando os pesquisadores a buscarem complemento teórico em outras instâncias do conhecimento, caso queiram operacionalizar as noções por ele propostas. É preciso lembrar que o próprio Bakhtin autoriza esse procedimento, quando, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008b), reconhece que linguística e metalinguística devem complementar-se para o estudo da língua em sua integridade concreta e viva, uma vez que as pesquisas metalinguísticas devem aplicar os resultados da linguística.

Bakhtin, mesmo não sendo um linguista propriamente dito, não nega a linguística, tampouco refuta a ideia de que a língua organiza-se como sistema, apenas destaca que a linguística pura não é suficiente para estudar um fenômeno complexo como o discurso. Por isso, propõe a metalinguística (ou translinguística), destinada à abordagem de uma nova categoria, “o enunciado”, considerado por ele como o local em que a língua “ganha vida”. Na translinguística o objeto de estudo são os enunciados, abordados através do exame das relações dialógicas que estabelecem entre si. A proposta de Bakhtin não desvaloriza a linguística, nem seu objeto, mas acredita que, por mais importantes que possam ser os estudos sintático, morfológico e fonológico, eles dão conta apenas das explicações restritas às unidades da linguagem, mas não ao seu real funcionamento, o que só é possível se levarmos em conta o enunciado, que é a “língua viva”.

Em consonância com o exposto, o professor José Luiz Fiorin⁹², em Conferência, no ano de 2010, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/PUC-RS, destaca que a afirmação de que a análise translinguística pode se valer da linguística é verdadeira, lembrando que o próprio filósofo russo fez uso dessa alternativa. O que Fiorin cita como imprudência daqueles que se propõem à abordagem translinguística é o esquecimento de que o texto – estrutura composta por linguagem, tema e processos de composição específicos – necessita de um tratamento das relações que estabelece internamente, e, depois, das relações que estabelece fora, com outros textos e discursos aos quais replica.

Na mesma conferência, Fiorin afirma que a história é constitutiva do sentido, mas nem por isso ele se torna mero conteúdo, uma vez que é formado, ao mesmo tempo, pelo conteúdo e pelas formas com que é organizado e expresso. A historicidade, concebida como algo externo ao texto, não é, segundo o professor, apreendida nas referências a acontecimentos da época em que ele foi produzido, tampouco pode ser apreendida nas histórias a respeito de suas condições de produção, mas sim no próprio *movimento dialético de sua constituição, com suas contradições, seus deslizamentos, suas reivindicações, suas retomadas*. Baseadas na historicidade inerente ao texto é que estão, para Fiorin, as categorias de análise em Bakhtin. Por esse motivo, ele acredita que todas as categorias de análise estão presentes na obra do autor russo.

3.2.2 O humor em estudos linguísticos

O humor, com base em estudos recentes, avançou nos terrenos das teorias psicanalíticas e filosóficas, contudo o interesse pela compreensão do mecanismo também cresceu entre os linguistas, ganhando, no Brasil, cada vez mais espaço em teses e dissertações, e em estudos, como, por exemplo, os de Sírio Possenti e Maria Teresa Rego de França.

Possenti (1998), estudioso da natureza linguística das piadas, na obra *Humores da Língua*, acredita que o ponto de vista que deve nortear um linguista que se disponha a estudar o humor é, com base em Raskin, propor o “como” e não o “porque” do humor. Isso significa que os meios utilizados pelo enunciador para produzir o mecanismo humorístico devem ser

⁹² FIORIN, José Luiz [conferencista]; MAINGUENEAU, Dominique [debatedor]. **Categorias e Análise em Bakhtin**. Seminário Internacional de Texto e Discurso/SITED. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/ PUC-RS. 2010.

mais importantes do que sua intenção de provocar o humor, tanto que a intenção de Possenti, no estudo das piadas, é descrever as chaves linguísticas desencadeadoras do riso.

O autor atenta para o fato de que, embora a ocorrência de estudos linguísticos do humor tenha aumentado, não há como designar ou acreditar na existência de uma “linguística do humor”, e justifica seu ponto de vista através dos posicionamentos:

- a) não há uma linguística que tenha tomado por base textos humorísticos para tentar descobrir o que faz com que um texto seja humorístico, do ponto de vista dos ingredientes linguísticos;
- b) no caso de se concluir que humor não tem origem linguística, que ele não é da ordem da língua, não há uma linguística que explicita ou organize os ingredientes linguísticos que são acionados para que o humor se produza;
- c) não há uma linguística que se ocupe de decidir se os mecanismos explorados para a função humorística têm exclusivamente esta função ou se se trata do agenciamento circunstancial de um conjunto de fatores, cada um deles podendo ser responsável pela produção de outro tipo de efeito em outras circunstâncias ou em outros gêneros textuais (POSSENTI, 1998, p. 20-21).

O linguista deve se ocupar do efeito de humor como caráter secundário na investigação, e atentar para o que é especificamente linguístico, independente da teoria utilizada, interpretando o efeito humorístico como uma forma de validar o dado linguístico. Para Possenti (1998), [...] *o efeito de humor deve ser considerado como não especificamente linguístico, sendo a língua apenas (apenas?) um meio entre outros para provocar esse efeito de sentido* (p. 23).

Maria Teresa Rego de França (2006), na tese intitulada *A construção linguística do riso nas crônicas de José Simão*, aborda a teoria semântica de Raskin (1985), baseada no estudo dos *scripts*, para compreender as especificidades relevantes ao estudo do humor. Conforme exposto por França, a noção de *script* adotada por Raskin vem ao encontro da concepção de Teun A. van Dijk (1992), portanto é integradora dos conhecimentos semânticos partilhados socialmente e acionados pelos usuários da língua, quando necessitam compreender um evento.

Na busca por respostas para os questionamentos: *quais são as condições necessárias e suficientes para que um texto seja considerado engraçado?*; *como o humor verbal intencional se constitui o objeto dessa teoria*; e *quais mecanismos linguísticos formalizam tais condições?*, a autora segue a proposta raskiniana, que consiste na ideia de que um texto conduz o humor mediante o preenchimento de duas condições: *1º - o texto é compatível, em parte ou na totalidade, com dois scripts diferentes, ou seja, há uma sobreposição de scripts*;

2º - *estes dois scripts sobrepostos apresentam algum tipo de oposição e é desta oposição que decorre o humor*⁹³. França (2006), contudo, adverte que, caso consigamos preencher apenas a primeira condição, ainda assim não teremos um texto humorístico, apenas um texto ambíguo, e a ambiguidade, mesmo que seja capaz de gerar um efeito humorístico, não é capaz de, por si só, produzir humor. Dessa forma, o entendimento dos pressupostos raskinianos implica, necessariamente, que ambas as categorias sejam preenchidas, caso contrário o efeito de humor não pode ser produzido.

França (2006) explica que no processo de produção do humor não há total sobreposição de *scripts*, pois *os gatilhos – elementos responsáveis e sinalizadores que permitem ao ouvinte passar de um script ao outro – seriam, dada a total sobreposição, pouco perceptíveis, e isto dificultaria (para não dizer impediria) o trabalho cooperativo do ouvinte/leitor*⁹⁴. Isso ocorre, segundo a autora, em virtude da imprescindibilidade de que a percepção mínima de um engano seja suscetível ao riso.

Ainda aludindo à teoria de Raskin, França (2006) explica que o autor, ao propor a teoria semântica do humor, e ao associá-lo ao modo de comunicação *non-bona fide*⁹⁵, organizou o jogo verbal que contempla a ambiguidade e a sobreposição de *scripts*, necessários à produção do humor. Isso significa que Raskin constatou que *o humor necessita que passemos do modo bona fide para o non-bona fide de comunicação*⁹⁶. A autora explica que repousa sobre esse aspecto o fato de que *a percepção do próprio engodo (estar no modo bona fide), a mudança de rota (passar para o modo non-bona fide) e o consequente “desvendamento do enigma” são atividades que causam prazer [...]*⁹⁷

Isso significa que o desvendar das pistas deixadas pelo humor é capaz de produzir prazer no momento em que as interpretamos, por esse motivo, acredita França, que o linguista tenha associado a mudança de um modo para outro à ideia de jogo.

No caso [...] em que o ouvinte não espera uma brincadeira, uma piada, ele, inicialmente, tenta, entender a interação de acordo como as normas do modo *bona fide*. Somente após ter interpretado e ter percebido que a interação dentro das normas da comunicação *bona fide* falhou é que ele procurará uma outra possibilidade de interpretação do texto e isso o encaminhará para o modo de contar piada, porque em nossa cultura contar piadas é socialmente um comportamento mais aceitável do que, por exemplo, mentir ou encenar (RASKIN, 1985, p. 101, apud FRANÇA, 2006, p. 138).

⁹³ FRANÇA, 2006, p. 136.

⁹⁴ Id. Ibidem, p. 136.

⁹⁵ *Non-bona fide*: modo piadístico (*joke telling*); *bona fide*: modo sério.

⁹⁶ FRANÇA, 2006, p. 136.

⁹⁷ Id. Ibidem, p. 138.

Das palavras de Raskin é possível compreender que o enunciatório, durante o processo de interpretação do humor, parte do princípio de que a comunicação é genuína. Entretanto, ao perceber determinadas pistas nas palavras do enunciador, pistas essas que o distanciam do tom “original” do enunciado, encerra o crédito inicialmente depositado e passa a interpretar o enunciado sob outro viés, desconfiando de que o enunciador possa estar “brincando”. Nesse sentido, com base em Raskin (1985, p. 128), a autora adverte:

De qualquer forma – e Raskin bem o destaca - pessoas pouco humoradas não são hábeis em apreender os gatilhos do humor porque interpretam seriamente a ambiguidade premeditada, inerente às piadas. Na verdade, falta-lhes competência para o humor, uma vez que persistem no modo *bona fide*, quando o esperado é que elas interpretem o texto pelo modo *non-bona fide* de comunicação. 'Em outras palavras, elas (as pessoas pouco humoradas) se comportam de acordo com o princípio cooperativo da comunicação *bona fide*' (FRANÇA, 2006, p. 139).

É importante destacar que a proposta raskiniana organiza a comunicação *bona fide* em consideração às máximas propostas pelo filósofo Paul Grice⁹⁸. Por esse motivo, França (2006) explica que o modo *non-bona fide* estabelece entre falante e ouvinte um tipo de interação linguística em que a verdade e a relevância das informações não são esperadas. *Ao contrário, é um modo lúdico, de adivinhação, onde o prazer do riso decorre da competência de entender pistas, captar gatilhos, mudar de scripts* (p. 140).

⁹⁸ Herbert Paul Grice: filósofo estudioso das máximas conversacionais, que tem por base o princípio da cooperação entre falante e ouvinte durante a comunicação.

3.2.3 A construção enunciativa do humor

Como abordado, aquele que deseja provocar o riso o faz sempre visualizando uma finalidade. No caso dos chistes, nem sempre esse fim é o riso, podendo beirar a agressividade, visto que sua preocupação é com o prazer catéxico proveniente do rompimento da barreira da inibição; já no cômico, o riso é uma forma de mostrar empatia, de fazer-se, de certa forma, solidário ao outro; e, no humor, cujo prazer é proveniente da tentativa do superego em evitar o sofrimento, o riso surge como um “bônus”. Entender o procedimento desencadeador do riso é o objetivo de muitos pesquisadores, principalmente, quando o riso é provocado por um sujeito carnavalizado que apresenta fortes laços com a ambivalência da segunda vida, na qual “*todos ríem*”.

Entendemos que a teoria polifônica da enunciação de Oswald Ducrot (1987) mostra como os indivíduos promovem o riso via materialidade da língua, a partir da hipótese de que um enunciado não faz ouvir uma única voz. Contudo, antes de falar sobre a teoria polifônica de Ducrot, é preciso observar que o termo polifonia, em âmbito linguístico contemporâneo, além de abranger princípios teóricos distintos, recobre inúmeras realidades. Por isso, inicia-se pela apresentação, de maneira sucinta, do princípio polifônico que inspirou a teoria polifônica da enunciação de Ducrot, cujo mentor é o filósofo russo Mikhail Bakhtin. É possível apreender, na obra do filósofo (*Problemas da Poética de Dostoiévski*), que o termo polifonia refere-se à equipolência entre as vozes que surgem no discurso, e que é em Dostoiévski que o conceito se realiza satisfatoriamente. Através do estudo da obra do literato, Bakhtin estabelece critérios e princípios para sua teoria polifônica que, ao que se acredita, só se realiza por completo nos romances e contos escritos por Dostoiévski. A respeito do conceito de polifonia bakhtiniano, Fiorin (2006) esclarece:

Dialogismo diz respeito ao modo de funcionamento real da linguagem, que faz um enunciado constituir-se sempre em relação a outro. Heteroglossia e plurivocidade concernem à realidade heterogênea da linguagem e às línguas sociais diversas que circulam numa dada sociedade. A polifonia refere-se à equipolência das vozes. A plurivocidade não implica a polifonia, embora a polifonia acarrete necessariamente a plurivocidade (p. 82).

Inspirado na teoria polifônica bakhtiniana, Ducrot estabelece sua própria noção para explicar a possibilidade de encontrar mais de uma voz, ou seja, o desdobrar de múltiplas

vozes, em um mesmo enunciado. Ducrot (1988) parte da discussão da *unicidade do sujeito falante*. Por considerar demasiado difícil crer nessa concepção, o autor propõe uma *teoria polifônica da enunciação, segundo a qual em um mesmo enunciado fazem-se presentes vários sujeitos linguísticos diferentes*⁹⁹.

A teoria polifônica da enunciação proposta pelo linguista concebe três sujeitos: o sujeito empírico/SE, o locutor/L e o enunciador/E. Ducrot (1988) denomina *SE* o autor efetivo, o produtor do enunciado, mas atenta para o fato de que nem sempre é fácil de identificá-lo, principalmente quando o enunciado por ele produzido não é por ele proferido. Exemplo: o ator que enuncia a peça escrita por uma terceira pessoa. O linguista não acredita que definir precisamente o autor seja um problema de que deve se ocupar a linguística, pois o interesse da disciplina, afirma, deve recair sobre o sentido do enunciado.

Com relação ao *L*, Ducrot (1988) o reconhece como a pessoa a quem se atribui a responsabilidade pelo enunciado, que, por consequência, carregará as marcas de pessoa, de tempo etc., atribuídas por aquele que o profere. *O locutor pode ser totalmente diferente do SE, muitas vezes é um personagem fictício a quem o enunciador atribui a responsabilidade de sua enunciação*¹⁰⁰. Na concepção do linguista, é possível produzir enunciados que não tenham *L*, mas *somente por um milagre* um enunciado não terá *SE*. Por exemplo, os provérbios (produtos culturais que falam de um ponto de vista culturalmente construído) são considerados por ele como enunciados sem locutor, pois o responsável pelo sentido expresso por eles está apagado.

Por fim, o último sujeito de que trata Ducrot é o enunciador/*E*, definido como a origem de todos os pontos de vista que surgem no enunciado. *Não são pessoas, mas sim “pontos de vista” abstratos. O locutor mesmo pode se identificar com algum desses enunciadores, porém, na maioria dos casos, os apresenta mantendo certa distância frente a eles*¹⁰¹.

Como forma de elucidar suas afirmações, o autor utiliza como exemplos o humor e a negação. Aqui, em virtude da especial atenção que se dá ao humor, privilegiar-se-á as observações feitas por Ducrot no sentido de explicar a especificidade dos enunciados humorísticos. Segundo o linguista, para ser humorístico, o enunciado deve atender a três condições:

⁹⁹ DUCROT, 1988, p. 16.

¹⁰⁰ Id. Ibidem, p. 18.

¹⁰¹ Id. Ibidem, p. 20.

1. Entre os pontos de vista representados pelo enunciado, pelo menos um é obviamente absurdo e insustentável (em si mesmo e no contexto);
2. O ponto de vista absurdo não é atribuído ao locutor;
3. No enunciado, não se expressa nenhum ponto de vista oposto ao ponto de vista absurdo (não é retificado por nenhum enunciador). Entre os enunciados humorísticos chamarei de “irônicos” aqueles em que o ponto de vista absurdo é atribuído a um personagem determinado, que se busca ridicularizar (DUCROT, 1988, p. 20-21).

O enunciado apresenta-se como irônico, segundo o autor, se o ponto de vista absurdo for atribuído à pessoa que se quer ridicularizar. Ducrot explica que o humor e a ironia são fenômenos universais que [...] *não pertencem à língua, mas são utilizações da língua*¹⁰², e que seus escritos sobre a distinção entre sujeito empírico e locutor permitem descrever o que acontece nos enunciados dotados de humor e de ironia.

A contribuição dada pela teoria polifônica do pesquisador francês Oswald Ducrot encerra o percurso que percorremos nesta dissertação em busca da teorização, da construção e do entendimento de como o mecanismo humorístico é capaz de se realizar. A compreensão das posições ocupadas pelos três sujeitos da enunciação, de que trata o pesquisador francês, fornecem o arcabouço teórico capaz de esclarecer como se dá o processo de realização do humor na língua viva, atravessada pelos diferentes papéis locutórios que podem ser ocupados pelos sujeitos em interação.

A partir daqui, considerando os diferentes pontos de vista adquiridos acerca do mecanismo humorístico, passaremos para a análise e para a operacionalização do humor na obra de Suassuna, *A Farsa da Boa Preguiça*, a fim de identificar os traços de carnavalização nela presentes e de que maneira o humor é neles capaz de emergir.

¹⁰² DUCROT, 1988, p. 22.

4 A FARSA DA BOA PREGUIÇA: O EMERGIR ENUNCIATIVO DE TRAÇOS HUMORÍSTICO-CARNAVALIZADOS

4.1 DA TECITURA DA ANÁLISE

Exposta a caminhada teórica, é natural que se espere uma explicação sobre o modo como os diferentes aspectos trazidos serão articulados e transformados em categorias de análise do *corpus*. Nossa proposta contraria, de algum modo, essa expectativa. Para melhor dar a vê-la, inspirando-nos em M. Dutra (2005), vamos nos valer, da metáfora do tapete. Assim, convido o leitor a considerar a complexidade das referências teóricas aqui trazidas como constituindo “o tecido de uma tapeçaria contemporânea, que comporta fios de variados tipos – como seda, algodão, lã - num universo de cores variadas (DUTRA, 2005, p. 103).” Com esses distintos fios, que não foram colocados ao acaso, propomo-nos a elaborar um modo de olhar para o humor na obra *A Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna.

Os conceitos vindos de diferentes áreas, de espessuras e tipos diversos, como numa tapeçaria contemporânea, passam pela mão da tecelã/analista, que, com eles, constrói uma unidade sintética, na qual cada parte, embora participe do conjunto, perde sua identidade, ou seja, não mais se dá a ver de forma separada do todo. A tapeçaria que aqui se constitui é difícil de ser explicada por alguma lei simples, porque, “quem produz coisas, ao mesmo tempo se autoproduz” (ibid., p. 103), a subjetividade colocando-se, então, como característica intrínseca ao processo gerador da análise.

A tela que sustenta esta tapeçaria é o conceito bakhtiniano de carnavalização. Um ponto é colocado em relevo: a noção de humor. Para realçar as cores desse ponto em destaque, dois conjuntos de fios são trazidos, o primeiro advindo da psicanálise freudiana e o segundo de estudos linguísticos de perspectivas diversas. As categorias de análise sintetizam o processo de vai-e-vem entre esse quadro teórico e a obra-objeto de estudo, e implicam fortemente a autora desta dissertação.

No primeiro ato, serão observadas ocorrências de humor produzido pela segmentação; ocorrências de humor produzido na palavra; ocorrências de humor decorrentes de ambiguidade. Nesse momento, os ensinamentos de Freud mostram-se fundamentais.

No segundo ato, as categorias utilizadas estão entre as que são propostas por Bakhtin no estudo da carnavalização: excentricidade; ambivalência concreto-sensorial; familiarização; liberdade ao avesso.

Finalmente, no terceiro ato, são observadas reminiscências de humor ambivalente; desfecho humorístico-carnavalizado; fatores externos motivadores da obra, categorias também inspiradas por Bakhtin.

Esclarecemos que tais categorias nos foram indicadas na e pela leitura da *Farsa* de Suassuna, que é também um ato de enunciação permeado de subjetividade, a da analista.

Antes de apresentar a análise propriamente dita, trazemos considerações a respeito de gênero farsa, tal como realizado por Suassuna na obra em estudo, tomando-se por base as noções bakhtinianas que fundamentam esta dissertação (dialogismo, gênero, carnavalização) e os caracteres históricos do gênero farsa, apresentados por Minois (2003) e Machado (2006; 2009). O intuito é compreender por onde é possível ingressar na atmosfera da farsa escrita pelo autor paraibano, buscando apreender sua singular maneira de reinventar o gênero.

Reiteradas vezes afirmamos que a noção de gênero em Bakhtin não foi criada para “enformar” as obras. Em sua teoria, a singularidade é garantida pela particularidade do ato enunciativo, instituído numa tensão entre o que é da ordem da repetição e o que é da ordem do irrepitível. Sendo assim, o modo como Suassuna compõe a farsa, embora carregue traços de enunciações anteriores, concretiza novos propósitos, uma vez que produzida em outro tempo e outro espaço. É o que procuramos demonstrar a seguir.

4.2 A FARSAS DE SUASSUNA

A obra *A Farsa da Boa Preguiça*¹⁰³ é um gênero literário híbrido de característica secundária, organizado em forma de versos, com estrutura composicional de poema e traços estilísticos de prosa (narrativa). Assim como tantos outros textos, orais e/ou escrito, literários ou não, a *Farsa* é constantemente tencionada por forças concorrentes de caráter centrípeto e centrífugo. Esta constatação é de suma importância para que se perceba o embate entre duas grandes forças ao longo do texto de Suassuna: a *preguiça* e o *trabalho*. Essas forças, representadas pelos caracteres centrífugo e centrípeto, respectivamente, são responsáveis pelo

¹⁰³ *A Farsa da Boa Preguiça* é encenada, sob direção de João das Neves, desde o ano de 2009. Como reconhecimento, a peça recebeu o prêmio Shell, de melhor figurino, e o prêmio Molière, de melhor direção.

surgimento dos elementos pertinentes a este estudo, tais como as nuances de humor e os enunciados carnavalizados.

Alicerçados nos pressupostos bakhtinianos indicados na obra sobre a poética de Dostoievski¹⁰⁴, é possível dizer que as obras literárias são marcadas por pontos de tensão bastante latentes. Um deles é capaz de lançar a obra para o passado, deixando à mostra as raízes sob as quais se constituem/constituíram seus elementos intra e extratextuais. O outro ponto de tensão diz respeito à capacidade de inovar própria de cada autor, ou seja, o particular traço de escrita que lhe permite renovar e recriar o gênero, apesar da “herança” (resistente ao tempo, aos meios e ao espaço de enunciação) que permanece mesmo nos atos de enunciação literários mais inovadores e subversivos.

No caso específico da *Farsa* de Suassuna, o rastro dos gêneros que a antecederam está marcado na própria estrutura composicional com que o texto se apresenta (versos, poema), ideal para a enunciação em voz alta, nos espetáculos teatrais encenados na rua. Por ter origem em gêneros teatrais, como os mistérios e as fábulas, um voltado para a obscenidade grotesca conjugada por fortes laços cristãos, e o outro escatológico, realista e não dogmático, a farsa desenvolveu singular característica espetacular ligada ao carnaval. Ela reúne os elementos igualmente cristãos de seus gêneros originários, mas sem, necessariamente, estar atrelada às festas oficiais, como os mistérios (as antecediam ou sucediam), ou ao escracho irônico, escatológico e massacrante das fábulas.

As farsas medievais encontravam-se equidistantes, entre o sublime e o vulgar, o jocoso cristão e o jocoso escatológico, nelas os medos interiores e exteriores dos indivíduos eram encenados via constantes renovações e alternâncias entre os elementos cristãos e os pagãos. As peças eram a válvula de escape corrosiva e benfazeja, através da qual os homens poderiam rir, denegrir e reinventar o sagrado e o profano; elas chocavam, como as fábulas, sem opinar ou pender exaustivamente para um dos lados (bem/mal; alto/baixo). Essa atmosfera dual de representar o mundo ainda é possível de se perceber na obra de Suassuna, em que há referência aos elementos sagrado e profano – via léxico e simbolismo – sem que se expresse preferência por um dos aspectos. A atmosfera centrífuga mostra-se corrosiva e, ao mesmo tempo, completa o conjunto do sério representada pelos elementos cristãos (católicos); os renova e os destrói em atmosfera chocante, prosaica, humorística e risível.

A possibilidade de encenação em praça pública, tal como na Idade Média, estreita os laços entre a obra do escritor paraibano e o público popular das cidades, característica que não

¹⁰⁴ BAKHTIN, 2008b.

pode deixar de remeter ao carnaval medieval, notadamente urbano, cujo palco era a praça pública, onde o povo todo se reunia para brincar. *A Farsa da Boa Preguiça*, ainda hoje, tem a praça pública como palco, tal constatação é possível de ser confirmada através de modernos mecanismos, como o *You Tube*¹⁰⁵, que hospeda diferentes cenas da obra em meio ao público citadino. Outra questão interessante de ser mencionada é a de que, possivelmente em função do caráter da ausência de palco, a farsa (e isso inclui a de Suassuna) não tem por característica mudanças bruscas de ambiente. Na obra objeto deste estudo, predominantemente, as cenas ocorrem nos espaços demarcados pela casa do rico, pela casa do pobre e pela praça/pátio entre as duas casas.

As personagens também não são em grande número. Em *A Farsa da Boa Preguiça*, somam-se dez, e suas ações habituais assumem grande importância, pois constituem a realidade traduzida pela obra. Diferentemente do caráter das farsas medievais, as personagens de Suassuna são designadas por nomes próprios (Simão, Aderaldo, Nevinha, Clarabela etc), e não só pela profissão ou posição hierárquica que ocupam (poeta, negociante, Santo, Arcanjo etc).

O mundo apresentado em *A Farsa da Boa Preguiça* não é bonito, acabado e rebuscado, mas sim, engraçado. É o humor proveniente dos diferentes questionamentos acerca da vida e das relações humanas, sem de fato propor uma solução, ou um caminho que dissolva tais indagações, que promovam a atmosfera jocosa. A obra tipifica e revolve a hipocrisia e a temática das relações humanas, mas não se projeta como capaz de solucionar problemas. Essa característica remete não só às vertentes que alicerçam o gênero farsa, vai muito além, diretamente aos gêneros do sério-cômico (especialmente, às menipeias). Esses gêneros, além de darem um novo tratamento à realidade, pluralizando em um mesmo texto imensa diversidade de vozes e estilos, têm forte carga carnavalesca. Isso significa que não favorecem o encaminhamento de soluções filosóficas ou dogmático-religiosas para as questões da vida humana, mas as interpretam de maneira concreto-sensorial e derrisória.

Os constantes avessos que arrebatam as personagens da farsa marcam não só a inversão própria do gênero, mas também geram humor ao tirar partido do conjunto do sério. Por exemplo, as incontáveis incompreensões geradas pelas palavras acabadas e elevadas de Clarabela Catação em confronto com o palavreado simples de Simão Poeta, que sempre a lança em atmosfera jocosa. A linguagem empregada em *A Farsa Boa Preguiça* tem traços e reminiscências que remetem à ambivalência e à dupla tonalidade próprias do gênero, quando

¹⁰⁵Disponível em: <http://www.youtube.com/?gl=BR&hl=pt>. Acesso. 02 jan. 2012.

encenado na Idade Média. Tudo isso está organizado sob os limites que conservam o texto em um sistema de imagens da cultura popular nordestina, estando impregnado pelos elementos folclóricos próprio da região, tais como ritmo singular de enunciação; gênero textual típico (cordel); ritmos musicais igualmente típicos, emboada, seresta e cantiga de São João.

Entretanto, elementos de conhecimento universal também são localizados ao logo do texto, tais como passagens e provérbios bíblico-cristãos. Fenômenos próprios, mobilizados para chocar, também são observados na obra, remetendo, nesse caso, não só às farsas medievais, mas também à aura carnavalesca que as envolvia. São as blasfêmias, as pragas e os feitiços (mandingas), cujo caráter mágico e encantatório era capaz de sobreviver na vida extra-carnavalesca do homem medieval. Tais palavras e vocabulário vivem também em um mundo independente da obra de Suassuna, no âmago da cultura popular.

4.3 INDICAÇÕES METODOLÓGICAS PARA ANÁLISE DE *A FARSA DA BOA PREGUIÇA*

Esta análise pretende desvelar sob quais formas o humor eclode na obra *A Farsa da Boa Preguiça*, de Suassuna, e em quais condições promove a singularização dos traços de carnavalização¹⁰⁶ nela presentes. Toma-se o cuidado de não enquadrar e de não rotular a obra de Suassuna, tampouco a noção de carnavalização, favorecendo o surgimento da singularidade do autor paraibano e dos traços de carnavalização próprios da obra por ele escrita.

Explicitadas no item 4.1 as categorias de análise da *Farsa*, apresentamos a seguir as etapas que a organizam:

1. seleção, na *Farsa*, de excertos com diferentes tipos de realização humorística;
2. identificação, nesses excertos, de elementos provenientes da cosmovisão carnavalesca;

¹⁰⁶ **Cosmovisão carnavalesca:** explícita ou não; ou seja, descrevendo a caricatura do sujeito e dos elementos carnavalizados de maneira óbvia e clara ou representando a duplicidade e o movimento do devir próprios da noção de carnavalização. Nisso está implicada a hipótese de que o texto seja capaz de impor uma leitura em virtude de sua razão de ser, mas isso, por certo, se afasta da possibilidade de decodificação, mas se aproxima da noção de que alguns textos apresentam ao leitor uma gama de possibilidades de interpretação para, em seguida, impedir que algumas dessas interpretações sejam feitas. Nega-se, aqui, a posição de que o texto seja mero depositário da livre interpretação do leitor (ECO, 1986).

3. identificação do/s movimento/s enunciativos que desencadeia/m o humor nos elementos carnavalizados;
4. identificação das vozes (forças centrípeta e/ou centrífuga) dominantes no texto;
5. identificação do embate entre as vozes que derivam do plano estabelecido pelas duas grandes vozes que orientam a obra (preguiça *versus* trabalho);
6. apresentação do modo particular/singular de realização do humor carnavalizado em *A Farsa da Boa Preguiça*, de Suassuna.

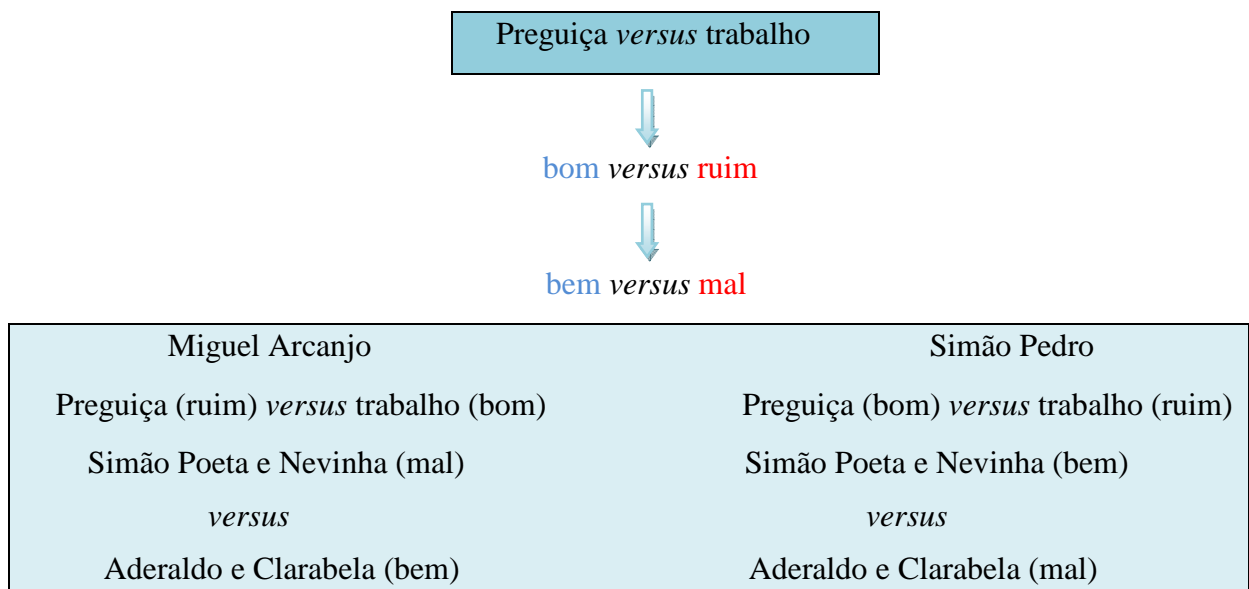
Para que fosse possível derivar categorias de análise para os atos da peça, após frustrantes tentativas de criar uma metodologia e depois aplicá-la à obra, como já dito, optamos pelo movimento inverso: deixamos que a obra *A Farsa da Boa Preguiça* indicasse a forma de olhar para o humor e a carnavalização. Por isso, a elaboração metodológica foi reflexiva, o que significa que apreciamos o texto com o olhar munido das teorias sobre humor e carnavalização em diferentes perspectivas, e a partir daí derivamos as categorias analíticas. O movimento em espiral realizado pela pesquisadora (da teoria ao objeto e do objeto à teoria) foi importante para permitir que a obra mostrasse os recortes em que poderia ser analisado o humor, tanto a partir de categorias derivadas de contribuições freudianas e de linguistas, no primeiro ato, quanto a partir de contribuições do estudo relativo à obra de Rabelais, desenvolvido por Bakhtin, no segundo e terceiro atos.

Ainda com relação aos procedimentos metodológicos, convém mencionar que foram inspirados no mesmo caminho percorrido por Bakhtin, quando analisou a obra de Rabelais: uma metodologia baseada no constante ir e vir da teoria para o *corpus* e deste para a teoria. Acredita-se que dessa forma será possível atender à demanda proveniente da obra no que diz respeito às sucessivas modificações sofridas pelo núcleo central de personagens (Joaquim Simão, Nevinha, Aderaldo e Clarabela) e às tensões provocadas pelos personagens que os circundam (Manuel Carpinteiro, Simão Pedro, Miguel Arcanjo; Andreza, Cão Coxo e Cão Caolho). Acreditamos que o percurso aqui proposto diminua o risco de redundâncias, além de favorecer a identificação dos elementos in/extrínsecos e característicos da obra: a cultura popular nordestina e a evocação dos elementos cristãos próprios do gênero.

4.3.1 Introdução à análise

A situação inicial da obra de Suassuna revela a oposição entre dois enunciadores, isto é, entre dois pontos de vista acerca da preguiça que são provenientes do diálogo entre Miguel Arcanjo e Simão Pedro. O primeiro acredita que a preguiça seja algo ruim e passível de punição, advertindo que somente a ambição e o trabalho são dignos; o segundo concebe a preguiça como algo positivo e necessário a todos aqueles que “dão/deram duro na vida”, além de ser o local onde repousa o ócio criativo. Na discussão travada a respeito de quanto boa ou má possa ser a preguiça, surgem, no diálogo entre eles, as figuras de Joaquim Simão (pobre e preguiçoso) e de Aderaldo Catacão (rico e ambicioso).

Os pontos de vista predominantes na obra (preguiça *versus* trabalho) lançam, no primeiro ato, a possibilidade de que se questione o paradigma estabelecido enunciadores Miguel Arcanjo e Simão Pedro. Sob a orientação gerada pelos ecos de duas outras vozes, uma voz atrelada à tensão “bom e ruim”, e outra à tensão “bem e mal”, cada um dos enunciadores cria um ponto de vista orientado pela “voz/ponto de vista dominante”:



A imagem inicial que promove a discussão entre o Santo e o Arcanjo tem origem em uma fala anterior, de Manuel Carpinteiro (Jesus Cristo). A maneira como ele se enuncia corresponde explicitamente à praça pública carnavalesca, pois, na categoria de Filho de Deus, representante topográfico do alto material, daquilo que é o bem/o correto, o divino e (estima-se) o sério, apresenta-se de maneira extraoficial:

MANUEL CARPINTEIRO, em tom de camelô:
 O cavaleiro pode ver aqui
 - inteligente como é –
 O Fogo escuro, o enigma deste Mundo
 E o rebanho dos Homens no seu centro!
 Que palco! Quantos planos! Que combates!
 Embaixo, o turvo, as Cobras e o Morcego.
 No meio, o que esta Terra tem de cego e esquisito.
 Em cima, a Luz Angélica – esta Luz mensageira
 Com seu vento de Fogo puro e limpo!
 Embaixo, três demônios que aqui passam (SUASSUNA, 2008, p. 44).

Mesmo marcado pela posição junto à “Luz Angélica”, Manuel Carpinteiro rebaixa-se à condição humana quando utiliza o tom de um camelô, figura comum nas barracas de feira e na praça pública. Bakhtin (2008a) acredita que os discursos da praça pública são capazes de [...] *criar uma atmosfera especial [...] com o seu jogo livre e alegre, no qual o superior e o inferior, o sagrado e o profano adquirem direitos iguais e são incorporados em coro na ronda verbal* (p. 138). Nos enunciados de Manuel, são propostas sucessivas oposições: no baixo, as Cobras e o Morcego; no alto, a Luz Angélica; o Fogo escuro, no baixo; o Fogo puro e limpo, no alto. No meio desse “palco”, o rebanho dos homens, os “cordeiros de Deus”, desenganados, cegos e esquisitos.

Uma das informações acerca da relação entre alto e baixo material é descrita por Bakhtin (2008a), quando relata a construção do cosmo medieval. Para ele, o cosmo medieval foi construído a partir de Aristóteles, na base da doutrina dos quatro elementos (fogo, terra, água e ar), aos quais é reservado um nível da camada hierárquica de que é composta a estrutura cósmica, subordinada sempre à regra de alto e baixo material. Segundo o filósofo, a natureza e o movimento de cada elemento é regulada de acordo com sua situação em relação à estrutura central do cosmo.

Se retomarmos a fala de Manuel Carpinteiro, perceberemos que tais elementos estão organizados de acordo com sua relação com os homens, visto que eles habitam a Terra e estão no centro do “Fogo escuro”. Bakhtin (2008a) explica a questão do cosmo medieval ao ensinar que, dos elementos, a terra é a que está mais próxima do centro, portanto, do rebanho dos homens.

[...] cada fragmento da terra que se desliga dela, volta em linha reta para o seu centro. A zona do ar e da água situa-se entre as da terra e do fogo. O princípio fundamental de todos os fenômenos físicos é a transformação de cada um dos elementos no seu vizinho. Assim, o fogo transmuda-se em ar, e a água em terra (BAKHTIN, 2008a, p. 318).

Neste aspecto, a farsa de Suassuna remonta o caráter triplanar originado, primeiro, nos diálogos socráticos e na sátira menipeia. Ao invocar aquilo que era abordado via universalismo filosófico nos gêneros medievais (Olimpo, Terra, Inferno), a obra sedimenta suas raízes medievais e consolida-se como gênero calcado nos denominados planos da ação e da síncrese. Isso significa que, mesmo após ter sofrido modificações com o passar do tempo, o gênero ainda mantém certa estabilidade quando mostra abertamente o confronto entre diferentes pontos de vista sobre um mesmo objeto. Nesse caso específico, trata-se do embate entre preguiça e trabalho, abordados um em detrimento do outro, como condutas mais ou menos dignas à vida dos homens.

O fato de a obra iniciar pelos questionamentos do próprio Cristo evoca as raízes da farsa como gênero originário na Idade Média, advertindo que nem mesmo o tempo foi capaz de esvanecer as suas características primordiais: a praça pública, a religiosidade e a comicidade. Além disso, o filósofo russo indica, ainda, que a relação entre os elementos que constituem o cosmo medieval obedece a “lei do nascimento e da destruição”, e que a ela estão submetidas todas as “coisas terrestres”. *Acima do mundo terrestre, eleva-se a esfera dos corpos celestes, não submetida a essa lei. Estes são formados por uma matéria especial, a quinta essência, que não sofre nenhuma transformação e só pode realizar o movimento puro, isto é, unicamente deslocamentos*¹⁰⁷.

O deslocamento realizado por Manuel Carpinteiro (de Cristo para camelô) é por si só digno de humor, pois, mesmo polêmico, produz efeito risível, já que a realidade foi por ele ignorada, dando lugar à ilusão provocada através de sua fala como camelô. É um jogo entre o ser e o parecer ser, pois Manuel tem consciência de que nunca poderá rebaixar-se à condição humana, porque, quanto mais elevada for a situação de um elemento na escala cósmica, mais ele se aproxima do “motor imóvel” do mundo, melhor ele é, mais perfeita é a sua natureza. A intenção cômica do Cristo, ao provocar o interlocutor com uma imagem de si como camelô, é confirmada na passagem:

E eu, o lume de Deus, o Galileu!
 Dirá o cavaleiro: ‘É possível!
 O Cristo, um camelô?’
 Mas não será verdade
 Que o Cristo é o camelô de Deus, seu Pai (SUASSUNA, 2008, p. 45).

¹⁰⁷ BAKHTIN, 2008a, p. 318.

Manuel Carpinteiro, “o Lume de Deus”, joga com sua imutabilidade, faz de si mesmo objeto humorístico, mas, antes, deixa clara o quão majestosa é sua posição, tanto que pode fingir ser o que nunca poderá voltar a ser, em virtude da posição que a hierarquia lhe concedeu. A ele é permitido ser o “camelô de Deus” sem deixar de ser celestial, mas não aos homens, mortais e pecadores. O camelô de Deus, diferentemente dos homens, não escapa à hierarquização. Com relação a isso, Bakhtin (2008), através das palavras de Pico della Mirandola¹⁰⁸, defende a ideia de que somente os homens escapam da hierarquização na medida em que ela corresponde à existência “firme, imóvel e imutável” e não ao constante vir a ser e à inconclusibilidade.

Enquanto no seu nascimento, o homem recebe as sementes de todas as vidas possíveis. É ele que escolhe a que se desenvolverá e trará seus frutos, e o seu papel consiste em fazê-las brotar, criá-las dentro dele. O homem pode tornar-se simultaneamente vegetal e animal, da mesma forma que pode tornar-se anjo e filho de Deus (MIRANDOLA *apud* BAKHTIN, 2008, p. 319).

O humor aqui reside na possibilidade de que se considere blasfematório que o Cristo, “magnífico e perfeito (o filho de Deus)” infiltre-se no povo com imagem de um homem (“um mortal pecador e imperfeito”). O deslocamento promovido pela imagem que antecede (preconcepção oriunda da sociedade e da educação religiosa cristã) e que sucede (apresentada pela farsa) a manifestação do Cristo favorecerá o surgimento do humor. Portanto, quando há deslocamento do sentimento de negação e de condenação da imagem projetada pelo filho de Deus o riso surge como um bônus. O ponto de vista absurdo aqui – o Cristo enunciar-se como um camelô- não é ratificado por ninguém, mas está ali como elemento que tenciona e reforça o deslocamento humorístico, promovendo o riso através da economia do sentimento de reprovação à imagem proposta na farsa.

O humor promovido pela imagem e pelos enunciados de Manuel Carpinteiro arrebatava as linhas iniciais da análise por introduzir o leitor à obra e permitir a elaboração imagética do cenário que está por vir. Um cenário polêmico, que abraça a discussão entre um Santo e um Arcanjo, até ser mediada pelo próprio Cristo, que propõe a observação dos fatos para que se analise, na companhia do *outro* (leitor), quem estará com a razão.

A partir desse ponto, deixamos de lado a organização feita até então (introdução à obra e às características do gênero) para redirecionarmos-nos à análise dos excertos selecionados e

¹⁰⁸ Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494): filósofo neoplatônico e humanista do Renascimento italiano.

aos procedimentos enumerados na apresentação deste capítulo. A intenção é buscar, a partir da análise dos excertos e da identificação das forças em combate em cada um deles, em quais condições é promovido humor e a singularização dos traços de carnavalização de *A Farsa da Boa Preguiça*.

4.4 PRIMEIRO ATO

A discussão entre Santo e Arcanjo abre a peça, mas a história das personagens passa a ser narrada somente após a autorização de

Manuel Carpinteiro. O próprio descortinar por ele ordenado remete a uma característica própria do grotesco popular. “Faça-se a luz”, enunciado por Manuel, lança sobre os três atos da peça uma atmosfera primaveril própria do grotesco popular, pois nele há o registro do momento em que a luz sucede à obscuridade. De alguma forma, assim como a luz é imprescindível ao grotesco popular, o mesmo ocorre na *Farsa* de Suassuna, pois ela se desenvolve, de maneira simbólica, em três atos à luz do dia.

Os três itens em que se divide este subcapítulo foram organizados com base em categorias de maior ocorrência identificadas nos excertos selecionados neste ato da peça. Como já explicitado, para chegar até essas categorias, valemo-nos de conhecimentos adquiridos não só com o estudo da carnavalização, mas também com o estudo dos modos de eclosão do humor em disciplinas como a linguística e a psicanálise.

A análise do primeiro ato é composta pelos itens: *Ocorrências de humor produzido pela segmentação*; *Ocorrências de humor produzido na palavra*; *Ocorrências de humor na ambiguidade*; *Considerações sobre o I Ato*. Nesse ato, os traços de carnavalização materializam-se em marcas lexicais, o que justifica que a análise tenha se detido em homofonias, duplo sentido; cacofonias; etc.

Dados esses esclarecimentos, segue-se a análise.

4.4.1 Ocorrências de humor produzido pela segmentação¹⁰⁹

Durante a seleção dos excertos que compõem a análise, observamos momentos em que o texto de Suassuna alimenta, de maneira clara, o conjunto formado pelos mecanismos descritos por Freud (1977), como a *segmentação*. Essa categoria realiza-se quando há formação de um novo enunciado, mais ou menos usual, a partir de um enunciado original.

A segmentação será considerada usual quando produzir um enunciado gramaticalmente aceitável, sem que nenhuma das unidades linguísticas seja criada; ou menos usual, quando o resultado produzir um enunciado inusitado do ponto de vista gramatical ou semântico¹¹⁰. O resgate fônico que permite a interpretação da estrutura linguística fragmentada/segmentada será realizado via fusão/condensação dos elementos linguísticos que formam a nova sentença, ou palavra. Sendo assim, os excertos que seguem visam a mostrar de que forma a segmentação pode atuar na formação de novos enunciados, e, ainda, de novos enunciados humorísticos cujos traços de promoção do riso podem ser considerados carnavaalizados.

No fragmento abaixo, extraído do entrave ideológico entre Arcanjo e Santo, duas figuras divinas em confronto, o último, como forma de respaldar seu ponto de vista (a preguiça pode ser boa/é correto sentir preguiça), chama para o interior do enunciado uma figura de grande consideração para os cristãos, José Carpinteiro, o pai humano de Jesus Cristo:

SIMÃO PEDRO
 [...] pergunte a São José,
 [...] garanto que o Carpinteiro
 se pauta por minha lei (SUASSUNA, 2008, p. 49).

Aparentemente, Simão Pedro tem certeza de que o Carpinteiro o apoiará, percebemos isso no fragmento “se pauta por minha lei”. Entretanto, se considerarmos as raízes da obra, regionalista, popular e nordestina, ficamos tentados a interpretar, falar em voz alta e

¹⁰⁹ O termo que nomeia este item foi pego emprestado da obra de Freud, e foi cunhado na abordagem dos chistes de categoria fônica, que possibilitavam o uso múltiplo de um mesmo material verbal (sentenças ou palavras). Como exemplo, retoma-se a demonstração feita na fundamentação teórica desta pesquisa, em que há o desmembramento do nome “Rousseau” para a formação das palavras “Roux sot”, cuja expressão equivale a nome + adjetivo (sot = tolo, em francês).

¹¹⁰ POSSENTI, 1998.

potencializar os sons nasalados e de pronúncia “arrastada” dos habitantes daquela região. Dessa forma, poderemos obter¹¹¹:

[...] pérguntí a São Jusé, [...] gárantó que o cárrpintêro se pau tá pur miã lêi.

Percebe-se que o material verbal foi alterado, atribuindo-se, via segmentação da expressão “se pauta”, a noção de possibilidade, não mais de certeza, de que o Carpinteiro apoiará Simão. Isso ocorre porque “se”, no primeiro enunciado de caráter pronominal, assume uma nova forma no discurso, tornando-se uma conjunção condicional. Da modificação construída no discurso, obteremos o enunciado:

[...] pergunte a São José, [...] garanto que o carpinteiro se pau, tá por minha lei.

No enunciado, o caráter humorístico recai, ao contrário da ênfase linguística, na partícula “se”, sobre o substantivo “pau”, da expressão segmentada “se pau”. Uma possibilidade de interpretação é considerar “se pau” como correspondendo à possibilidade de que haja alguma briga, nesse caso “pau” é utilizado no sentido popular (Exemplo: “Você vai levar um pau!” = “Você vai apanhar”). Sendo assim, também poderemos interpretar o enunciado de Simão da seguinte maneira:

[...] pergunte a São José, [...] garanto que o carpinteiro, se houver briga, tá por minha lei.

Mesmo com a modificação que pode ser produzida na enunciação falada, o enunciado continua com sua identidade, ou melhor, sua ideia central é preservada: o Carpinteiro apóia Simão, ao menos é no que o último acredita.

Outra possibilidade de interpretação que pode gerar o humor através do processo de segmentação do enunciado é, baseando-se na ideia anterior acerca da transformação da partícula “se”, considerar:

¹¹¹ Antes de dar devido parecer a respeito dos novos significados produzidos pelo enunciado, pede-se, por uma questão de respeito, perdão aos estudiosos de fonética e de fonologia pela forma grosseira com que serão tratados, a partir daqui, esses interessantes fenômenos da língua.

*[...] pergunte a São José, [...] garanto que o carpinteiro se **pau** (se for de pau/madeira), tá por minha lei.*

O processo humorístico recai na possibilidade de que, se o objeto de discussão for de madeira, por ser carpinteiro, São José ficará a favor de Simão Pedro. O humor repousará sobre a negação da imagem do Santo (José Carpinteiro) formada pelos novos enunciados. No primeiro, o riso pode eclodir da impossibilidade de se imaginar um Santo brigando, a socos e pontapés; no segundo, há alusão à profissão do Santo, indicando que ele é a favor, ou influenciado, por tudo aquilo que for de madeira, matéria prima de seu labor.

Do ponto de vista da cosmovisão carnavalesca de mundo, São José é destronado pelo pólo ambivalente da cultura popular. Tal como é comum nas farsas, o rei é destronado para dar vazão ao riso estridente do povo. A força centrífuga própria à opinião de Simão Pedro acerca da preguiça divide-se em outras duas, nas quais, além de favorecer seu discurso sobre os benefícios da preguiça, estratificam e descentralizam a força centrípeta em torno da imagem séria que aflora da imagem do Santo; ainda mais de São José, o padroeiro dos marceneiros¹¹². *Os representantes do velho poder e da velha verdade cumprem o seu papel, com o rosto sério e em tons graves, enquanto que os espectadores há muito tempo estão rindo*¹¹³.

Nessa mesma direção, ou seja, denegrindo a verdade e a figura das divindades está outro enunciado de Simão Pedro, também extraído do início da *Farsa*, da discussão que trava com Miguel Arcanjo. O que contextualiza o excerto e os enunciados a seguir é a discussão entre Arcanjo e Santo, acerca de qual das mulheres de seus preferidos é mais digna de respeito e de consideração. O Arcanjo, como não poderia deixar de ser, defende Clarabela Catação, enaltecendo suas qualidades intelectuais, e o Santo, para consolidar seu posicionamento a favor de Nevinha, mulher do Poeta, abre sua fala, por deboche, com base em Clarabela:

SIMÃO PEDRO

Muito bem! Dona Clarabela ama a Arte,
seus versos e coleções.
Nevinha, a mulher do Poeta,
ama o marido dela.[...] (SUASSUNA, 2008, p. 54).

¹¹² São José, padroeiro dos marceneiros. Fonte: <http://www.paroquiasaojosesbo.com.br/site/index.php/padroeiro>. Acesso: 08 jun. 2011.

¹¹³ BAKHTIN, 2008a, p. 185.

A construção em destaque difere da anterior na questão fônica. Se antes foi necessário, para compreender o enunciado, pronunciar em voz alta e com base no sotaque da região nordeste, agora isso já não é mais necessário. O primeiro período do segundo enunciado (“Dona Clarabela ama a Arte”), mesmo em uma leitura silenciosa, mas atenta, por si só promove a percepção da segmentação por meio da cacofonia¹¹⁴ provocada pelo encontro entre três letras “A” (ama **a** arte), resultando na construção de um novo enunciado:

Muito bem! Dona Clarabela amar-te, seus versos e coleções.

Foi criado um novo sentido para o enunciado, quando Santo Simão Pedro, de maneira franca, eleva o sentido das palavras e atribui não só um novo significado a elas, mas também uma resposta que ridicularize e destrua o Arcanjo e aquilo que é objeto de valor para ele (Clarabela). Na fala dele estão intrínsecas ambivalência e franqueza, evidenciadas pela ruptura com o velho mundo e com a velha hierarquia estabelecida pelo cristianismo. O Santo, ao replicar o enunciado do Arcanjo, rebaixa-se (para o mundo dos homens) a sujeito carnalizado, mostrando-se no direito de exprimir seu pensamento de maneira impune, pois, mesmo que aja como ser humano, jamais, como antes visto, tornará a ser um. Simão rompe com o *direito exterior* (tolerado pela censura) e *interior* (censura sobre si mesmo) de liberdade de franqueza, permitindo com que as palavras busquem uma nova realidade, fora do discurso centrípeto proposto pelo Arcanjo: “ser bom é ser devoto e ser intelectual”.

O direito de falar e de ver a vida e o mundo de forma diferente da “oficial” é concedido àqueles que rompem com as fronteiras socialmente estipuladas, e destroem as barreiras oficiais e hierárquicas. Ao sentir-se livre, o sujeito tem o direito de, apropriando-se de uma expressão utilizada por Bakhtin (2008a), “colocar as calças sobre a cabeça” para debater a respeito da vida, da filosofia, da arte e do “sério”. Ao arrebatá-lo o discurso “do sério”, romper e esvanecer suas fronteiras, o embate entre interior e exterior, mostra a fuga do enunciador diante do objeto “Clarabela + (mais) suas impecáveis qualidades”. Ao ridicularizar o objeto e seu defensor, o enunciador nega a realidade do objeto e a hierarquia, pois se coloca contra um superior (Arcanjo), encontrando guarida para sua fuga no novo enunciado. Prova disto é que Manuel Carpinteiro rompe a discussão entre Santo e Arcanjo e propõe que os fatos sejam observados de perto.

¹¹⁴ Cacofonia: vício de linguagem formado pela junção de sílabas de palavras contíguas que formam sons de caráter desagradável.

No enunciado em análise, o humor poderá surgir como uma forma de negar a possibilidade de que Miguel Arcanjo, braço direito de Deus, seja capaz de sentimentos como a vaidade ou, ainda, como a impostura (embora ele se mostre a favor dos bajuladores e dos socialmente bem posicionados). O agenciamento das palavras de Simão foi organizado como uma forma de dizer que a preferência de Miguel Arcanjo recai sobre a mulher do rico por ela ser a ele devota, enquanto que a mulher do Poeta é devota aos filhos e ao marido.

Fugindo da briga entre os celestiais e descendo à Terra, destaca-se para análise um excerto em que Clarabela Catação explica para o marido, Aderaldo Catação, que seus gestos de amor matrimonial são baseados na moda disseminada entre as senhoras da sociedade que frequenta. Dessa forma, justifica a personagem:

CLARABELA

[...]

Você sabe que está ficando de novo na moda
a gente gostar do marido? [...]

[...] Quanto a mim, sempre achei isso:

youê sempre foi minha flor

e nós dois sempre vivemos, na compreensão do
casamento,

a *vivência* do amor!

ADERALDO

A o quê? (SUASSUNA, 2008, p. 82-84).

O enunciado “na compreensão do casamento” segue a mesma linha do primeiro descrito ([...] *o Carpinteiro se pauta por minha lei*). Ou seja, a segmentação é percebida de maneira mais evidente se o período for enunciado em voz alta e com base no sotaque da região nordeste. Dessa forma, obtém-se:

[...] nós dois sempre vivemos, na **compressão** do casamento [...]

Houve, nesse caso, a supressão de uma vogal “e” e da consoante “n”, que fizeram surgir uma nova consoante “s”. O leitor desavisado talvez não compreenda qual é sentido que compressão possa ter para Clarabela e Aderaldo. Porém, a palavra faz bastante sentido quando se alude ao tipo de relacionamento por eles constituído, baseado na traição mútua, na descrença em Deus e nas aparências. Logo, a possibilidade de Aderaldo ter interpretado o enunciado de Clarabela da segunda maneira (compressão, ao invés de compreensão), é

cogitada quando se observa a falta de entendimento que demonstrou frente às palavras da esposa.

Aderaldo mostra-se surpreso com a possível sinceridade de Clarabela, que é gerada pelo conflito entre o dever ser “esposa ‘antiquada’ que ama o marido” e querer ser “esposa ‘moderna’ que ama o marido”. A maneira como é exposta a questão traz à tona não só dois pontos de vista acerca do enunciado, um que denigre e corrói o verbo *compreender* e origina a percepção fônica que o torna o verbo *comprimir*, mas também o conflito entre dois mundos. No primeiro caso, um que prega a moral, voz centrífuga que ensina que “toda mulher deve gostar do marido”; outro que prega a descentralização: “ser moderna é gostar do marido/ é estar na moda”, força centrífuga; mas a forma da derrisão e do riso é ainda mais devastadora, cria um segundo enunciado que particulariza e se volta para desestabilizar a relação entre Aderaldo e Clarabela, dizendo que ambos estão comprimidos pela relação amorosa falida que sustentam frente à sociedade.

Nesse caso, o humor pode residir não só no sentido que o novo enunciado produz, mas também na ruína das relações amorosas que representa o casamento das personagens. O enunciado de Clarabela pode ser interpretado como a ruína de um matrimônio jurado sob os ecos (centrípetos cristãos) de votos matrimoniais, cujo desenlace não pode ser desfeito “pelos homens”. Na imposição do conjunto do sério, percebe-se a corrosão das forças centrífugas que evocam a presença do baixo material, ambivalente, libertador e alegre, como auxílio à materialização e elevação denegridora das convenções e da seriedade mentirosa e ilusória impressa na sublimação e nas amarras dos rituais matrimoniais, cujo princípio é inspirado pelo temor a Deus e às Leis divinas.

4.4.2 Ocorrências de humor produzido na palavra¹¹⁵

No enunciado que segue, apresentar-se-á outro tipo de manifestação do humor encontrado na obra de Suassuna, “o humor na palavra”. Dessa categoria decorrem as ambiguidades ou associações possibilitadas por pequenas diferenças no material verbal. Possenti (1998), em obra destinada à análise do humor em piadas, adverte que o humor da palavra vai além das ambiguidades (ou duplo sentido), estabelecendo, até mesmo, associações banais do ponto de vista linguístico ou do ponto de vista existencial.

O enunciado abaixo nasceu de uma conversa entre Nevinha e seu marido, o Poeta Joaquim Simão. A mulher pretende convencer o marido de que ele precisa transmitir uma boa impressão à Clarabela Catação, que se mostrou interessada pelos versos escritos por ele.

NEVINHA

Ela pode achar que você é sem compostura!

SIMÃO

Sem costura? Alto lá!

Minhas pregas estão no canto

E minhas costura no lugar! Alto lá (SUASSUNA, p. 68)!

É possível identificar, de antemão, que o humor provocado nessa passagem decorre do conflito de significado entre as palavras “compostura (estar asseado; bem educado etc)” e “costura”. Entretanto, é possível também perceber, tão rápido quanto à falta de concordância entre os significados, que não se trata de uma construção do humor baseada na ambiguidade. O que temos aqui é a associação de dois mundos pelo mesmo material verbal.

O Poeta bate em retirada frente à realidade, negando-a e fazendo dela seu objeto, tal como o sujeito carnalizado de Bakhtin o faz, tornando-a seu espantalho cômico. O espantalho cômico, aqui, são as convenções, que requerem de Simão um papel social que ele não possui: estar bem arrumado e requintado para conhecer (e convencer) a rica senhora que pretende comprar seus versos. Na verdade, o problema de Simão não foi o de não se dar conta da impossibilidade semântica de Nevinha ter dito “costura”; e ele tampouco negou a palavra

¹¹⁵ *Sabemos que cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória. A palavra revela-se, no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais* (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1997, p. 94).

compostura. O Poeta simplesmente optou por desconsiderar o mundo e a cobrança social que “compostura” imprime naquele contexto de uso.

O humor pode ser observado e interpretado pelo leitor via postura de Simão, que evita o desgaste de sentimento (apreensão motivada pela necessidade de agradar) ao negar a figura que o outro representa, indicada através da carga valorativa que “compostura” atribui ao discurso. Tal como na Idade Média, a praça, na obra de Suassuna, mostrou-se como o ponto de convergência entre tudo aquilo que não é oficial, gozando de um direito de *exterritorialidade no mundo da ordem e da ideologia oficiais*, portanto local em que o povo sempre terá a última palavra¹¹⁶. E a palavra do Poeta confunde, aniquila e renova a figura de Clarabela, pois mata a pseudo-intelectual pedante, torna ridícula sua posição hierárquica e faz nascer a Clarabela fonte de riso, que, enquanto durar a gargalhada, sobrepõe-se à velha imagem da personagem.

4.4.3 Ocorrências de humor produzido pela ambiguidade

Diferente da representação de humor na palavra antes descrito, a análise que segue está claramente baseada na ambiguidade (dupla tonalidade da palavra). Como exemplo, cita-se o excerto:

NEVINHA
[...] Isso pode ser a salvação da gente, Simão!

SIMÃO
A salvação? Salvação por quê?
Não vejo ninguém perdido aqui!
Você é perdida, é? Não me diga isso não, pelo amor de Deus!
Se eu descobrir que minha mulher é perdida,
morro de desgosto, vou procurar outra vida!
Agora, enquanto não descobrir isso, tenha paciência,
vou vivendo descansado!
[...] (SUASSUNA, 2008, p. 69).

A palavra “salvação”, primeiramente enunciada por Nevinha, traz a noção de “ajuda, auxílio”, ou, ainda, de que o trabalho de Simão poderá transportá-los de um estado inicial de

¹¹⁶ BAKHTIN, 2008a, p. 132.

pobreza extrema para uma condição de vida um pouco mais confortável, com possibilidade de alimentar a si e aos filhos. No entanto, o Poeta, percebendo a intenção da mulher via palavra “salvação”, refrata outros significados e outras realidades. Para Joaquim Simão, o Poeta, “salvação” assume caráter de necessidade daquele que se encontrar perdido, “tábua de salvação”. Como somente aos perdidos usufruem de salvação, logo, se por ela clama, Nevinha deve estar perdida.

A partir desse ponto, a ambiguidade se desloca do substantivo “salvação” para o adjetivo “perdido”, mas, na expressão do Poeta, o último assume o sentido de devassidão (pessoa perdida = pessoa “da vida”, libertina). Como a intenção de Simão não é ofender Nevinha (tampouco ela se sente ofendida, porque a relação de ambos é baseada em estritos laços familiares que permitem livre expressão), mas sim livrar-se da intencionalidade por ela proposta com a palavra “salvação” (*o trabalho garantirá o sustento da família*), o Poeta nega o que antes enunciou (*probabilidade de Nevinha ser uma mulher perdida*) e ignora a possibilidade de sua esposa ser “uma perdida”, preferindo ignorar o que disse para viver descansado.

Simão põe à prova a conduta de Nevinha como esposa e, ao fazer isso, a lança sob suspeita ao mesmo tempo em que favorece o surgimento da atmosfera injuriosa da praça pública carnavalesca, onde os elogios repousam sobre o escatológico, enraizados no baixo material, que aniquila e ressuscita. O pólo negativo impregnado em “Nevinha pode ser uma perdida” viola as regras socialmente construídas para as relações conjugais, estabelecendo o plano das “coisas ao avesso” em que a liberdade de expressão é possível. A libertação dos entraves e das hierarquias sociais faz negar a imagem da mulher manifestada pela tendência ascética do cristianismo medieval (e, quem sabe, ainda atual): mulher como encarnação do pecado; referência direta à Eva como responsável pela derrocada de Adão. Na tradição popular não há espaço para julgamentos, pois não há barreiras intransponíveis entre os homens. Nela a mulher, o corpo da mulher, não só rebaixa às profundezas degradantes como também dá a vida e dignifica, é, ao mesmo tempo, morte e vida, pois degrada e regenera.

O que se percebe nessa passagem é a manifestação ardilosa da personagem Simão frente ao ponto de vista (Nevinha deixa de ser ambivalente¹¹⁷ e assume conduta unilateral, “elevada e centrípeta”) que tentou impor-se como molde a sua conduta: o trabalho salva a família. Para estratificar esse ponto de vista é necessário estabelecer o vínculo entre a palavra

¹¹⁷ [...] quando a fase ambivalente dá lugar a uma pintura de costumes (*fabliaux, facécias, novelas, farsas*), a ambivalência da mulher se transforma em ambiguidade da sua natureza, em versatilidade, sensualidade, concupiscência, falsidade, baixo materialismo (BAKHTIN, 2008a, p. 209).

“salvação” e sua função direta no mundo, quando verbo transitivo direto (salvar): “quem salva, salva algo ou alguém”. Para Simão, os perdidos necessitam de socorro, logo precisam ser salvos. A estratificação recai sobre a tensão entre trabalho e preguiça, que saiu como vencedora, pois o Poeta mostrou não querer agir para mudar sua condição e de sua família.

Adiante, o que foi principiado pelo excerto anterior é concretizado: Clarabela Catação vai até a casa de Simão para conhecer os versos por ele escritos. Como intelectual, ao menos é o que deseja manifestar, a personagem interpela o Poeta:

CLARABELA

[...] Mas me diga uma coisa: seus versos são puros?

JOAQUIM SIMÃO

Às vezes são meio safados, Dona Clarabela (SUASSUNA, 2008, p. 89)!

Mais uma vez, a dupla tonalidade da palavra dá o tom humorístico ao diálogo. O vocábulo “puro” assume para Clarabela e para Simão significados distintos: relação com a poesia épica, lírica, para ela; relação entre imaculado e escatológico, para ele. Podemos perceber o humor aqui também como conflito entre dois mundos. Ou seja, a ambiguidade pode refletir não apenas a intenção de Simão em satirizar a figura de Clarabela, mas também a possibilidade de que haja, de fato, o conflito entre bases: Clarabela intelectual, Simão sertanejo (não fosse a astúcia do Poeta, a segunda interpretação seria bastante plausível).

Considerando o entendimento adquirido acerca da noção bakhtiniana de carnavalização, o diálogo estabelece não só o duplo risível impregnado pela ambiguidade da palavra “puro”, mas nele também assistimos o nascer de dois planos: o primeiro, elevado, límpido e claro; o segundo, imoral, baixo e sujo. Nos enunciados descritos, a imagem casta de Clarabela e da sociedade que representa é tensionada por Simão e por todos aqueles que, como a ele, é dado o direito de viver a incompletude de ser/estar humano; de ser e viver como homem na terra, inicialmente enunciado por Manuel Carpinteiro como *o que esta Terra tem de cego e esquisito*¹¹⁸.

O embate entre pontos de vista, aqui, apresenta-se mais profundo do que a própria interpretação do vocábulo. É possível rir, de maneira ambivalente, da interpretação do Poeta frente a “puro”, sem perceber que a gargalhada é uma afiliação à concepção de mundo

¹¹⁸ SUASSUNA, 2008, p. 44.

proposta por ele. De acordo com essa concepção, é possível desestabilizar o plano do sério ao destituí-lo de hegemonia e superioridade, rebaixando-o e reinterpretando suas velhas concepções, nesse caso: bons versos são puros; todavia, bons versos podem ser puros, mas também podem ser safados.

É possível também verificar o humor na palavra com base na concepção apresentada por Bakhtin para o corpo grotesco. Abaixo, segue mais um caso de duplo sentido impresso na palavra, cuja discussão decorre, ainda, da conversa entre Clarabela e Simão acerca dos versos do Poeta:

CLARABELA

[...] Vamos respeitar a integridade do Poeta!

Não vamos violentá-lo!

SIMÃO

Epa! Me violentar? Como (SUASSUNA, 2008, p. 92)?

A dupla interpretação do verbo “violentar” dá o tom jocoso ao enunciado de Simão. Na intenção de Clarabela, “violentar” assume característica de “preservar, respeitar” o fazer criativo do Poeta. No entanto, para ele, o verbo assume sentido conotativo de abuso sexual.

O humor originado pela interpretação de Simão denota a falta de credibilidade que ele atribui à posição ocupada por Clarabela e pela sociedade que ela representa. Ao ridicularizar os enunciados proferidos por ela, Joaquim Simão mostra descontentamento com a postura hierárquica superior (de pessoa intelectual e entendedora das artes) que ela tenta manter diante dele. Ao transportar uma suposta manifestação de afetividade, de cuidado e de compreensão enunciada por Clarabela para o baixo escatológico, o Poeta evoca o corpo grotesco regenerador. Nele, até mesmo os “versos puros” antes enunciados são retomados, pois ao cogitar a possibilidade de “violentar” no sentido de abuso sexual, Joaquim evoca o corpo grotesco e seus orifícios, nesse caso, o ânus. Além disso, também é posta à prova a impossibilidade de que existam versos completamente puros, livres de interferência estratificadora.

A lógica artística da imagem do corpo grotesco ignora o corpo como um todo acabado, ignora também o corpo como superfície, voltando-se para as ligações que ele possui com o mundo exterior. As “saídas” do corpo (boca, nariz, ouvidos, ânus etc.) fazem a ligação entre o mundo e o interior do corpo. Dos limites entre o corpo e o mundo, consideram-se, após o ventre e o membro viril, a boca e o traseiro como os orifícios mais importantes. Bakhtin

(2008a) ensina que todas as excrescências e orifícios são os locais em que se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo. Por isso, é plausível dizer: Joaquim Simão, ao denegrir o enunciado de Clarabela, além de transpor barreiras hierárquicas, dissemina e inverte os valores do ponto de vista que prega a necessidade dos Poetas se manterem íntegros, mostrando que a tensão é necessária para “o fazer do Poeta”. É no contato com a tensão existente no mundo em constante devir que a integridade do Poeta se constitui, e não como um ser individual e intelectual trancado em si mesmo, como acredita Clarabela.

4.4.4 Considerações sobre o I Ato

Do primeiro ato da *Farsa*, destacam-se, no quadro abaixo, nove movimentos de vozes em virtude da ligação que possuem com as estratificações, bem/mal e certo/errado, derivadas da voz principal a que o enredo e as personagens da peça sucumbem: preguiça *versus* trabalho.

VOZ CENTRAL: PREGUIÇA VERSUS TRABALHO		
Principais Vozes		
Centrípetas Bem/Certo		Centrífugas Mal/Errado
Ser devoto ao Arcanjo	<i>Versus</i>	Ser devoto aos homens (filhos e marido)
Ser intelectual		Não ser intelectual
Ser esposa antiquada é gostar do marido		Ser moderna é gostar do marido
Matrimônio união irreversível		Matrimônio união falida
Postura (modos, corpo) educada		Postura (modos, corpo) inacabada
Necessidade de agradar o rico		Não há necessidade de agradar o rico
Mulher: encarnação do pecado		Mulher: polo de sucessivos recomeços
Versos puros		Versos safados
Modelo clássico		Modelo carnavalizado

Percebe-se, via conjunto de vozes, que o humor aqui é paralelo ao elemento carnavalizado. Todavia, humor e carnavalização não concorrem, já que convergem, tal como se pode observar, em diferentes aspectos: inversão de significados, de mundos, de perspectivas; evocação do corpo grotesco, alegre e benfazejo; desestabilização do “jogo do sério”, rompimento hierárquico, entre outros.

A “briga” entre os pontos de vista lançados no primeiro ato evidenciam o processo dialógico de busca pela verdade utilizado pelo conjunto do sério, que a todo instante procura

respaldo nas mais remotas formas de opinar acerca do mundo. Neste ato, há uma desconstrução do sério, amplamente tencionado pelo humor carnavalizado proveniente do mundo inacabado, em plena decomposição. É para esse mundo que as forças centrífugas conduzem a imutabilidade acabada e centrípeta, que, mesmo quando tenta fugir das amarras estratificadoras, acaba presa em um dilema.

Esse é o caso da relação “Ser devoto ao Arcanjo *versus* Ser devoto aos homens”. A força centrífuga, manifestada nas palavras do Arcanjo, ao deixar Nevinha em detrimento de Clarabela, lança a dúvida sobre si mesma. Ou seja, em contexto diferente, em que não estivesse em jogo a figura do Arcanjo, ele certamente defenderia o amor/devoção da figura feminina aos homens, que no caso de Nevinha são seus filhos e marido. Prova disso é a retomada, no diálogo entre Clarabela e Aderaldo, da relação matrimonial. Nela, o conjunto do sério inverte sua opinião, atrelando a figura de uma “boa esposa” aos sentimentos que tem pelo marido (não mais pelo Arcanjo). Nesse contexto, a força derrisória “Ser moderna é gostar do marido” tenciona, de maneira irônica e subversiva, a capacidade da força centrífuga servir ao conjunto do sério, pois, aparentemente, joga com as opiniões sem se preocupar com redundância, vive, ao que se percebe, sempre um recomeço. Necessita viver o “aqui e o agora”, para fugir da corrosão centrífuga, mesmo que isso anule os ditos passados.

4.5 SEGUNDO ATO

O segundo ato de *A Farsa da Boa Preguiça* apresenta uma surpresa. As categorias encontradas no *Primeiro Ato*, aqui não se fazem presentes de modo significativo. Os processos de segmentação, humor na palavra e ambiguidades cedem espaço para outros modos de manifestação de humor carnavalizado, mais voltados para o humor ligado aos elementos carnavalizados do que para o léxico propriamente dito. No segundo ato, o humor se faz por: *Excentricidade: ambivalência concreto-sensorial; Familiarização: liberdade ao avesso*, categorias bakhtinianas que dão nome aos itens da análise, que são seguidos por *Considerações sobre o II Ato*.

O ato a ser analisado é bastante representativo da relação da obra com o mundo. Sua organização chama para o interior do texto referências explícitas, não só a expressões regionalistas, mas também a questões folclóricas, em muitos casos pertinentes não apenas

para o processo de significação, mas também para que o leitor adentre na atmosfera, no mundo projetado pela obra.

4.5.1 Excentricidade: ambivalência concreto-sensorial

Neste item, analisaremos as onomatopeias, recurso utilizado não só pelas personagens representantes do baixo material, os três demônios, como também por Simão Poeta e por Miguel Arcanjo, ao imitar um galo; e a preferência por imagens e expressões próprias do realismo grotesco recorrentes na *Farsa* escrita por Suassuna. Essas categorias foram selecionadas por entendermos que a excentricidade intrínseca à cosmovisão carnavalesca, no que diz respeito às formas concreto-sensoriais de manifestação do contato familiar, é constantemente evocada e ligada aos aspectos singulares/excêntricos da natureza e das relações humanas que na obra se estabelecem.

Para contextualizar, é importante destacar que o excerto que segue decorre de um diálogo entre Clarabela Catação e o alvo de suas investidas extraconjugais: o Poeta Joaquim Simão. Este excerto é resultado da insistência de Andreza (a saber, mediadora das traições conjugais do casal Catação) para que Simão “ataque” Clarabela, que, contente com a possibilidade, tenta persuadir o Poeta:

CLARABELA
 [...]

Como vai esse homem belo?

Como vai, com esse corpo,

com esses braços tão compridos

tão angulosos e ossudos?

Como vai, com essa barriga

reentrante e inexistente,

tão popular e tão pura?

[...]

Como vai, com tudo isso

que, pra mim, representa

tentação e novidade

SIMÃO
 [...]

Estou todo doído! Essa vida de poeta é mesmo uma bosta (SUASSUNA, 2008, p. 146-147)!

Como já anunciava Bakhtin, na obra sobre Rabelais, não há como separar o grotesco do riso, asserção bastante pertinente quando consideramos as palavras de Clarabela e a imagem por elas projetada acerca da figura, ou melhor, do corpo de Simão Poeta: um corpo disforme, magro, com braços longos e angulosos e com barriga curvada para dentro, típico quadro de uma pessoa desnutrida. Ao avesso da estética clássica a que insistentemente tenta pertencer, a rica personagem manifesta interesse pelo representante de um corpo inacabado, no qual o ventre é capaz de sobressair, adquirindo, até mesmo, vida própria. No entendimento da cultura, quando uma imagem é personificada, as fronteiras entre corpo e objeto, ou entre corpo e mundo, são apagadas para dar destaque à parte grotesca mais latente no corpo cômico, no caso de Simão, o ventre. É por isso que se diz que o ventre de Simão adquire vida própria, pois é digno representante do baixo material, destacando-se do corpo cômico-popular a que pertence.

A insistência da personagem Clarabela em viver aquilo que topograficamente representa o baixo material revela não apenas que as forças centrífugas atuam para tornar o sério menos rígido, mas também que a concorrência entre as diversas vozes sociais não pode ser observada em mundos paralelos, pois vivem incessantes atravessamentos. A atitude frente ao objeto humorístico, a esquelética figura de Simão desenhada por Clarabela, lança conflitos entre os pontos de vista: clássico *versus* inacabado; alto material *versus* baixo material. Simão, no baixo; Clarabela, no alto. Entretanto, ela desce de seu patamar supostamente superior, negando e afirmando a figura do Poeta. Simão não é mais somente homem, torna-se objeto jocoso e esquisito, mas, ainda assim, um objeto sexualmente desejável para ela. Percebe-se, portanto, que o excerto em destaque representa um aspecto topográfico de uma hierarquia às avessas, no qual o excêntrico assume maior valor do que o clássico.

Com relação à resposta de Simão acerca do modo de viver dos poetas, é interessante perceber que a axiologia marcada pelo embate *preguiça X trabalho* é ridicularizada pela força centrífuga que tira partido de si mesma. Ironicamente, a derrisão e o riso, nas palavras do Poeta, debocham dos que acreditam na hipótese: “ser poeta é viver descansado”; tencionando o pólo centrífugo que acredita que os “poetas são preguiçosos”.

Construção semelhante, ainda evocando o conjunto de formas próprias do realismo grotesco, está na manifestação de Nevinha acerca da possibilidade de que Simão a esteja traindo:

NEVINHA

[...] se eu descobrir
que você está me traindo,
eu furo seus olhos e boto chumbo derretido
em seu ouvido,
quando você estiver dormindo (SUASSUNA, 2008, p. 157)?

A imagem de Nevinha, protegida por Simão Pedro por ser devota ao marido e aos filhos, no segundo ato, mostra-se não tão devota quanto antes. Mediante a ameaça feita a Simão, Nevinha alude ao destronamento do marido, e prenuncia o destronamento também do ponto de vista centrífugo que prega a dedicação da esposa ao marido.

Não há destronamento propriamente dito, apenas o prenúncio. O ato carnavalesco não é completado, apenas levanta-se sua hipótese como possível consequência, como uma forma de vingança. Mesmo que de maneira abafada, em virtude da imagem violenta projetada pela ameaça, o humor e o riso podem surgir, pois as raízes dos feitos anunciados ligam-se diretamente ao grotesco medieval, pois, independentemente da conclusão do destronamento, o ato de *furar os olhos* remonta automaticamente a tornar algo grotesco.

No realismo grotesco, os olhos não têm função alguma, pois são o espelho da individualidade, exprimem a vida interna. Ao furar os olhos de alguém não o livramos das amarras internas, nem o livramos de si mesmo. Seu contato com a coletividade (povo) é restringido, o sujeito torna-se preso em si mesmo. Ao colocar *chumbo nos ouvidos*, privamos o sujeito de relação com o mundo exterior. O realismo privilegia a função dos orifícios, pois são a porta de entrada para a intersecção entre dois corpos, e entre o corpo e o mundo. É pelos orifícios que os corpos, antigo e novo, entram em comunhão com o mundo.

A crueldade (*ou seria ambivalência, em função da mutabilidade a que o corpo seria submetido?*) do anunciado ato reside, antes de tudo, no estado de inércia a que Nevinha lançaria Simão: ele estaria, ao mesmo tempo, em morte e em vida. O corpo vivo estaria impossibilitado de interagir com o mundo. Ainda seria o devir, mas de homem para vegetal. Simão completaria o processo de renovação, mas restam dúvidas se uma renovação digna de humor e bufonaria, pois seu movimento seria, como objeto renovado, horizontal. E isso, no cômico popular, é a ausência de motricidade, não mudando em absolutamente nada a situação ou o valor do objeto, é um “caminhar sem sair do lugar”.

Com relação às excentricidades, o segundo ato apresenta também interessantes alusões às crenças populares. Exemplo disso é a maneira como Simão Pedro se defende ao desconfiar

de uma cabra (Andreza disfarçada) que lhe é doada por dois vaqueiros viajantes (Fedegoso e Quebra-Pedra):

[...]
 Será que esses dois Vaqueiros têm parte com o Cão?
 [...]
 Ficaram de costas pro meu lado o tempo todo!
 E essa cabra? Será que tem parte com o Diabo?
 Vou fazer uma cruz, de repente:
 se ela estoura, eu desabo!
 Cruz!

ANDREZA levanta uma mão bem à vista do público e coloca o dedo médio acima do indicador, 'isolando' (SUASSUNA, 2008, p. 178).

Nessa mesma direção corre enunciado posterior, quando Andreza se encontra sozinha, longe de Simão e de Nevinha. A cabra (Andreza disfarçada) doada por Simão Pedro ao Poeta, pondo-se em pé, deixa-se sobressair à fantasia, lançando uma maldição/praga:

Bé-é-é! Puf, puf!
 Sangue, sapo, cobra e fel!
 Treva, desgraça, morcego!
 Pus em cima do teu mel!
 Perdeu-se Joaquim Simão!
 Ai, que lá vem São Miguel (SUASSUNA, 2008, p. 185)!

Em ambas as situações são encontrados genuínos representantes de um mundo às avessas. No excerto, há uma espécie de magia, que culmina em profecia a respeito do destino do Poeta Joaquim Simão. Esse processo é vislumbrado pelo prisma da cultura popular como uma tentativa de destronamento, que foi mediada pela chegada de São Miguel. Dessa forma, é possível dizer que a tentativa de renovar a imagem do Poeta no plano material e corporal não pode ser completada, em virtude da presença de um forte representante do índice topográfico positivo (alto).

No primeiro fragmento, a imagem da utilização de magia por um Santo é digna de um mundo grotesco e em constante renovação. Simão Pedro, representante do alto material, relega sua posição hierárquica em prol de atitudes próprias do baixo material. A utilização de magia é semelhante às evocações em praça pública. Nelas, o verbo, relacionado ao índice topográfico superior, é remetido, assim como as injúrias e as imprecações, a uma nova

condição, além das formas de pensamento dominantes, lançando novas maneiras de pensar sobre o mundo e um aspecto puramente humorístico secundário do mundo.

Diz-se secundário porque as palavras mágicas proferidas pelo Santo são proferidas para um objeto que por si só já se encontra na segunda vida carnalizada. Andreza, a cabra leiteira, está mascarada, portanto, é objeto de burla e ambivalência. Nas formas do realismo grotesco as máscaras são altamente complexas e carregadas da cultura popular, pois, através delas, é possível traduzir a jocosidade da alternância, a relatividade e as metamorfoses. Bakhtin (2008a) chega a traduzir as máscaras como *peculiar inter-relação da realidade com a imagem* (p.35).

No caso da obra *A Farsa da Boa Preguiça*, o jogo, para Joaquim Simão, mesmo após o desmascaramento de Andreza, que revela sua ambivalente face por detrás da máscara, inicia quando ele recebe a falsa cabra de São Pedro (travestido de pastoreio - homem - imagem renovada, mas ainda atrelada ao alto material).

Quando Simão Poeta ganha a cabra um novo período é inaugurado na peça, pois se consideradas as imagens da Antiguidade Clássica, fontes da cultura popular abordada por Bakhtin (2008a), deparamo-nos com a afirmativa de que o comer é inseparável do trabalho. Isso significa que da luta do homem é que provém seu sustento, é luta do homem contra o mundo, na qual o trunfo é o alimento. Entretanto, como estamos diante de um “mundo às avessas”, não causa estranheza que aquele que dorme, o Poeta, receba o alimento sem trabalhar. Mais uma vez, os juízos de valor lançam-se na arena da contraposição, o primeiro, centrífugo, condena a atitude de Simão Pedro, na intenção de que é justo alimentar aquele que trabalha. Por outro lado, o mundo às avessas, do qual as forças centrífugas são representantes, apresenta outro viés: é justo alimentar aquele que não trabalha. Mais uma vez, o embate *trabalho versus preguiça* tenciona o andamento da obra e permite o julgamento dos leitores e/ou expectadores.

4.5.2 Familiarização: liberdade ao avesso

Por familiarização entende-se a categoria da cosmovisão carnavalesca que se vincula ao livre contato familiar, capaz de se expandir a todos os valores e ideias próprias da relação familiar carnavalesca. Como fenômenos pertencentes a essas ligações, os excertos que seguem darão especial atenção à linguagem familiar da praça pública e à falta de hierarquia próprios das relações entre as personagens, que nesse segundo ato parecem mais familiarizadas umas com as outras do que no primeiro, no qual o humor ainda aparecia mais atrelado às ambiguidades ou expressões com duplo sentido. Os processos de familiarização interseccionam-se com os processos antes descritos como excêntricos. O que percebemos é que o engendramento da proposta de carnavalização mobiliza muitos de seus elementos ao mesmo tempo, ainda que em determinadas circunstâncias uns estejam mais marcados do que outros. Isso pode ser percebido nos excertos destacados, nos quais a linguagem familiar da praça pública está relacionada às reminiscências de formas do realismo grotescos para a promoção do riso ambivalente.

Como característica intrínseca aos excertos, está a fundamentação da imagem grotesca do corpo arraigada no homem. Igualmente nessa base estão os gestos próprios da praça pública carnavalesca (familiares e injuriosos). O corpo popular é de suma importância nos processos da linguagem popular carnalizada, pois nele estão a boca, o ventre e demais orifícios e protuberâncias produtoras ou motivadoras do verbo, dos atos blasfematórios, grosseiros e injuriosos. A sequência abaixo decorre de diferentes manifestações da linguagem familiar da praça pública, a primeira traz a resposta de Andreza à tentativa de Simão de desmascarar suas intenções com baixas fofocas que espalha de um casal para o outro (rico e pobre); na segunda, Nevinha agride Simão em decorrência de uma possível traição conjugal do Poeta; na terceira, Simão refere-se, em um diálogo com a esposa, à intelectualidade de Clarabela Catação; e, na quarta, Nevinha queixa-se por Simão a ter feito de objeto em uma aposta com Aderaldo Catação.

ANDREZA

Vá vá vuta que o pariu (SUASSUNA, 2008, p. 142)!

No primeiro fragmento destacado, Andreza lança a expressão injuriosa “Vá vá vuta que o pariu”, facilmente apreendida pelo leitor ou expectador da obra. Mesmo com a expressão gráfica atenuada, a raiz carnavalesca está tão viva quanto na forma original de grafia (“vá à puta que o pariu”). Andreza rebaixa a condição de Simão Poeta, pois com a expressão nasce a força centrípeta que condena uma mulher que tenha o próprio corpo como objeto de sustento (“puta”), mas, concorrendo com ela está a força centrífuga que completa e aniquila com a unilateralidade proposta pelo campo do sério, pois, ao mesmo tempo em que Simão é rebaixado (“Simão, filho da puta”), sua imagem é renovada, pois é lançado ao ventre materno, que renova e vivifica. Ao mesmo tempo em que redireciona a visão sobre a mulher, a mãe, a força centrífuga faz nascer uma nova visão, desvinculada da noção do cristianismo medieval de que a figura feminina seja atrela às tentações e derrocadas masculinas. A mulher e o corpo da mulher, que carregam o princípio da vida, são agora ambivalentes e benfazejos, partes da cultura cômica popular, porque abrigam em si morte e vida. A figura feminina é a reencarnação do baixo, ao mesmo tempo degradante e regenerador.

A tentativa de Andreza agredir Simão Poeta a renova, faz dela e de suas palavras (a moralidade do conjunto do sério) fontes do riso. É um processo semelhante ao que Bakhtin (2008a) menciona quando diz que o sério, ligado a uma moral cristã medieval, não é mais capaz de perceber sua face velha e ridícula, enquanto o povo o destroça, às gargalhadas. A tentativa de Andreza de denegrir o Poeta a aprisiona, destronando-a e também destronando a força centrífuga que representa, renovando, de maneira ambivalente e humorística, sua figura, tornando-a objeto de bufonaria. Uma genuína figura e um genuíno processo humorístico-carnavalizado.

Em fragmento posterior semelhante ao quarto fragmento, Nevinha lança uma série de xingamentos a Simão.

NEVINHA

Não meta São João em suas safadezas não, safado!

Ateu, ímpio, incréu, herege, condenado (SUASSUNA, 2008, p. 154)!

NEVINHA

Está muito bem, seu peste!

Mas agora venha cá, seu sangue de pamonha!

Vocação de corno!

Você me arriscou na roleta,

hein, seu cabra sem-vergonha (SUASSUNA, 2008, p. 202)!

Em ambos os casos, percebemos a familiaridade entre as personagens Simão e Nevinha, o direito que têm de se dirigir de maneira não oficial um ao outro, que caracteriza uma relação matrimonial não patriarcal nesse aspecto, porque em outros Nevinha ainda está submetida a Simão, como no sustento do lar, por exemplo. Por outro lado, no conjunto das imagens cômicas populares, as injúrias são capazes de destronar, pois dão vasão ao desmascaramento. Aquele que é injuriado tem o privilégio de se ver sem as amarras das convenções, exhibe sua face nua e verdadeira. Bakhtin (2008a) chega a caracterizar as injúrias como *o espelho da comédia* (p. 172), portanto, parte da linguagem familiar que estabelece a segunda vida carnalizada, repleta de franqueza e liberdade, amplamente desprovida de hierarquias.

A franqueza impregnada nas palavras de Nevinha, que traduz a necessidade do povo de exprimir-se impunemente, é um reflexo da tentativa de subverter as ordens do conjunto do sério, forçando-o a desvelar sua outra face. Quanto mais longe da concepção dominante (centrífuga), mais próximas estarão as injúrias do ideal carnalizado para relações hierárquicas, pois são capazes de romper com as fronteiras estáticas formadas pelo conjunto do sério, impedindo-o de rotular e classificar os fenômenos e as coisas, ao instaurar o regime do livre contato familiar. Este, mediante laços estreitos entre as pessoas, reorganiza os modos de dizer, destituindo as relações hierárquicas também no plano verbal, mesclando louvor e injúria.

Esse é o processo observado nas palavras de Nevinha, que deriva de uma íntima relação com Simão o direito de usar as palavras da praça pública carnavalesca, interagindo com plena franqueza e livre pensamento. O Poeta não é inferiorizado pela esposa, não se sente ferido em sua integridade. A liberdade entre ambos não lhe permite tirar essas conclusões. A atmosfera é ambivalente, franca e jocosa, por isso, estranho seria as palavras monoliticamente sérias, que soariam como falsas.

4.5.3 Considerações sobre o II Ato

Incompletude do ser humano e devir de suas ações marcam o segundo ato. Aqui, a dignificação da alma humana é substituída pela falta de hierarquia, pela bufonaria e por relativa preferência pelo conjunto de blasfêmias e escatologias próprias do realismo grotesco. O humor necessita de elementos próprios da cultura popular carnalizada para realizar os

movimentos de vozes que tencionam e denigrem o conjunto do sério. Não há resignação e nem morbidez nos atos descritos, mas sim, uma atmosfera humorístico-carnavalizada, através da qual as personagens se apresentam como participantes em uma vida representada, já que seus atos dão a impressão de que são pessoas realmente vivas, mesmo que intimamente saibamos que seus pontos de vistas são restritos e subordinados aos do autor¹¹⁹.

Do conjunto de vozes observados no segundo ato, destacam-se:

VOZ CENTRAL: PREGUIÇA <i>VERSUS</i> TRABALHO		
Principais Vozes		
Centrípetas Bem/Certo		Centrífugas Mal/Errado
Clássico	<i>Versus</i>	Inacabado
alto material		baixo material
poetas são preguiçosos		ser poeta é viver descansado
é justo alimentar quem trabalha		é justo alimentar quem não trabalha
mulher denegridora		mulher regeneradora
injúria que destrói		injúria que renova
estabilidade hierárquica		desestabilização de barreias hierárquicas

No conjunto, as vozes destacadas convergem pela predominância do pólo positivo (regenerador). É interessante perceber que o encadeamento das vozes culmina no homem, mais próximo do material. A força centrípeta, dissimulada e, em fuga, nega a natureza humana, na busca por superioridade, mas é constantemente puxada e descentralizada pela força centrífuga, menos abstrata e mais substancial. Essa característica estratificadora atribui ao embate axiológico um novo tom, colorindo os enunciados das personagens de Suassuna, tornando-as livres da seriedade, repletas em si, para si e para o mundo. Na parcela do mundo que é *A Farsa da Boa Preguiça*, é possível expressar-se por enunciados francos, alegres, familiares, destituídos de medo e abarrotados de opiniões e de palavras ambivalentes sobre o mundo e sobre o micromundo criado pelo autor.

Antes de a reviravolta arrebatá-lo a vida de Simão, ainda nesse ato, ele dá uma resposta ao conjunto centrífugo, muito além das barreiras da obra, quando enuncia:

¹¹⁹ O autor está fora do mundo representado (e em certo sentido criado por ele). Ele conscientiza todo esse mundo de outras posições qualitativamente distintas. Por último, todos os objetos e discursos são objeto da relação do autor (e do discurso do autor). Entretanto, os planos do discurso das personagens e do discurso do autor podem cruzar-se, isto é, entre eles são possíveis relações dialógicas (BAKHTIN, 2010, p. 322).

SIMÃO

[...]

E eu trabalho, penso e escrevo,
 invento, na Poesia,
 crio histórias para os outros,
 espalho alguma alegria,
 espanto a treva do Mundo
 que em meu sangue se alumia
 dou beleza ao crime e ao choro...

É pouco, mas tem valia (SUASSUNA, 2008, p. 166)!

Ao mesmo tempo em que responde às parcelas do mundo dentro e fora da farsa a respeito do trabalho do poeta, Simão também ratifica a sucessão dos pontos de vista que forma o conflito axiológico do Ato II. Isso porque o Poeta assume-se como homem uno e indivisível do todo que é o povo ao destacar a parcela material corporal em si, que o renova e o liga à terra: a treva do mundo, o baixo material, que corre em suas veias.

4.6 TERCEIRO ATO

O terceiro ato, diferente dos anteriores, mescla um pouco de tudo aquilo que foi apresentado até então, desde marcas de ambiguidade às manifestações mais voltadas para o tom imagético da obra. Grande destaque é dado para algumas retomadas de embates centrífugos e centrípetos antes abordados, como, por exemplo, o empobrecimento de Simão e a tentativa de justificar o trabalho do poeta. Contudo, o ponto forte do terceiro ato é a crítica à sociedade contemporânea, via palavras de Simão Pedro e, posteriormente, de Aderaldo Catação, quando se encontra às portas do inferno. Mediante a diversidade de elementos, este item organiza-se em três subitens, além da síntese final, para melhor olhar os excertos selecionados, são eles: *Reminiscências de humor ambivalente*, que aborda excertos contendo enunciados dúbios, à semelhança dos procedimentos realizado no primeiro ato; *Desfecho humorístico-carnavalizado*, cuja análise se volta para os processos ambivalentes (altos e baixos) ocorridos com personagens da *Farsa*; *A Farsa da Boa Preguiça: além das fronteiras da obra*, que apresenta a postura das personagens além das fronteiras da obra, dialogando com o mundo.

4.6.1 Reminiscências de humor ambivalente

Reminiscências de humor ambivalente apresenta os excertos que contém enunciados dúbios e que, mais uma vez, mesmo que em menor quantidade, se fizeram presentes na obra de Suassuna como recursos promotores do humor. Seguem abaixo dois fragmentos carnavalizados, de cujo duplo tom da palavra/enunciado são capazes de ecoar reminiscências de um humor ambivalente e cheio de alvoroço.

No fragmento abaixo, Simão, tendo se apropriado do frango que Aderaldo Catação perdeu, para despistar seu ato, diz que o frango é seu, não do patrão, portanto não o irá devolver:

SIMÃO
 [...]

galinha está tão caro

que, no caminho em que se vai,

daqui uns tempos

só quem vai poder comer galinha é o galo (SUASSUNA, 2008, p. 280)!

Só quem vai poder comer galinha é o galo, enunciado que lança o verbo “comer” para um novo viver enunciativo, no qual assume não só a função de ingestão alimentar, mas também de ato sexual, dá vasão ao surgimento de humor marcado pelo baixo material e corporal. Isso se dá porque o ato de comer, em ambos os significados, são manifestações importantes para o corpo grotesco, pois são capazes de estabelecer o vínculo do homem com o mundo, já que é inacabado e absorve o mundo através de seus orifícios. No primeiro sentido (alimentar), o homem rompe as barreiras do corpo e entra em comunhão com o mundo, degustando-o e tornando-o parte de si, no segundo caso, não é diferente, mas acrescenta-se que a comunhão é entre corpos, e dos corpos com o mundo.

Considerando a perspicácia de Simão para lançar falsas pistas a respeito de si e de seus feitos, inicia o processo de encadeamento entre vozes, que partem da crítica jocosa que o poeta faz acerca do preço dos alimentos para se livrar da acusação de furto. Na sequência, Aderaldo, descrente e sério, diz:

ADERALDO

Deixe de conversa! Cadê a minha galinha (SUASSUNA, 2008, p. 280)?
[...]

E obtém como resposta:

SIMÃO

Sua galinha? Quem? Dona Clarabela (SUASSUNA, 2008, p. 280)?

Como Aderaldo não entra no jogo de Simão, isto é, não ri do enunciado humorístico por ele lançado para fugir da acusação de furto, mais uma vez, o Poeta tenta desviar-lhe a atenção, relacionando à imagem da “galinha” à imagem de Clarabela Catacão. Nesse sentido, o verbo *comer*, de “comer galinha”, fica atrelado não mais à figura do animal, mas a da mulher e de seu corpo, popularmente regenerador. A tensão axiológica recai sobre a figura feminina, mais uma vez o julgamento centrípeta a tem como o templo da derrocada, ao passo que o cômico popular a vê como tempo de fertilidade e ambivalência.

Os traços de carnavalização que emergem da tentativa de Simão enganar Aderaldo convergem para o baixo material, na medida em que o Poeta necessita criar subterfúgios para se esgueirar da descrença do patrão. Aderaldo não se vê preso na teia criada por Simão para enredá-lo (mentir que não roubou a galinha), mas sim na verdade por detrás do enunciado que compara Clarabela a uma galinha, porque nele reside toda a derrocada matrimonial do casal. Isso se justifica pelo fato de que, popularmente (força centrípeta), galinha, quando vinculada à figura feminina, designa mulher que possui, concomitantemente, mais de um parceiro amoroso. Em geral, as mulheres sob essa alcunha não são bem vistas pela sociedade.

O segundo excerto destacado trata de uma avaliação acerca do grau dos pecados e da condenação do casal Catacão, feita pelo Cristo:

MANUEL CARPINTEIRO

[...]

O caso daqueles dois
não era nem de fundo de agulha;
acho que eles não passavam
era nem pelo fundo do camelo (SUASSUNA, 2008, p. 325)!

Conforme o julgamento de Carpinteiro, o casal era tão cheio de pecados que não seria possível passá-lo por um lugar estreito e pequeno. No entanto, ao dizer que ambos não passariam sequer pelo fundo (ânus) de um camelo, o Carpinteiro desce do alto patamar que lhe é concedido pela hierarquia, remetendo-se aos mais baixos escalões da cultura popular. Nesse trecho, percebemos a alegoria bíblica às avessas, cuja alusão direta, na bíblia, é a passagem: *23 Disse então Jesus aos seus discípulos: Em verdade vos digo que é difícil entrar um rico no reino dos céus. 24 E, outra vez vos digo que é mais fácil passar um camelo pelo fundo de uma agulha do que entrar um rico no reino de Deus* (MATEUS 19:23-24¹²⁰).

Cogitar que o casal não passaria pelo ânus de um camelo é duvidar da possibilidade de que eles se regenerem após a punição infernal, pois o corpo grotesco não reconhece outra forma de renovação que não seja realizada pelos orifícios. Ser excretado é estar no meio do caminho, entre a terra, campanário fértil, e o corpo, templo da mutabilidade, é ser além do humano, é ter função de completar o todo, o mundo, o ciclo da vida, pois, assim como o corpo, os excrementos fecundam a terra. De alguma forma, se fossem excretados, os Catacão passariam pelo processo de renovação, desceriam da alta posição que acreditavam ocupar (por serem ricos) e se tornariam parte do mundo, voltariam ao povo que os originou, devolvendo-lhe a fertilidade que um dia (do povo) herdaram.

Assimilação ativa do leitor frente à imagem das personagens “ricas”, os Catacão, pode revelar traços de suas personalidades, que já se estabelecem no sobrenome: cata + cão. Neste, há junção de duas palavras: a primeira, “cata”, que remete ao verbo “catar”, ou seja, procurar; e a segunda, “cão”, remetendo não apenas ao animal doméstico cachorro, pois, na cultura nordestina (que inspira a peça), a palavra “cão” é utilizada como sinônimo da palavra demônio, diabo. Portanto, as personagens acrescentam à imagem já elaborada pelo leitor mais uma possibilidade de inferência, ou seja, à hierarquização das funções praticadas socialmente por Aderaldo e Clarabela, que se refere ao fato de, por serem ricos, terem à sua volta serviçais, que, em uma visão burguesa elitizada, podem ser tachados como “cães”.

¹²⁰ Fonte: <http://www.biblionline.com.br/acf/mt/19>. Acesso: 02 jan. 2012.

4.6.2 Desfecho humorístico-carnavalizados

Neste subitem são apresentadas, como *desfechos humorístico-carnavalizados*, as situações inusitadas e engraçadas, após os constantes processos ambivalentes e humorísticos, que sofreram duas das personagens da *Farsa*. Deu-se especial atenção à Clarabela e a Simão Poeta, devido aos enlaces e desenlaces amorosos que os unem e afastam durante toda trama, cujo “altos e baixos” influenciam, especialmente, na forma como o Poeta lida com a ligação entre eles: foge dela quando pobre, mesmo que interessado; toma-a por amante quando rico; e a desdenha quando, novamente, pobre.

O primeiro destaque é a reviravolta na vida de Clarabela, antes rica e esbanjadora, agora, mesmo que ainda rica, submetida a um marido promovido de burguês a nobre avarento. Isso ocorre após reconstituir a fortuna que perde para Simão em uma aposta. Vendo que o Poeta enriqueceu sem fazer esforço, Aderaldo resolve, após acumular dinheiro, viver de juros e economizar. Não trabalha mais, apenas acumula.

Nessas condições de avareza é que Simão, após ter perdido toda fortuna, encontra os Catação, a quem vai pedir emprego, ouvindo o comentário:

CLARABELA
O poeta, como um Rei destronado,
obrigado a assistir ao reinado
do seu novo sucessor (SUASSUNA, 2008, p. 240).

Clarabela não se refere à condição social, mas ao enlace amoroso que tiveram quando Simão estava rico. O Poeta encontra-se, portanto, destronado não só pela derrota financeira, mas por ter cedido seu posto de amante a outro homem. O humor reside na total estratificação das relações amorosas matrimoniais que se constata nessa passagem, pois não é mais o marido quem se sente destronado ao perder a esposa e seu corpo para outro homem, mas o amante. A força centrípeta (católica cristã) que lança o matrimônio como união eterna é tencionada para que se renove frente a nova forma de viver os relacionamentos proposta por Clarabela, menos abstrata e mais próxima do material e do homem. No entanto, Simão, junto com a pobreza, readquire a velha forma de pensar a respeito da fidelidade conjugal, rompendo qualquer possibilidade de um novo enlace com Clarabela.

Clarabela Catacão, como anuncia, vive intensas relações extraconjugais, dando sempre preferência aos homens caracterizados por ela como rústicos:

CLARABELA

Estou ansiosa por travar
conhecimento com você!
Será uma novidade! Nunca fui abraçada
por um homem, assim, da vista furada!
[...]
Tenho a impressão de que aí, debaixo desse pano,
você guarda algo grosseiro e vergonhoso
que me deixa muito curiosa e excitada!
Será que sai fogo, do seu olho? (SUASSUNA, 2008, p. 254)

Antes o alvo das investidas de Clarabela era Simão, de barriga reentrante e braços angulosos, agora é Cão-Caolho, um “rústico” da vista furada. Mais uma vez é retomado o embate entre os pontos de vistas clássico *versus* inacabado e alto *versus* baixo material. A necessidade de Clarabela renovar-se junto ao povo é consolidada nos relacionamentos com aqueles que chama de rústicos, genuínos representantes do baixo material e corporal, cujos corpos inconclusos confundem-se com a ambivalência dos traços humorístico-carnavalizados. O corpo inacabado é o corpo fértil, é intermediário entre o alto, o belo, o decomposto e o regenerador.

Como empregado dos Catacão, Simão assume uma nova identidade, puramente carnalizada por sua própria derrocada:

SIMÃO

[...] Até de mestre-sala
de bumba-meu-boi estou vestido (SUASSUNA, 2008, p. 263)!

O Poeta tira proveito de sua própria condição, é possível rir de suas vestes e de tudo aquilo a que foi acometido, mas não é possível feri-lo, pois está consciente de sua posição enquanto rei destronado. O mestre-sala é figura obrigatória no carnaval da atualidade, tal como o bumba-meu-boi é festa popular de grande aclamação pública. O destronamento de Simão, como não poderia deixar de ser, o devolve para o povo, parte de si que foi negada

quando se encontrava na riqueza (alto material). Ao avesso do movimento de ascensão está o destronamento, que, para o povo, é força superior de renovação e ambivalência.

4.6.3 *A Farsa da Boa Preguiça*: além das fronteiras da obra

Este item aborda a maneira como as personagens dirigem-se ao que está fora da obra de Suassuna, no mundo, na sociedade, a que, de alguma forma, *A Farsa da Boa Preguiça* responde com toda a teia axiológica delineada desde o primeiro ato. Tal processo é o que se tenta ilustrar, mas com a consciência de que o exposto é apenas uma fagulha da riqueza de pontos vista que constituem o texto.

Os enunciados que seguem partem de duas personagens bastante diferentes: Simão Pedro, o humano que ascende a Santo, e Aderaldo Catação, o homem que deverá purgar seus pecados no inferno:

SIMÃO PEDRO

Assim, do mesmo modo que os senhores
ganham suas vidas, uns vendendo automóveis,
outros subindo os preços, roubando galinhas,
vendendo máquinas que logo quebram,
vendendo seguros inseguros e terrenos imponderáveis,
emprestando a juros impagáveis.
Nós ganhamos a nossa vendendo esse produto (SUASSUNA, 2008, p. 224).

ADERALDO

[...]
Minha gente, adeus! Dê lembranças aos capitalistas,
aos reacionários, aos entreguistas,
aos que não querem a grandeza nacional
nem a justiça social!
Diga que estou esperando por todos eles
no Poço do Pau-com-Pau
que é o terceiro círculo de fogo
do Caldeirão infernal (SUASSUNA, 2009, p. 312-313)!

No primeiro fragmento, o trabalho dos trapaceiros é posto em questão, no segundo são evocados todos aqueles que são contrários ao progresso do povo (força centrípeta). Até culminar nessas questões, a obra mostra grande embate entre as forças centrípetas, em geral vinculadas a uma moral católica cristã; e centrífugas, que estratificam as primeiras, pondo em

dúvida as questões unilaterais por elas debatidas. Os movimentos entre forças centrípetas, calcadas nos ecos cristãos medievais, e centrífugas, dotadas de questionamentos atuais sobre os velhos conceitos, orientam suas opiniões para além da obra, utilizando-se do que na atualidade considera-se moralmente inadequado, segundo os enunciadores. Nos excertos em destaque, os enunciadores dirigem-se não para um indivíduo específico, mas para um indivíduo coletivo que vive em um mundo particular (centrípeto), de onde é capaz de desacelerar a necessidade de subversão e renovação do povo (centrífugo).

É interessante perceber que a temática do trabalho ressurgiu com força no último ato, e que, apesar das críticas antes feitas, não é mais, ou não somente, o ócio criador do poeta que é atacado. Aparentemente, os enunciadores em destaque, de alguma forma, corroboram a tese de que o fazer literário do escritor deve ser respeitado, indicando que, ao contrário das profissões por eles citadas, somam, ao invés de subtrair, qualquer coisa que seja propriedade do povo. Nesse aspecto, podemos dizer que surge um forte traço da marca autoral de Suassuna, cuja característica desvela a posição de literato politizado por ele ocupada.

4.6.4 Considerações sobre o III Ato

O terceiro ato apresenta o desfecho da obra e das personagens de modo carnavalesco e ambivalente. Todas as personagens são devolvidas aos seus devidos lugares: os Catação para o inferno (o baixo); Nevinha e Simão à pobreza; Santo, Arcanjo e Cristo para o céu; e os três demônios, Andreza, Fedegoso e Quebra-Pedra, para o inferno. Como elementos que também auxiliaram na construção do Ato são destacados, mais uma vez, as onomatopeias; a evocação de passagens bíblicas e de fragmentos de cordel. Das vozes presentes no terceiro ato, destacam-se:

VOZ CENTRAL: PREGUIÇA <i>VERSUS</i> TRABALHO		
Principais Vozes		
Centrípetas Bem/Certo		Centrífugas Mal/Errado
comer/alimentar	<i>Versus</i>	comer/satisfazer-se sexualmente
mulher: templo da derrocada		mulher: campanário fecundo
sentir ciúme da mulher cabe ao marido		sentir ciúme da mulher cabe ao amante
clássico		Inacabado
alto material		baixo material

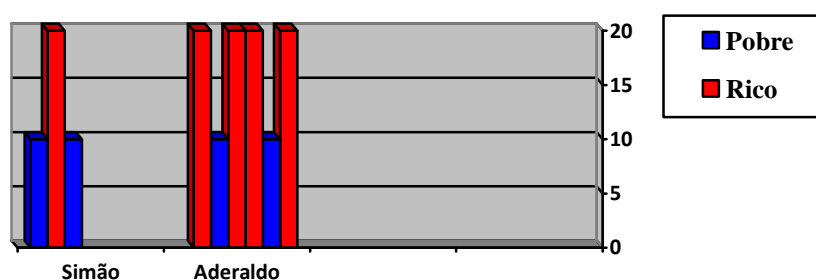
As forças que se movimentam nesse ato direcionam-se para um humor destronador e ambivalente, que não nega suas origens no povo. Estratificam-se forças centrífugas a favor do povo e de sua luta para se manter vivo, enquanto massa livre capaz de romper com o conjunto dogmático através de uma gargalhada. As incessantes tensões do ato direcionam as forças centrífugas para o interior da cultura popular, a derrisão as coloca face a face com a terra fértil e regeneradora, na tentativa de fazê-la reconsiderar suas unilaterais posições. É nesse ínterim que surgem os traços carnavalizados do humor, nas incessantes tentativas de fazer com que o conjunto do sério perceba que não há como fugir das amarras do riso e dos demais elementos carnavalizados, pois eles sempre encontrarão uma brecha no discurso dogmático para renová-lo.

4.7 OLHAR CARNAVALIZADO: OS TRÊS ATOS EM SUASSUNA

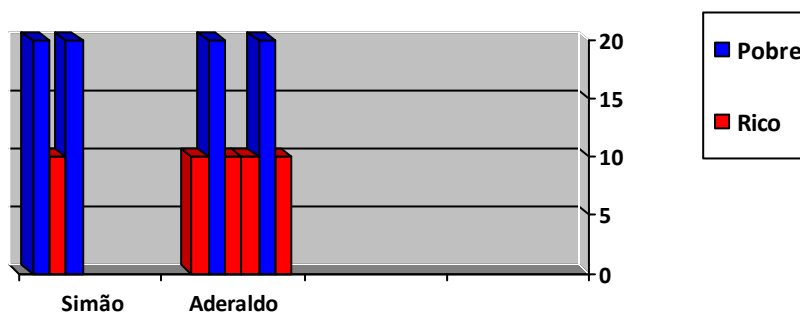
A farsa é interdependente, aborda as velhas questões ligadas ao catolicismo, traz à tona novas tendências do cotidiano e mostra os tipos sociais em surgimento nas diferentes camadas da sociedade. Em vista disso, não são raras as vezes em que se reafirma a forte carga de franqueza ligada à *linguagem da rua*, trazida pelos discursos e estilos familiares, recorrendo às camadas correspondentes à literatura popular e aos gêneros do discurso por meio dos quais essas camadas se atualizaram.

Mesmo ciente de todas essas questões, a elaboração deste item surge em decorrência da necessidade de responder a respeito de um traço marcante da noção de carnavalização que ocorre entre os três atos: a metamorfose que sofrem as personagens, em especial Aderaldo Catação e Joaquim Simão. Como exemplo, ilustra-se o processo por eles sofrido, nos planos material (ligado ao baixo) e interior (ligado ao alto):

Metamorfose material: Aderaldo e Simão



Metamorfose no plano interior: Aderaldo e Simão



Aderaldo e Simão vivem altos e baixos que os fazem oscilar entre a pobreza e a riqueza. A metamorfose sofrida pelas personagens traz consigo um marcante traço de religiosidade, próprio do gênero *farsa*. Isso se torna evidente porque, quanto mais próximos da riqueza, menor é o valor moral por eles apresentado. Quanto mais próximo do alto, da “riqueza”, maior é a busca das personagens pela satisfação das necessidades do corpo (abundância no comer, no beber; na busca por conforto etc.), ato trazido na obra como digno de condenação. Isso é atestado na trajetória de Simão, que na pobreza vivia em harmonia com Nevinha, mas, ao enriquecer, após aposta feita com Aderaldo, entrega-se aos encontros extraconjugais com Clarabela, aos quais, quando na pobreza, resistia. O jogo entre o que é, ou não, moralmente adequado, ou moralmente aceito, permeia toda a *Farsa*, lançando sobre ela reminiscências de uma moral cristã que orienta as personagens, principalmente quando se encontram em necessidade, isto é, pobres.

Com relação às demais personagens, a metamorfose se apresenta de maneira diferente, não é no campo, digamos, abstrato (moral e valores), embora com ele dialogue. As mudanças são físicas, por exemplo:

Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo e Simão Pedro: de arcanjos, transformam-se em homens, mais especificamente, em mendigos, para testar a honra de Joaquim Simão (o poeta);
 Andreza: demônio travestido de mulher;
 Quebrapedra - Cão Coxo: demônio travestido de homem sertanejo;
 Fedegoso - Cão Caolho: demônio travestido de homem, mas também de frade, quando pretende enganar Aderaldo.

As mulheres, Clarabela e Nevinha, mantêm certa estabilidade durante a obra. A última acompanha os “altos e baixos” que ocorrem com Simão; a primeira, sempre fiel a ela mesma,

apresenta certa mudança no que se refere ao campo dos valores quando não vai para o inferno, mas para o purgatório (na companhia de Aderaldo), por apresentar certa disposição para rever os conceitos da vida que leva junto ao marido. Esse não deixa de ser um dos momentos humorísticos da peça, pois, ao invés de sentirmos pena do casal, divertimo-nos com sua cômica desgraça.

Devido a fascinante e curiosa figura do inferno e de seus representantes, na obra *A Farsa da Boa Preguiça*, ser crucial para o processo de renovação das personagens, é importante destacar que aludir ao inferno e aos elementos que dele derivam é próprio do carnaval medieval. Na cultura popular, o inferno tem por característica romper com as barreiras do medo, e tem o poder de virar do avesso toda e qualquer sombra imposta pelos símbolos do poder. Os símbolos infernais, os três demônios, circulam pela *Farsa* e marcam, através de suas ilustres e carnavalizadas figuras, a força do baixo material e corporal que aniquila e regenera. A ambivalência da figura dos demônios pode ser equiparada a do bufão, pois se mistura, mesmo na condição de figura extraoficial, ao cotidiano das personagens, dando vasão para que uma segunda vida seja vivida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação, cujo interesse principal foi compreender como a eclosão do humor favorece o desvelamento dos singulares traços de carnavalização de *A Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna, foi capaz de cumprir com o objetivo proposto mediante associação satisfatória entre teoria e obra. Dos traços de carnavalização apreendidos na *Farsa*, observa-se uma tentativa de livrá-la das convenções mundanas, das forças centrípetas que conduzem ao medo e ao dogmatismo. As imagens próprias do realismo grotesco, o baixo material e o corporal ambivalente, as inversões, os índices topográficos, os destronamentos etc. são amplamente encontrados ao longo de toda a obra analisada.

A celebração da cultura popular na *Farsa* não separa o humor e a bufonaria do corpo material que os originou. O mundo incompleto é para onde a *Farsa* e seus personagens desembocam. Não há solução ou um final absoluto para nenhuma das personagens, que se encaminham, cada uma com seu destino, para o devir, para a renovação. O futuro das personagens projeta-se para um mundo em transformação. Por não ser plenamente conhecido, lança-as numa arena de contradições, de onde partem, vivas e livres, para o julgamento do leitor. Isso significa que, mesmo na condição de riso reduzido, o humor é capaz de transpor, via força centrífuga, as barreiras internas e externas impostas pela força centrípeta, através de uma sonora gargalhada, capaz de criar, na *Farsa*, uma segunda vida, assim como no carnaval.

O devir, assim como na vida real, marca a trajetória das personagens de Suassuna, que “encerra” a *Farsa* sem dar indicações ou soluções absolutas para os problemas mundanos ou para o futuro das personagens, tal como ocorre na vida real. Entendemos que essa característica é parte da noção de “povo” trazida por Bakhtin, que entende o sujeito não como biológico e isolado, mas sim como coletivo. Por isso, é possível dizer que o “povo nunca morre”, já que, em virtude da contínua renovação, está em constante processo de degeneração, de subversão, de alternância e de corporificação topográfica. A sensação de imortalidade do povo, acreditamos, é o que tenciona do conjunto do “sério”, pois se associa à estratificação centrífuga capaz de relativizar o poder e a verdade dominantes.

Partindo da ideia de que a literatura reflete e refrata a cultura, não era nossa intenção transpor o estudo da noção de carnavalização que Bakhtin deriva da obra de Rabelais para a análise de *A Farsa da Boa Preguiça*. Por isso, ao invés de tentar inutilmente encontrar os mesmos elementos que o filósofo russo destacou na obra do escritor francês, tentamos partir

da singularidade dessa obra de Suassuna, para então verificarmos os possíveis elementos carnavalizados.

Como resultado, observamos a existência de elementos que, embora possam ser ditos carnavalizados, não o são do mesmo modo que em Rabelais, ainda que alicerçados nos quatro pilares da cosmovisão carnavalesca: quebra das relações hierárquicas; excentricidade; familiarização; profanações. O humor carnavalizado de Suassuna pode ser identificado observando-se:

1. *a relação entre a obra e as noções cristãs próprias do catolicismo e da história do cômico popular (medieval e atual – vertente nordestina);*
2. *a identificação dos elementos do realismo grotesco intrínsecos à obra (rebaixamento e aproximação entre o material e o corpo);*
3. *a exposição e interpretação de imagens verbais e de gesticulações intrínsecas ao carnaval (pragas, injúrias, blasfêmias, grosserias; encenações cômicas e inversões ambivalentes);*
4. *a relação entre as imagens grotescas do corpo com o todo imagético da obra de Suassuna, tais como excentricidades, familiarizações e descrições ambivalente acerca do corpo humano;*
5. *a existência de fatores externos que podem ter motivado e influenciado o embate entre as forças centrífugas e centrípetas, na obra;*
6. *a inconclusibilidade da obra.*

Do estudo dessa obra de Suassuna, destacamos, sobretudo, que a grande inovação do autor é não ceder à modalidade de riso moderno, considerada por Bakhtin como reducionista. No entanto, *A Farsa da Boa Preguiça* não deixa de ser contemporânea, pois o autor reinventa e renova o gênero de forma singular, através de reminiscências próprias da cultura popular que o constitui, a nordestina. Registros de cordel; alusão à embolada, ao xaxado, à cantiga de São João, à seresta etc. são apenas alguns dos recursos por ele utilizados, e que garantem a singularidade de sua obra. Dessa forma, ler *A Farsa da Boa Preguiça*, de Suassuna, tendo entendimento da estética promovida pelos traços de carnavalização, é emergir no (in)completo devir, permitindo-se compreender que o homem não é um ser individual, mas sim coletivo, pois é parte intrínseca do povo. Por mais que o homem queira se distanciar da

coletividade¹²¹, sempre retornará para as entranhas do povo, para devolver-lhe, com a decomposição, a fertilidade que um dia lhe foi emprestada para viver/vida. O constante “vir a ser” ratifica a imortalidade do povo, que é inconcluso dentro e fora da obra.

¹²¹ Através de insígnias e títulos de nobreza ou vaidade; ou como fizeram as personagens de Suassuna, Clarabela e Aderaldo Catação, acreditando-se diferentes/melhores do que os demais por serem ricos, cultos etc.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Questões de Literatura e Estética: a Teoria do Romance**. São Paulo: Editora UNESP. 1993.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. Brasília. 4ed.: Editora da Universidade de Brasília, 2008a.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da Poética de Dostoievski**. 4. ed. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b.

BAKHTIN, Mikahil Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. 3.ed.Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BOOKRAGS. **Hrotsvit de Gandersheim**. Disponível em: <http://www.bookrags.com/research/hrotsvit-eorl-06/>. Acesso: 01 jan. de 2012.

BRAIT, Beth. A natureza Dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. 4. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2007. p. 61-80.

BRAIT, Beth (org.). **Estudos enunciativos no Brasil: histórias e perspectivas**. Campinas: Pontes, 2001.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. 4. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2007. p. 21-37.

CALDAS AULETE. **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. Lexikon Editora Digital Ltda. 2010.

CASO DREYFUS.
Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=12381>.
Acesso: 03 jan. 2012.

COELHO, Thais Lopes (2011). **A polifonia em Bakhtin**: revisitando uma noção polêmica. 2011. 108f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada. Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). São Leopoldo/RS [2011].

COMPAGNON, Antoine. **O demônio na teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DI FANTI, Maria da Glória Corrêa (2004). **Discurso, trabalho & Dialogismo**: a atividade jurídica e o conflito trabalhador/patrão. 2004. 385f. Tese de Doutorado (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. Pontifícia Universidade Católica (PUC). São Paulo [2004].

DUCROT, Oswald. **La polifonia en lingüística. Conferencias del seminario Teoría de la Argumentación y Análisis del Discurso**. Universidade del Valle. Cali, 1988.

DUTRA, Myriam Cadorin. **O uso de si e a emergência da competência coletiva**. Dissertação de Mestrado. 2005. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Linguística Aplicada). Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada. Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). São Leopoldo [2005].

ECO, Umberto. **Lector in fábula**. São Paulo, Perspectiva. 1986.

EMERSON, Caryl. **Os cem primeiros anos de Mikhail Bakhtin**. Trad. Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. Curitiba, PR: Criar Edições, 2003.

FIORIN, José Luiz [conferencista]; MAINGUENEAU, Dominique [debatedor]. **Categorias e Análise em Bakhtin**. Seminário Internacional de Texto e Discurso/SITED. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/ PUC-RS. 2010.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FLORES, Valdir; TEIXEIRA, Marlene. **Introdução à linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2005.

FRANÇA, Maria Teresa Rego de. A construção linguística do riso nas crônicas de José Simão. 2006. 304 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo [2006]. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-12122006-094312/pt-br.php>. Acesso em 12 de jul. de 2011.

FREUD, Sigmund; STRACHEY, Alix; TYSON, Alan. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 1977. 247 p. (Edição Standard brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud ;v. 8).

FREUD, Sigmund; STRACHEY, Alix; TYSON, Alan. **O futuro de uma ilusão; O mal-estar na civilização e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HERMAN, Braet; VERBEKE, Werner. **A morte na Idade Média**. Trad. Heitor Megale, Yara Frateschi e Maria Clara Cescato. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2006.

HOLANDA, Chico Buarque de. **Sonho de um carnaval**. 1966.

KLAFKE, Sandra R. **O movimento das forças centrípetas e centrífugas no gênero literatura de cordel**. Trabalho de Conclusão do Curso de Letras (TCC) ; orientadora: Marlene Teixeira. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo-RS. 2008/02.[88f.]

LAPLANCHE e PONTALIS. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martin Fontes, 1992.

MACHADO, Irley. A farsa: um gênero medieval. **Revista Ouvirouver**, n. 5. Uberlândia, MG, 2009, p. 123-136. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver>. Acesso em 20 de julho de 2010.

MACHADO, Irley. Pobreza e miséria na Farsa da Boa Preguiça, de Ariano Suassuna. **Revista do NIESC**, v. 6. Catalão, GO, 2006, p. 156-165. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/viewArticle/9322> Acesso em 20 de julho de 2010.

MATEUS 19:23-24. Fonte: <http://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/19>. Acesso: 02 jan. 2012.

MELO, Rosineide de. O discurso como reflexo e refração e suas forças centrífugas e centrípetas. In.: PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa. **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2010.

MEYER, Marlise. **Autores de cordel**/ Seleção de textos e estudo crítico. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural, antropofagia e tropicalismo. **Tempo social**, Rev. Sociologia. USP, São Paulo, 9 (2), outubro de 1997, p. 125-154.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Carly. **Mikhail Bakhtin**: criação de uma prosaística. São Paulo: Editora da USP, 2008.

NICK, Eva; CABRAL, Álvaro Cabral. **Dicionário Técnico de Psicologia**.

Disponível em:

http://books.google.com.br/books?id=lfFpKryM8VMC&pg=PA259&dq=dicion%C3%A1rio+de+psican%C3%A1lise&hl=pt-BR&ei=CFrFTvC6A8fe0QH21eD4Dg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&ved=0CFIQ6AEwBQ#v=onepage&q=catexia&f=false. Acesso: 17 nov. 2011.

PETRILLI, Susan. Uma leitura inclassificável de uma leitura inclassificável: abordagem Bakhtiniana da Literatura. In: PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa. **Círculo de Bakhtin**: teoria inclassificável. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2010. p. 31-52.

PINHEIRO, Marlene M. Soares. **Sob o signo do carnaval**. São Paulo: Annablume, 1995.

PONZIO, Augusto. A manipulação da palavra alheia: sobre as formas do discurso reproduzido. PONZIO, Augusto. In: **A revolução bakhtiniana**: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. São Paulo: Contexto, 2008. p. 100-108.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua**: análises linguísticas de piadas. São Paulo: Mercado de Letras, 1998.

SÃO JOSÉ, PADROEIRO DOS MARCENEIROS. Disponível em:

<http://www.paroquiasaojosesbo.com.br/site/index.php/padroeiro>. Acesso: 08 jun. 2011.

SIDAUI, Rogério. **Curiosidades históricas**. São Paulo: IBRASA, 2004.

SUASSUNA, Ariano. **A Farsa da Boa Preguiça**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária a cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.