

Revista de Literatura,
História e Memória

Dossiê Literatura, Diálogos
Transversais e Memória

ISSN 1983-1498

VOL. 12 - Nº 20 - 2016

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 57-68

O CONCEITO BAKHTINIANO DE COSMOVISÃO CARNAVALESCA: REFLEXÕES SOBRE A AMBIVALÊNCIA CÔMICA

Maricélia Nunes dos Santos¹

RESUMO: No presente estudo, nos voltamos para o conceito bakhtiniano de cosmovisão carnavalesca, a qual se desenvolveu fortemente na Idade Média, mas também está presente na Antiguidade Clássica e no Helenismo, como uma força que possui potencial de negar a unilateralidade, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo. Para a compreensão de tal concepção de mundo a partir dos estudos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin nas obras *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1999) e *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), abordamos os diálogos socráticos e as sátiras menipeias, haja vista que consistem em gêneros que, por sua constituição, estão permeados pela cosmovisão carnavalesca. Além disso, consideramos os conceitos de carnaval, carnavalização, paródia, realismo grotesco e cômico ambivalente, os quais se caracterizam como elementos essenciais para entender essa forma de ver o mundo, tão profundamente vivida no período medieval e fartamente representada nas manifestações artístico-literárias de então, que seguem ressoando em nossa cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Ambivalência cômica; Cosmovisão carnavalesca; Mikhail Bakhtin.

RESUMEN: En el presente estudio, nos volvemos para el concepto bajtiniano de cosmovisión carnavalesca, la cual se desarrolló fuertemente en la Edad Media, pero también está presente en la Antigüedad Clásica y en el Helenismo, como una fuerza que posee potencial de negar la unilateralidad, la racionalidad, la univocidad y el dogmatismo. Para la comprensión de tal concepción de mundo a partir de los estudios desarrollados por Mijaíl Bajtín en las obras *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1999) y *Problemas de la poética de Dostoiévski* (1981), abordamos los diálogos socráticos y las sátiras menipeas, puesto que consisten en géneros que, por su constitución, están permeados por la cosmovisión carnavalesca. Además, consideramos los conceptos de carnaval, carnavalización, parodia, realismo grotesco y cômico ambivalente, los cuales se caracterizan como elementos esenciales para entender esa forma de ver el mundo, tan profundamente vivida en el periodo medieval y abundantemente representada en las manifestaciones artístico-culturales de entonces, que siguieron resonando en nuestra cultura.

PALABRAS CLAVE: Ambivalencia cômica; Cosmovisión carnavalesca; Mijaíl Bajtín.

Entre os muitos aspectos da linguagem e da cultura sobre os quais Mikhail Bakhtin se volta, fornecendo contribuições profícuas para os estudos que se realizam atualmente, a cosmovisão carnavalesca caracteriza-se como um conceito-chave para o entendimento de uma variedade de textos artísticos. Dada a importância da compreensão desse conceito de acordo com a perspectiva do autor, no estudo que ora se apresenta nos dedicamos à discussão acerca do tema, bem como de outros conceitos a ele atrelados, tomando como base a leitura das obras *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1999) e *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981).

Para iniciar, devemos considerar que, na Antiguidade Clássica e no Helenismo, presenciou-se um processo de desenvolvimento de uma variedade de gêneros literários associados ao campo do chamado cômico-sério. Tais gêneros, conforme esclarece Bakhtin (1981), se assemelham no que concerne a sua íntima relação com o folclore carnavalesco, à cosmovisão carnavalesca que lhes é inerente e, amiúde, ao fato de que derivam de gêneros folclórico-carnavalescos orais. “A cosmovisão carnavalesca, que penetra totalmente esses gêneros, determina-lhes as particularidades fundamentais e coloca-lhes a imagem e a palavra numa relação especial com a realidade” (BAKHTIN, 1981, p. 92). Dessa forma, o forte elemento retórico que há neles se vê alterado no clima de alegre festividade da cosmovisão carnavalesca, de modo que perdem força “a sua seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo” (BAKHTIN, 1981, p. 92).

A concepção carnavalesca presente na Idade Média está diretamente associada a essa concepção também carnavalesca própria da Antiguidade Clássica. Em outros termos, o que se nota é que o cômico medieval consiste num processo de distanciamento da concepção vigente na antiguidade cristã e, por outro lado, no resgate da concepção clássica (BAKHTIN, 1981). Nesse sentido, a literatura cômica medieval se vincula ao cômico-sério antigo porque ambos mantêm vínculo acentuado com o que Bakhtin (1981) chama de cosmovisão carnavalesca. Para ele,

A cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível. Por isto, aqueles gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante com as tradições do cômico-sério 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, 1981, p. 92).

São características dos gêneros que compõem o campo do cômico-sério,

como resultado da influência da cosmovisão carnavalesca, a atualidade do objeto de representação, o abandono da “fidelidade” à lenda e o tratamento da experiência ou da fantasia livre, pluralidade de estilo e variedade de vozes. Entre tais gêneros, destacam-se o diálogo socrático e a sátira menipeia, os quais são fortemente influenciados pela cosmovisão carnavalesca e, mais ainda, têm suas características definidas a partir de tal influência.

Acerca do primeiro, há que se considerar que “não é um gênero retórico. Ele medra em base carnavalesco-popular e é profundamente impregnado da cosmovisão carnavalesca, sobretudo no estágio socrático *oral* de seu desenvolvimento” (BAKHTIN, 1981, p. 94). Entre as características originais desse gênero artístico-filosófico sincrético, destacam-se: a natureza dialógica; a síncrize (confrontação de diferentes pontos de vista sobre um objeto) e a anácrise (os métodos empregados para que o interlocutor externe sua opinião); heróis ideólogos; situação temática; e imagem embrionária da ideia (a ideia se combina organicamente com a imagem do homem).

Já a sátira menipeia configura-se como um “gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros” (BAKHTIN, 1981, p. 97). São características suas: presença do elemento cômico; liberdade de invenção temática e filosófica; situações extraordinárias; combinação do fantástico livre e do simbolismo e do místico-religioso com o naturalismo de submundo; universalismo filosófico; estrutura triplanar (Terra, Olimpo e Inferno); fantástico experimental (observação feita de um ângulo de visão inusitado); experimentação moral e psicológica (representação de estados psicológico-morais anormais); violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas, da etiqueta e do discurso; contrastes agudos; incorporação de elementos da utopia social; emprego de gêneros intercalados e fusão de prosa e verso; multiplicidade de estilos e pluritonalidade; e publicística atualizada/tom jornalístico (uma espécie de literatura político-social centrada em temas atuais).

Bakhtin esclarece que “dotado de integridade interna, o gênero da menipeia é dotado simultaneamente de grande plasticidade externa e de uma capacidade excepcional de absorver os pequenos gêneros cognatos e penetrar como componente nos outros gêneros grandes” (BAKHTIN, 1981, p. 103). Isso é o que ocorre, para ilustrar, com os gêneros da literatura cristã antiga, relacionados à aretologia antiga, que por sua vez se desenvolveu “na órbita da menipeia” (BAKHTIN, 1981, p. 116). É também o que se passa na Idade Média, em que as particularidades da menipeia se manifestam e se renovam em gêneros da literatura teológica, tais como a moralidade, os milagres, os mistérios e *sotas*, bem como na Idade Moderna, em que

ela se renova por meio da novela filosófica e do conto fantástico, por exemplo.

Com tal potencial, as particularidades da sátira menipeia não apenas renascem em outros gêneros ao longo da história, como também neles se renovam. A sua tradição se desenvolveu, complexificou, modificou e foi reinterpretada, mantendo-se a unidade e continuidade do gênero. Nunca se trata de uma estilização de gênero morto, mas da renovação de um gênero vivo em obras originais. Isso se deve ao fato de que a menipeia sempre parodia a si mesma. “Essa paródia é um traço do gênero da menipeia. O elemento da auto-paródia constitui uma das causas da excepcional vitalidade desse gênero” (BAKHTIN, 1981, p. 122). Deve-se, em essência, à cosmovisão carnavalesca que lhe é inerente.

Essa cosmovisão, universalmente popular, liberta o homem do medo, o aproxima do próprio homem e do mundo, e o põe em contato com a alegre relatividade de tudo. Ela se opõe “à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social (BAKHTIN, 1981, p. 138). A cosmovisão carnavalesca se contrapõe a tudo o que é unilateral, absoluto e imóvel. Ela nega o desfecho conclusivo, porque nessa ótica todo fim representa um novo começo.

Nesse aspecto, a propósito dos termos carnaval, carnavalização e cosmovisão carnavalesca, Bakhtin adverte:

O carnaval propriamente dito (repetimos, no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco) não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma *sincrética de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca una (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura* (BAKHTIN, 1981, p. 105).

Durante o carnaval, não há distinção entre ator e expectador, de modo que todos participam da ação carnavalesca, todos têm uma vida carnavalesca e “esta é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um

'mundo invertido'" (BAKHTIN, 1981, p. 105). Atua-se como se durante o carnaval todas as leis, regras e restrições fossem temporariamente suspensas. Nesse contexto, vivencia-se uma liberdade completa do contato com o outro, da gesticulação e do discurso. Esta é, pois, uma das categorias da cosmovisão carnavalesca conforme estabelece Bakhtin (1981): o livre contato familiar entre os homens. A ela se seguem outras: a excentricidade (permite revelar e expressar os aspectos ocultos da natureza humana); as *mésalliances* (reunião/aproximação dos opostos); e a profanação (sacrilégios carnavalescos e paródias dos textos sagrados).

Bakhtin (1981) chama atenção também para as ações carnavalescas. A principal delas consiste na coroação bufa e no destronamento do rei do carnaval. Nela, "reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: *a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação*. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova" (BAKHTIN, 1981, p. 107). A principal ação carnavalesca reúne em si o caráter ambivalente e revela a relatividade de tudo, posto que a coroação já carrega em si o destronamento, ou seja, a sua força reside na relação que mantém entre si elementos opostos.

O riso carnavalesco, como decorrência de um cômico ambivalente, é também ele ambivalente. Associado ao riso ritual, que em suas formas mais antigas, ridicularizava o sol, os deuses e a terra para renová-los, o riso carnavalesco ocupou posição privilegiada durante a Antiguidade Clássica e a Idade Média. "Na forma do riso resolvia-se muito daquilo que era inacessível na forma do sério. Na Idade Média, sob a cobertura da liberdade legalizada do riso, era possível a *paródia sacra*, ou seja, a paródia dos textos e rituais sagrados" (BAKHTIN, 1981, p. 109).

A paródia era utilizada a fim de produzir o que Bakhtin (1999) chama de "mundo ao revés". É necessário perceber que a paródia ali empregada, igualmente ao que se passa com o riso de modo geral, deve ser concebida diferentemente da concepção moderna, na qual figura apenas como "negativa e formal". A paródia medieval "ressuscita e renova ao mesmo tempo" (BAKHTIN, 1999, p. 10).

Naquele contexto, era comum que se construíssem paródias dos evangelhos e das orações, e tais discursos eram produzidos pelos próprios religiosos em momentos de festividades carnavalescas, figurando ao lado da dramaturgia cômica. Assim como na Antiguidade Clássica, a paródia medieval consistia na criação do duplo destronante, o mundo às avessas, e por isso possuía caráter ambivalente. "Tudo tem a sua paródia, vale dizer, um aspecto cômico, pois tudo renasce e se renova através da morte" (BAKHTIN, 1981, p. 109).

Nos períodos de carnaval, que chegavam a durar três meses por ano nas grandes cidades, todos agiam sob o que o teórico do riso ambivalente nomeia de

“ousadias legitimadas” (BAKHTIN, 1999, p. 11). O homem medieval, poder-se-ia afirmar, possuía duas vidas, uma oficial e outra carnavalesca. A primeira era monolítica e impregnada de medo, subordinada a muitas regras e ordens, enquanto a outra lhe permitia ser livre, dotado do riso ambivalente. Ambas as formas de vida eram legítimas, mas seguiam rigorosamente limites temporais (BAKHTIN, 1981, p. 111). Em dados períodos,

A influência da concepção carnavalesca sobre a visão e o pensamento dos homens era radical: obrigava-os a renegar de certo modo a sua condição social (como monge, clérigo ou erudito) e a contemplar o mundo de uma perspectiva cômica e carnavalesca (BAKHTIN, 1999, p. 12).

As festividades carnavalescas estão associadas à possibilidade de abandonar momentaneamente a realidade cotidiana e ascender a outro estado. Tal possibilidade não era proporcionada pelas festividades oficiais da Idade Média, por isso surgia a necessidade de recorrer às atividades da praça pública. Ali, em ambiente carnavalesco, todos assumiam certa igualdade, e já não mais havia a hierarquia e as verdades a que estavam condicionados cotidianamente; em outros termos, “o indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes” (BAKHTIN, 1999, p. 9).

Os ritos cômicos diferenciavam-se das atividades “sérias” da Igreja e do Estado, isto porque “pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas” (BAKHTIN, 1999, p. 5 – grifos do autor), o que, por seu lado, acabava por criar uma espécie de dualidade do mundo. Tal dualidade já existia nos tempos primitivos; ocorre que, como naquele período ainda não havia o regime de classes e de Estado, o cômico ainda não possuía um caráter não oficial, como se passa na Idade Média. Contudo,

[...] quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos [sério e cômico], de modo que as formas cômicas – algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular (BAKHTIN, 1999, p. 5).

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que perde espaço, visto que já não pode ocupar o lugar do oficial, o cômico se consolida como manifestação da cultura

popular e, como elemento não oficial, em espaço paralelo, possibilita ao povo a supracitada dualidade do mundo. A propósito, o espaço destinado às ações carnavalescas era principalmente a praça pública (ainda que o carnaval estivesse presente nas ruas e adentrasse também as casas). Ela representava o caráter público e universal inerente ao próprio carnaval, consolidando-se como espaço de todos. “A praça pública carnavalesca – praça das ações carnavalescas – adquiriu um novo matiz simbólico que a ampliou e aprofundou. Na literatura carnalizada, a praça pública, como lugar da ação temática, torna-se biplanar e ambivalente (BAKHTIN, 1981, p. 110).

Nesse espaço público e respeitando a determinados limites temporais, as formas carnavalescas não pertencem ao âmbito da Igreja e, portanto, estão livres de qualquer dogmatismo. Além disso, “por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de *jogo*, elas estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral” (BAKHTIN, 1999, p. 6 – grifos do autor). Trata-se, porém, de um espetáculo teatral em que, vale ressaltar, não há distinção entre atores e expectadores, já que todos vivem – e não apenas observam – o carnaval. Por isso, bufões e bobos são as personagens características da cultura cômica medieval. “Como tais, encarnavam uma forma especial de vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos” (BAKHTIN, 1999, p. 7).

Há, ainda, outro conceito chave para o entendimento da cosmovisão carnavalesca: o realismo grotesco. Tal conceito está associado ao princípio da vida material e corporal, isto é, às “imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual” (BAKHTIN, 1999, p. 16). Entendido sob a perspectiva do realismo grotesco, o princípio do material e corporal constitui-se como profundamente positivo, universal e popular e está sempre associado aos demais aspectos da vida. O realismo grotesco diz respeito, basicamente, “ao tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações” (BAKHTIN, 1999, p. 27).

No século XV, foi encontrado em escavações feitas na Roma um tipo de pintura ornamental até então desconhecido. Tal pintura, chamada grottesca (do italiano *grotta* [gruta]), consistia na representação de formas vegetais, animais e humanas que se confundiam entre si, revelando a superação de fronteiras e uma espécie de universo inacabado. Daí decorre o emprego do termo grotesco. A conceituação acerca deste, porém, tardou consideravelmente. Embora tenha havido alguns intentos anteriormente, foi somente em 1830 que Victor Hugo atribuiu maior fôlego à discussão. Voltando-se mais especificamente para a relação entre grotesco e sublime, o estudioso elabora

interessante reflexão acerca do tema, considerando suas diferentes significações ao longo dos tempos e voltando-se mais detidamente ao grotesco romântico, em que se destaca o isolamento do indivíduo. Depois dele, cabe mencionar os estudos de Wolfgang Kayser, que, já no século XX, propõe uma teoria, voltando-se para a linha modernista de evolução do grotesco e entendendo tal elemento como algo hostil, estranho e desumano (BAKHTIN, 1999).

De acordo com o entendimento de Bakhtin, a natureza do grotesco é inseparável do mundo da cultura cômica popular e da cosmovisão carnavalesca. Como conceito indissociável do cômico, tal elemento é, em suma, ambivalente:

Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as ideias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades (BAKHTIN, 1999, p. 43).

Como exemplo de imagens cômicas que pertencem à categoria de grotesco, proposta por Bakhtin, há todas aquelas que fazem alusão ao corpo e à matéria, isto é, que se associam ao princípio da vida material e corporal, fartamente presente na obra de Rabelais e recorrente na produção cômica da Idade Média. Esse “*princípio da vida material e corporal*” se caracteriza, em essência, como um processo de crescimento e renovação do povo, mas nunca apenas de um indivíduo.

Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem um caráter *positivo e afirmativo*. O centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância. [...] A abundância e a universalidade determinam por sua vez o caráter *alegre e festivo* (não cotidiano) das imagens referentes à vida material e corporal. O princípio material e corporal é o princípio da festa, da alegria, da ‘festança’ (BAKHTIN, 1999, p. 17 – grifos do autor).

Para compreender mais profundamente tal caráter regenerador, há que se ter em conta que a carnavalização propõe ainda outro elemento do realismo grotesco: “o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”

(BAKHTIN, 1999, p. 17– grifos do autor). E tendo em vista que o baixo é representado pela terra, bem como pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro, que remetem à fertilidade, ao passo que o riso rebaixa, propõe o novo, o nascimento e, dessa forma, faz-se regenerador.

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é *ambivalente*; ao mesmo tempo negação e afirmação (BAKHTIN, 1999, p. 19 – grifos do autor).

Nesse sentido, as formas do realismo grotesco se assemelham à paródia no que concerne ao seu potencial de renovação do corpo social. Bem como esta última, ele provoca o riso popular, que por seu lado é ambivalente no sentido de possibilitar a degradação e a materialização do objeto risível. O baixo vincula-se com a terra em âmbito topográfico e com os órgãos genitais, ao ventre e ao traseiro no âmbito corporal; logo, rebaixar representa possibilitar a concepção e o renascimento; consiste, em essência, na renovação.

O corpo grotesco não está separado do resto do mundo e não é acabado, está sempre incompleto. Enfatizam-se as partes do corpo que propiciam o contato com o mundo, tais como os orifícios (de que algo sai ou por meio do que algo entra), as protuberâncias, as ramificações e excrescências. Dele, sempre surge uma vida nova. Representam-se corpos próximos do nascimento ou da morte, dois momentos chave para o movimento cíclico de renovação. Tais imagens do corpo foram desenvolvidas nas festas populares medievais e nas diversas formas espetaculares, tais como a farsa (BAKHTIN, 1999).

Após um período de auge no contexto medieval, em que as imagens do realismo grotesco estavam presentes na vida cotidiana, como parte inerente da cosmovisão carnavalesca que imperava, nota-se uma progressiva atenuação das imagens do realismo grotesco ambivalente desde o Renascimento, em que, assim como outros elementos do cômico ambivalente, o grotesco já esteve mais restrito ao universo literário, tendendo ao quase desaparecimento na Idade Moderna. Não obstante, “a concepção de corpo do realismo grotesco sobrevive ainda hoje (por mais atenuado e

desnaturalizado que seja o seu aspecto) nas várias formas atuais de cômico que aparecem no circo e nos números de feira” (BAKHTIN, 1999, p. 25).

Com vistas às questões relativas à cosmovisão carnavalesca, à paródia e ao realismo grotesco, entendidos sob esse prisma e aos demais elementos do cômico carnavalesco, Bakhtin propõe a seguinte afirmação acerca da natureza do riso carnavalesco:

É, antes de mais nada, um riso festivo. Não é, portanto, uma relação individual diante de um ou outro fato ‘cômico’ isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos riem*, o riso é ‘geral’; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, *esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente* (BAKHTIN, 1999, p. 10 – grifos nossos).

Nesse aspecto, ele atenta para três questões essenciais: a coletividade, a universalidade e a ambivalência. O riso é coletivo porque se caracteriza como um ato social, isto é, não se ri sozinho, mas em grupo. Ele é também universal porque não está limitado a determinados grupos de pessoas nem a determinados temas, todo homem é capaz de rir, porque o riso é natural à condição humana, da mesma forma que qualquer tema, inclusive aqueles que se presumem mais sérios, é suscetível ao riso, desde as questões do baixo corporal até as mais filosóficas e existenciais, como a morte.

Em terceiro lugar, Bakhtin amplia a visão aristotélica de que o cômico possui a capacidade de evidenciar aquilo que há de ridículo na sociedade, visto que reconhece no riso, além de sua capacidade de ridicularizar, também o seu caráter regenerador. Assim, ao considerá-lo como elemento responsável por propiciar concomitantemente a ridicularização e a festividade, o estudioso destaca sua ambivalência. A ambivalência cômica consiste, paradoxalmente, na capacidade de construir e desconstruir a um só tempo, rebaixar e soerguer, em apontar para o início que sucede ao fim, o nascimento que decorre da morte, em negar e afirmar por meio de um riso em que os opostos não se excluem; ao revés, se complementam. A ambivalência é, pois, a multiplicidade e a negação do dogmatismo, da verdade absoluta e do estático.

Essa ambivalência do cômico, imprescindível na perspectiva bakhtiniana, é para ele desconsiderada amiúde porque “os estudos que lhe foram consagrados incorrem no erro de modernizá-lo grosseiramente, interpretando-o dentro do espírito da

literatura cômica moderna” (BAKHTIN, 1999, p. 11), o que acaba por limitá-lo como um “humor satírico negativo” ou “riso alegre destinado unicamente a divertir”, sem profundidade e força.

De forma geral, os apontamentos de Bakhtin (1999), no que se refere ao cômico carnavalesco, elemento ambivalente que perdurou ao longo da Idade Média e do Renascimento, remetem a aproximações significativas em relação ao cômico manifesto no período das comédias clássicas, principalmente da Comédia Antiga, visto que:

Durante o carnaval nas praças públicas a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana criavam um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de estabelecer na vida ordinária. Era um contato familiar e sem restrições, entre indivíduos que nenhuma distância separa mais (BAKHTIN, 1999, p. 14).

Seguramente, tal semelhança tem limitações. A mais relevante delas é que a Idade Média e o Renascimento não passam incólumes às questões de classe e de Estado, o que relega ao cômico um espaço paralelo mais especificamente a partir do século XV, caracterizando-o como elemento não oficial. Todavia, bem como na Antiguidade Clássica, nesse contexto o cômico tem importância elevadíssima junto ao ambiente público, como elemento que possibilita a liberdade no que diz respeito ao princípio da vida material e corporal e ao contato irrestrito entre as pessoas, ainda que por períodos determinados, em paralelo com o oficial.

Sob tal perspectiva e considerando que “a literatura cômica latina da Idade Média chegou à sua apoteose durante o apogeu do Renascimento” (BAKHTIN, 1999, p. 13), podemos estabelecer um paralelo entre o ápice da comédia junto aos gregos, período em que triunfa a democracia, e o ápice de gêneros cômicos, tais como a farsa, no período renascentista. O que se pode perceber a partir de tal comparação é que o êxito do cômico no âmbito artístico está atrelado à liberdade e a períodos de grande criação e desenvolvimento da humanidade.

NOTAS

¹ Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE/Cascavel). Professora da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Membro do Grupo de pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens. Artigo vinculado à pesquisa de doutorado sob a orientação da professora doutora Lourdes Kaminski Alves.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. de Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. Particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.