

# A VISÃO TRANS-HISTÓRICA DE MIKHAIL BAKHTIN SOBRE A ESTÉTICA DO GROTESCO, EM *A CULTURA POPULAR NA IDADE MÉDIA E NO RENASCIMENTO: O CONTEXTO DE FRANÇOIS RABELAIS*, E O ESPÍRITO CARNAVALESKO DE SHAKESPEARE, EM *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO*

ROBERTA FLORES SANTURIO (UFSM)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este estudo apresenta a concepção trans-histórica de Bakhtin no que diz respeito às visões oblíquas a que a estética do grotesco foi imposta, partindo do medievo até o Romantismo. Aqui, teço uma análise do elo universal e equânime entre o belo e o feio, o que acarreta a compreensão da gênese do espírito do carnaval e dos festejos populares proposta por Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Uma vez que Bakhtin lança mão de Rabelais na aplicação de suas teorias, utilizo a célebre cena da comédia shakespeariana *Sonho de uma noite de verão*, em que ocorre o encontro amoroso entre a Rainha das Fadas, Titânia, e Bottom, já metamorfoseado em burro, a fim de perceber de que forma o modo de espírito carnavalesco reverberou no Renascimento e, mais precisamente, de que forma Shakespeare se apropriou do folclore popular, nesta comédia em particular, e lhe impôs sentidos. Para isso, retomo e analiso a celebração do Asno, festejo de cunho religioso/popular da Idade Média. Ao final, traço um paralelo entre vida e arte, mostrando que o estudo trans-histórico de Bakhtin acerca do realismo grotesco traz ao senso estético uma genuína libertação de imperativos morais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bakhtin. Cômico. Grotesco. Organicidade. Shakespeare.

**ABSTRACT:** *This study presents Bakhtin's transhistorical approach toward different views imposed to the aesthetics of the grotesque. Moreover, I pursue a comprehension between the concepts of beautiful and ugly focusing on their universal and balanced connection. This holistic perspective of the aesthetics leads us to the understanding of the genesis of the spirit of carnival as proposed by Bakhtin in Popular culture in the Middle Ages and Renaissance: The context of François Rabelais. Since Bakhtin uses Rabelais in the application of his theories, I make use of the famous scene from the Shakespearean comedy A Midsummer Night's Dream, which the love affair between the Fairy Queen Titania and Bottom - in the shape of an ass - is displayed, in order to explore how the carnival's mindset reverberated in Renaissance, and more precisely, how Shakespeare adapts this particular comedy into popular folklore and provides them meaning. Towards the end, I build a parallel between life and art, showing that the transhistorical study of grotesque realism can actually bring to the aesthetic sense a genuine liberation from moral imperatives.*

**KEYWORDS:** Bakhtin. Comic. Grotesque. Organic Unity. Shakespeare.

## INTRODUÇÃO

O termo “grotesco”, quando inserido no contexto social-linguístico da modernidade tardia, suscita sentimentos e figuras de qualificações negativas. A ideia baixa, aterrorizante, desfigurada e majoritariamente imagética dissocia o grotesco do pertencimento à legalidade cósmica<sup>2</sup> e o aterra à marginalidade, bem como, por assim dizer, ao “diabólico”, na visão cristã.

<sup>1</sup> Licenciada em Letras – Inglês pela Universidade Federal de Santa Maria e mestre em Letras – Estudos Literários pela mesma instituição, onde atualmente cursa Doutorado em Letras – Estudos Literários, betasanturio@gmail.com.

<sup>2</sup> Termo utilizado por Octavio Paz, em *O Arco e a Lira* (1982, p. 242).

O grotesco, deslocado de seu berço medieval e popular, estabeleceu, e ainda estabelece<sup>3</sup>, mais peso e força aos seus símbolos de carga moralmente desconcertante e/ou negativa do que a própria representação da comicidade grotesca em si.

No entanto, Mikhail Bakhtin, em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), devolve o cômico e sua pulsão corporal ao contexto vivo de purgação popular e folclórica. É assentado nas camadas culturais de diferentes períodos e visões de mundo, que Mikhail Bakhtin desvela sua teoria carnavalesca de forma dialética, debatendo e refutando visões teóricas sobre o cômico grotesco, desenvolvidas nas correntes romântica e estruturalista; ou seja: Bakhtin devolve ao povo o que ao povo pertence, deslocando o debate de posições estritamente catedráticas e recolocando, assim, o cômico como o “humor do povo na praça pública” (BAKHTIN, 1987, p. 13). Diferentemente de outras correntes teóricas – e tenho aqui em mente o Formalismo Russo –, o véu da moralidade e da taxonomia não encobre a sociologia literária bakhtiniana.

É a essa maneira revolucionária positiva de Bakhtin, de se aproximar da existência humana no percurso da história, vertente herdada dos setecentistas Charles Bonnet, Benoît de Maillet e Diderot<sup>4</sup>, unificando as antíteses vida e morte, religião e festejos, pobres e ricos, razão e misticismo, corpo e alma, realidade e ficção – *ad infinitum* –, que este artigo se dedica. No campo das artes, a retomada da teoria carnavalesca nos ajuda a abrir a visão para além do dualismo estético e ético entre belo e feio, bem e mal, desestruturando, ao mesmo tempo em que reconstrói, pontos de vistas adquiridos, quando nos aproximamos das representações no mundo. A partir da teoria carnavalesca bakhtiniana, em que a equanimidade de todos os seres está no horizonte de pregação, aproveitarei para mostrar que Shakespeare, já no Renascimento, ainda se alimenta dessa maneira festiva de se apropriar de diferentes gêneros e folclores. É pela teoria carnavalesca de Bakhtin que conseguimos perceber o mito como mulher, tendo como pano de fundo a sexualidade feminina na comédia shakespeariana (1595-96).

## O CÔMICO POPULAR E A EQUALIZAÇÃO DAS RELAÇÕES

*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* é uma obra longa e, como apontam seus críticos, um tanto repetitiva, sendo que seus capítulos estão dedicados aos temas riso, linguagem, formas festivas, imagens de banquetes e corpo grotesco e seu “baixo material”. Todavia, a introdução da obra nos oferece uma pesquisa valiosa de tudo o que se segue, e as principais ideias de Bakhtin são apresentadas antes de uma elaboração mais completa. No cerne do conceito de carnavalesco de Bakhtin, encontra-se a quebra da antítese entre vida e morte. Opondo-se à visão heroica grega, em que nascer e morrer compõem duas notas extremas dentro da valorosa ordem da vida, Bakhtin enterra a noção de antítese, estabelecendo uma relação de ciclicidade com a vida. Sob essa perspectiva, a regeneração pode ser constatada universalmente nas estações do ano e na gestação

<sup>3</sup> Bakhtin refere-se a esta visão do grotesco do século XX, na qual retoma as características do grotesco romântico, como “grotesco modernista” (BAKHTIN, 1987, p. 40).

<sup>4</sup> Michel Foucault, em *As Palavras e as Coisas* (2007, p. 173), explica os diferentes regimes teóricos e suas formas opostas de se aproximar do material da vida: “[o]s historiadores veem delinear-se, como que sob seus olhos, a oposição entre os que creem na imobilidade da natureza – à maneira de Tournefort e sobretudo Lineu – e os que, como Bonnet, Benoît e Diderot, já pressentem a grande potência criadora da vida, seu inesgotável poder de transformação, sua plasticidade e esse fluxo no qual ela envolve todas as suas produções, inclusive nós mesmos, num tempo de que ninguém é senhor”. Essa cisão histórica na maneira de se aproximar das mesmas questões, no campo das ciências naturais, é abordada por Foucault no capítulo V da obra acima citada, o qual é de grande ajuda na compreensão do pano de fundo histórico da corrente em que Bakhtin se insere.

humana. Com isso, as noções de pertencimento e de ser do homem na natureza se ampliam. Daí a importância da festa ou do banquete, que liga a colheita natural e o sustento corporal ao ciclo orgânico do tempo. Todos os elementos da vida se interligam, formando um elo totalizante e equânime.

Na visão trans-histórica bakhtiniana, mas delineada a partir do medievo, o carnaval é uma festa do povo na qual a opressão e as divisões hierárquicas cessam por alguns dias e/ou horas. Nesse período de alegre expurgação, o que se encontra no centro da celebração é a renovação, quando os votos entre o corpo individual e coletivo são reavivados. Não era sem razão que a própria Igreja adotava períodos de liberação, abrindo permissão para sátiras litúrgicas dentro e fora dos monastérios. Podia-se fazer graça com a religião, mas jamais questioná-la. E que maneira melhor de manter o prestígio que não por breves e permissivos períodos de oxigenação cômica? Na seguinte passagem, frequentemente citada, o autor esclarece sua noção orgânica da vida, desvelando o seu tom de reconciliação entre o corpo, em todas suas potencialidades, e o cosmos. Essa característica humanística reconciliadora é precisamente a gênese do realismo grotesco:

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e a dos órgãos genitais e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal, o baixo é sempre o começo. (BAKHTIN, 1987, p. 18).

O grotesco, tal como explicitado acima, celebra a figura do corpo em toda a sua “feiura”, que uma vez fora excluído pela estética da beleza neoclássica – o corpo com genitais e orifícios, um corpo de processos orgânicos –, em oposição ao autocontido corpo de beleza proporcional. Imagine o contraste entre os corpos suados de uma multidão em uma festa popular e os corpos olímpicos exibidos como estátuas de mármore elevadas por um pedestal. Não há nada de didático nas festas populares, nenhuma edificação moral. O carnaval vira o mundo de cabeça para baixo e é, em sua essência, cômico. As hierarquias são invertidas e suspensas. As roupas (fantasias) são usadas de trás para a frente. Coroamentos cômicos e descasamentos acontecem. Tolos se tornam reis, meninos são eleitos bispos, e assim por diante.

Nesse sentido, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Bakhtin abarca muito mais que o riso. O carnaval, ou, ainda, a teoria do carnavalesco é o senso de liberdade em um período feudal extremamente normativo, dogmático e sectário. O riso folclórico do carnaval é comunitário, e o escárnio dirigido aos vetores de opressão (e não à morte) é o grande nivelador igualitário. Diferentemente do dogma cristão, que estabelece, na simbologia da morte, a temível justiça equânime, na comicidade grotesca popular, a justiça é alegre e democrática, algo que Umberto Eco (2007, p. 135) chama de “rebelião compensatória”. De acordo com ele: “And so we might say, paradoxically, that seriousness and gloominess were the prerogative of those who practiced a healthy optimism (we have to suffer but then eternal glory will be ours), while laughter was the medicine of those who pessimistically lived a wretched and difficult life”<sup>5</sup> (ECO, 2007, p. 140).

---

<sup>5</sup> Todas as traduções em notas de rodapé, quando não especificado o autor, são de minha autoria. “E assim podemos dizer que, paradoxalmente, a seriedade e a melancolia eram prerrogativas de quem praticava um  
Revista Trama | Volume 18 | Número 44 | Ano 2022 | p. 23–35 | e-ISSN 1981-4674

Desse modo, as características do grotesco, disseminadas durante o período de permissividade do carnaval, na Idade Média, são a fonte da livre expressão de ser no mundo, principalmente para aqueles sujeitos extremamente oprimidos e silenciados pelo poder central que era a Igreja: pessoas pobres, pessoas com deficiência e mulheres. Essas vozes, que, no curso da normalidade, eram caladas por forças hierárquicas, nesse período de festejos folclóricos, eram não apenas validadas, como também promovidas ao discurso vigente, ainda que de forma caricata. É só a partir dessa abertura de comunicação entre as esferas sociais, que a flexibilização dos relacionamentos acontece. A culminância de elementos linguísticos, tais como linguagem familiar (como apelidos, diminutivos, exclusão dos pronomes de tratamento), grosserias, satirização de juramentos – linguagem essa proibida e eliminada fora do contexto festivo –, ajudam na promoção da renovação do mundo. Assim, de acordo com Bakhtin, o cômico tem por função primária a equalização das relações, ou seja, ele, como nenhum outro estudioso dedicado ao Período das Trevas, conseguiu vislumbrar uma unidade para a cultura cômica popular da Idade Média. De fato, os estudos bakhtinianos demonstram a carga viva dos costumes ordinários do medievo, pois há neles uma energia social que cria uma linguagem própria. Dessarte, ao sistema simbólico da cultura cômica popular da Idade Média, proveniente da evolução de séculos dos festejos folclóricos, Bakhtin dá o nome de “realismo grotesco”.

Na verdade, torna-se plausível pensar no sucesso de Bakhtin em esboçar algumas características fundamentais da cultura popular medieval, afinal, os valores morais e o modo de estar no mundo dessa época não eram nada complexos e pouco heterogêneos. O parâmetro moral e social era único e proveniente do dogma cristão. Por essa razão, notadamente, a carga utópica dos festejos se sobressai. As regras impostas pelas autoridades da igreja, juntamente com a figura monárquica do rei, eram claras em uma divisão social estática e pré-estabelecida por razões místicas de destino. Se seguirmos a ideia de Sant’Anna (2003, p. 29) de que “o angelical é a unidade, o demoníaco é a divisão”, Mikhail Bakhtin, com sua teoria carnavalesca, parece conseguir estar mais próximo de uma justiça divina do que a igreja da Idade Média, apesar de alguns críticos clamarem o contrário. De acordo com Ronald Knowles (1998, p. 6): “It’s not difficult to criticize Bakhtin’s views. The utopian and idealized representation of the *volk* is apparent. The binary division into official/unofficial, low/high, dialogic/monologic echoes the principles of structuralism which Bakhtin was skeptical of and resisted”.<sup>6</sup>

Conforme podemos observar, há teóricos que rotulam a teoria carnavalesca de Bakhtin como utópica. Porém, essa crítica contraproducente e arraigada na cultura do negativismo peca na recusa em perceber que a utopia não se encontra no modo totalizante/universal de Bakhtin de perceber a vida e torná-la um objeto de estudo. O que ele nos revela como utópico é, precisamente, a suspensão hierárquica que as festas folclóricas suscitam em seus participantes, uma vez que ela é momentânea:

A estrutura e a ordem da vida, em primeiro lugar a hierarquia social, ficavam abolidas na breve duração do banquete nupcial, da mesma forma que a ação das leis da cortesia entre iguais e a observação da etiqueta e das gradações hierárquicas entre superiores e inferiores: as convenções caíam, as distâncias entre os homens se suprimiam, o que encontrava expressão simbólica no direito de rechear de sapatos o seu vizinho, por mais digno e importante que fosse. O elemento social e utópico do rito é perfeitamente evidente. Na breve duração do

---

otimismo saudável (temos que sofrer, assim a glória eterna será nossa), enquanto o riso foi o remédio de quem viveu pessimistamente uma vida miserável e difícil.”

<sup>6</sup> “Não é difícil criticar as opiniões de Bakhtin. A representação utópica e idealizada do *povo* é aparente. A divisão binária em oficial/não oficial, baixo/alto, dialógico/monológico ecoa os princípios do estruturalismo dos quais Bakhtin era cético e resistiu.”

banquete nupcial, os convivas pareciam penetrar no reino utópico da igualdade e da liberdade absolutas (BAKHTIN, 1987, p. 230).

Podemos perceber, então, que a estrutura carnavalesca é utópica, mas, mesmo assim, ela é verdadeira e está presente. Até mesmo o fictício faz parte do real para Bakhtin. Nada está fora da experiência humana: “A ausência do palco é característica de todas as formas de espetáculo popular. A verdade utópica se representa na própria vida. Por um breve período, ela se torna até certo ponto uma força real que pode servir para punir os inimigos hereditários da verdade” (BAKHTIN, 1987, p. 231). Seguindo essa perspectiva, o carnaval, na visão bakhtiniana, é tanto arte quanto vida. Entretanto, as festas, ou, ainda, as comemorações populares (tenho em mente a festa de casamento tal como acima citada por Bakhtin) não são um espetáculo dramático em si, como as comédias, devido à sua matriz religiosa. Por outro lado, o gênero comédia está basicamente assentado no sentido carnavalesco, visto que ele é, sem dúvidas, proveniente das festas populares, conforme analisarei adiante.

No que tange à crítica às menções binárias de Bakhtin, ao analisarmos o histórico da corrente teórica naturalista/humanista em que Bakhtin se insere, oposta ao positivismo científico, perceberemos a rejeição do teórico aos esforços classificatórios. Todavia, para além de ingenuamente apenas desejar a derrocada taxonômica, Bakhtin vai em busca do delicado elo que une as partes binárias, revelando novos fundamentos. Mas, para que isso aconteça, ele precisa se reportar a todos esses agrupamentos: alto/baixo, oficial/não oficial, dialógico/monológico, belo/feio, etc.

Apesar da possibilidade de uma abertura para a heterogeneidade a partir da experiência viva que as festas populares do período provocam, com sua miscelânea de fantasias, com a vazão dos desejos individuais outrora reprimidos, com a singularidade das expectativas de cada indivíduo frente à liberdade festiva, Bakhtin consegue homogeneizar todas essas coisas pelo poder regenerador, ou transmutador, da quebra hierárquica provisória. A união de todos os seres que participam desse momento alegre se encontra no cosmos, na gênese do simplesmente ser com a natureza, no encontro livre do corpo com suas vontades orgânicas. Assim, a riqueza do estudo de Bakhtin está em entender a forma grotesca dentro de seu próprio sistema de imagens das representações do corpo. É assim que as características do Belo e do Feio comutam, transformando-se em algo da ordem do cômico. A esse respeito, Eco (2004) explica que:

There is an intimate connection between the beautiful and the ugly, [...] ugliness exists as the negation of Beauty, it may then resolve its contradiction by returning to unity with Beauty. In this process Beauty reveals itself as the force that brings the rebellion of ugliness back under its control and domination. From this reconciliation there springs an infinite serenity which arouses in us smiles and laughter. Ugliness frees itself in this movement of its hybrid, egoistic nature; it recognizes its own impotence and becomes comic. (ECO, 2004, p. 136).<sup>7</sup>

Desse modo, podemos perceber que Bakhtin busca, na essência estética de Rabelais, reconhecer e atribuir sentido a um modo de perceber a vida que tem sua própria trajetória no mundo e que, até então, tinha sido negligenciado pela teoria literária.

<sup>7</sup> “Há uma conexão íntima entre o belo e o feio, [...] a feiura existe como a negação da beleza, resolvendo essa rejeição ao retornar à unidade com a Beleza. Nesse processo, a Beleza se revela como a força que controla a revolta da feiura, trazendo-a de volta para seu controle e dominação. A partir desta reconciliação, nasce uma infinita serenidade que desperta em nós sorrisos e risadas. Neste movimento, a feiura se liberta de sua natureza híbrida e egoísta; reconhece sua própria impotência e se torna cômica”.

O ponto de vista histórico e contextual de Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* permitiu o estabelecimento de uma relação de interdependência entre o surgimento de uma nova modalidade dramática e os festejos populares (os quais possuem como base a religiosidade e a paródia litúrgica). Tomemos como exemplo a “Festa do Asno”<sup>8</sup>. Nesse estranho culto à figura bestial do asno, o sagrado e o profano coabitam, assim como a ficção e a vida real. Para nossa surpresa, a celebração da festa do asno começa dentro do espaço sagrado da igreja, e sua continuação estende-se para fora do sítio do templo.

No entanto, é curioso e também de bom tom que percebamos que o universo da profanação é o mesmo, isto é, é durante esse festejo que a ação litúrgica é tomada pela profanação, e não o contrário. Em uma celebração pedagogicamente teatral, composta por vestimentas, espadas e as tábuas da Lei cristã, os santos seguem ao encontro do nascimento virginal de Cristo. A uma certa altura da encenação, o personagem de Balaão adentra a igreja montado em um asno. Em seu artigo *Do sagrado ao lúdico: a festa do asno*, Souza Netto (1998/1999) explica o *modus operandi* do festejo:

Surge, em seguida, a figura de Maria. [...] Caprichava-se na beleza da jovem; sempre se escolhia uma jovem muito bonita, que trazia uma criança de colo e estava elegantemente ornada. A procissão se desenvolve da igreja catedral até a paróquia de Santo Estevão com grande aparato, acompanhada pelo clero e pelo povo. Quando chega à paróquia, esse grupo processional – *Compactus ille coetus* – entra na igreja com aquela menina e aquele asno e se dirige ao lado do evangelho. Aí é que vão introduzir-se as novidades que incomodam Du Cange: o Intróito, Kyrie, Glória e Credo, vão ser concluídos por uma modulação estranha: *hinam*. No fim da missa, o sacerdote voltado para o povo, em lugar de *ite missa est*, canta três *Hinam* e o povo repete. [...]

[...] Tratavam o asno como tratavam os bispos e prestavam ao asno reverências que se prestavam ao bispo; isso não era feito simplesmente por baderneiros, mas por clérigos menores e até por clérigos maiores.

Evidentemente, terminada essa parte que se desenvolvia dentro da igreja, a festa se prolongava do lado de fora, e aí que havia ensejo para tudo, porque esse extravasamento, uma vez desbloqueada a regra segundo o qual o lugar litúrgico se reservava ao culto, permitia que se desdobrassem também outras práticas. Regada pelo vinho, a festa levava a orgias e, no interior das orgias, inclusive, à libertinagem, práticas que, infelizmente, para nossa informação, não sabemos quais eram. [...] (SOUZA NETTO, 1998/1999, p. 24-25, grifo do autor).

Conforme lemos, essa celebração da Festa do Asno mistura, de maneira cômica, o sagrado e o profano. Podemos dizer, então, que essa ritualística se caracteriza como parodística pelo fato de “reapresentar” a narrativa recalcada e gasta do nascimento do Messias, de modo que a Igreja seja um grande teatro. Sobre o gênero paródia, Sant’Anna (2003, p. 31) o classifica como “(u)ma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso, é um ato de insubordinação contra o simbólico”. Nesse sentido, para Bakhtin (1987, p. 6), essas formas parodísticas de culto religioso são exteriores à igreja e à religião, pois “elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana”.

Assim, uma vez que esses ritos têm, como mote inicial, a religião, mas se encaminham em direção à libertação coletiva da liturgia e, em última instância, do próprio mito, o caráter místico/religioso se desfaz. Nesse novo universo lúdico em que “[...] a vida da Igreja criava

<sup>8</sup> “A festa do asno e a festa dos loucos são festas específicas nas quais o riso desempenha um papel primordial; nesse sentido, são análogas aos seus parentes consanguíneos: o carnaval e o *charivari*” (BAKHTIN, 1987, p. 68, grifo do autor).

novos gêneros literários” (CURTIUS, 1996, p. 327), a ritualidade passa da esfera anímica do louvor e do respeito para os níveis empíricos de alegria viva e corpórea, culminando na excitação do corpo, tal como o encerramento saturnal da Festa do Asno. Nesses termos, a carga orgânica da vida está fora do espaço teatral da igreja. Por se tratarem de representações provenientes do sagrado e elevadas ao ápice da ludicidade, as festas medievais ostentam um caráter indubitavelmente teatral, tanto no seu espírito criativo quanto no aparato físico. Diante disso, de acordo com Jacques Heers:

L'usage s'affirme de donner dans les rues mêmes, de préférence aux carrefours, sur les places, devant les églises, de petits spectacles, que l'on appelle souvent "histoires" ou "mystères", d'inspirations extrêmement variées. D'autres fois, les bourgeois ont fait dresser, sur des tréteaux, des planches de bois surélevées que l'on appelle des échafauds. C'est ainsi que la fête médiévale pour les entrées royales, pour les triomphes politiques, comme pour les processions religieuses, passe du simple cortège au véritable théâtre; ceci souvent d'une façon très primitive encore. (HEERS, 1971, p. 26).<sup>9</sup>

Entretanto, segundo nos aponta Bakhtin, todos esses fenômenos de cruzamentos de estilos foram desfigurados no Renascimento, e Rabelais, em seu *Gargântua e Pantagruel*, tornou-se um claro exemplo do momento em que os ritos religiosos, com ares espetaculosos cômicos do medievo, deslocaram-se do popular e instalaram-se como uma “revolução cultural” nas camadas sociais superiores. A mudança de estrato social, desse modo peculiar de se integrar ao espaço da vida, própria do povo durante os festejos populares, eleva-o ao patamar de gênero dramático, ao mesmo tempo em que corrompe a gênese e a naturalidade do grotesco. Eco (2007, p. 142) explica a “apropriação cultural” dos modos festivos populares da idade Média feita por Rabelais:

In this book, not only did Rabelais revisit and pillage the most risqué forms of the older popular culture with extraordinary originality, but his obscenity no longer appeared (or not solely) as a plebeian characteristic, becoming rather the language and behaviour of a royal court. [...] It was transferred into cultivated literature, it was exhibited officially, it became a satire on the world of the learned and ecclesiastical customs. (ECO, 2007, p. 142).<sup>10</sup>

Essa visão de Umberto Eco chama atenção para a canonização do realismo grotesco. É a partir da canonização que percebemos que a potência libertadora e regeneradora do carnavalesco é corrompida, marginalizada. Sob essa perspectiva abstrata, distante da raiz medieval popular em que este cômico grotesco fazia sentido, o que acarretava um alívio coletivo no âmbito da realidade vivida, esse se reduz a uma sátira dos costumes, de forma demasiado caricatural, “[a] tendência abstrata deforma essa característica da imagem grotesca, pondo a ênfase num conteúdo cheio de sentido ‘moral’. Mais ainda, ela subordina o substrato material

---

<sup>9</sup> “As práticas se passavam nas próprias ruas, de preferência nas encruzilhadas, nas praças, em frente às igrejas, pequenos espetáculos muitas vezes chamados de “histórias” ou “mistérios”, de inspirações extremamente variadas. Em outras ocasiões, os mais ricos erguiam pranchas de madeira que eram chamadas de andaimes erguidos sobre cavaletes. Era assim que a festa medieval das entradas reais, dos triunfos políticos, assim como das procissões religiosas, passa da simples procissão ao verdadeiro teatro; de maneira muito primitiva”.

<sup>10</sup> “Neste livro, Rabelais não apenas revisitou e saqueou as formas mais picantes da cultura popular mais antiga com extraordinária originalidade, mas sua obscenidade não apareceu mais (ou não apenas) como uma característica plebeia, tornando-se antes a linguagem e o comportamento de uma corte real. [...] Transformou-se em literatura culta, foi exposta oficialmente, tornou-se uma sátira ao mundo dos costumes eruditos e eclesiásticos”.

da imagem ao aspecto negativo, e o exagero torna-se então caricatura” (BAKHTIN, 1987, p. 54). Nessa apropriação cultural indevida, há um esvaziamento dos sentidos universais e autônomos da natureza. Esse movimento culmina em uma apropriação satírica do grotesco, cruzando-o de modo artístico/experimental com vários outros estilos. Conforme vimos com a Festa do Asno, a própria vida da igreja possibilitou novos gêneros literários.<sup>11</sup>

Como esclarece Bakhtin, o movimento de descaracterização do grotesco timidamente começa no Renascimento e tem seu ápice no período romântico, no qual acaba por retirar definitivamente do grotesco sua característica regeneradora. O grotesco romântico é puramente aterrorizante e escatológico.<sup>12</sup> O medo e o nojo imperam nessa malha de sentido. Bakhtin também realiza um cotejo entre o diabo dos dois grotescos. Em ambos os períodos, Idade Média e Renascimento, a figura do diabo faz o papel de porta-voz dos discursos não oficiais: ele é alegre e o maior representante do cômico grotesco. Já no Romantismo, o diabo é vil, feio e anunciador da tragédia. Segundo podemos notar, o grotesco original é claro, luminoso, primaveril, destoando do outro grotesco, em que o escuro, o frio e o destrutivo formam sua principal carga imagética. Contudo, nesse contexto grotesco distópico do Romantismo, Bakhtin tece elogios a Goethe, aludindo à sua capacidade de vislumbrar a unidade e o valor do carnaval.

Um outro ponto sensível entre o grotesco original e o romântico, apontado por Bakhtin, encontra-se no riso, uma vez que, sem o princípio cômico, o realismo grotesco não existe. Mas o riso do cômico grotesco é coletivo, festivo, é a alegria compartilhada: nele não há maldade, e ele se caracteriza por uma espécie de loucura, já que, “no grotesco popular, a loucura é uma alegre paródia do espírito oficial, da gravidade unilateral, da ‘verdade’ oficial” (BAKHTIN, 1897, p. 35). Todavia, transcorrido o período da Idade Média e do início do Renascimento, o riso passa a ser individual. A mesquinhez julgadora desse tipo egoísta de riso nada tem de regeneradora. Nele, há toda uma avaliação moral que rebaixa, mas não para o baixo regenerador da terra, apenas para o baixo da morte em si.

Além de Rabelais, chama-nos a atenção o fato de que Shakespeare, ao longo de toda sua obra dramática, também tenha se apropriado de algumas formas estéticas do medievo, próprias dos rituais folclóricos e populares, cujo mote inicial, apesar de seus desenlaces sexuais profanos, é sempre de fundo religioso. Em *Sonho de uma noite de verão*, Shakespeare irá buscar, na Festa do Asno, o aspecto mágico e de carga estética que é vislumbrar a metamorfose de um homem em burro. Nessa peça, Bottom, o personagem do ator bufão, é posto nessa experiência animalesca transcendental. No que tange à necessidade humana de formar uma simbiose com a natureza, fazendo do ritual místico um meio para tanto, Northrop Frye, em *Anatomia da crítica*, explica:

Se nos voltamos para o ritual, vemos nele uma imitação da natureza que tem em si um forte elemento do que chamamos magia. A magia parece começar como uma espécie de esforço voluntário para reconquistar uma ligação perdida com o

<sup>11</sup> A esta profusão eclesiástica eclética, Curtius, em *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (1996, p. 327), chama “fenômeno medieval de cruzamento de estilos”. Ao que ele acrescenta, “os gêneros também se cruzam, o que significa, ao mesmo tempo, o cruzamento do cânon pagão com o cristão”.

<sup>12</sup> “No grotesco romântico, as imagens da vida material e corporal: beber, comer, satisfazer necessidades naturais copular, parir, perdem quase completamente sua significação regeneradora e transformam-se em “vida inferior. As imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão do temor que inspira o mundo e procuram comunicar esse temor aos leitores (‘aterrorizá-los’). As imagens grotescas da cultura popular não procuram assustar o leitor, característica que compartilham com as obras primas literárias do Renascimento. Nesse sentido, o romance de Rabelais é a expressão mais típica, não há vestígio de medo, a alegria percorre-o integralmente. Mais do que qualquer outro no mundo o romance de Rabelais exclui o temor”. (BAKHTIN, 1987, p. 34).



ciclo natural. Este senso de reconquista deliberada de alguma coisa que já não se possui é um sinal distintivo do ritual humano (FRYE, 1957, p. 121).

A autonomia da natureza mística frente à carência humana é precisamente o que acontece entre os personagens do ator bufonesco metamorfoseado em asno, Bottom, e a rainha das fadas, Titânia. Porém, assim como em Rabelais, a insubordinação simbólica de Shakespeare à religião vai além, e cabe aqui pontuá-la, visto que Bakhtin se volta ao Bardo várias vezes em seu texto. Quando, no grande palco teatral elisabetano, Shakespeare coloca Bottom, já inserido nos modos de um asno, a ter relações carnais íntimas com a rainha das fadas, Titânia, a orgia, nessa peça cômica de Shakespeare, dá-se com a própria figura do mito, da lenda, em oposição ao festejo medieval, em que a profanação sexual acontecia fora das paredes da igreja e longe dos gélidos olhos das imagens sacras, conforme lemos na fala de Titânia ao metamorfoseado Bottom:

Out of this wood do not desire to go:  
 Thou shalt remain here, whether thou wilt or no.  
 I am a spirit of no common rate;  
 The summer still doth tend upon my state,  
 And I do love thee. Therefore go with me.  
 I'll give thee fairies to attend on thee,  
 And they shall fetch thee jewels from the deep,  
 And sing, while thou on pressed flowers dost sleep;  
 And I will purge thy mortal grossness so  
 That thou shalt like an airy spirit go.  
 Peaseblossom, Cobweb, Moth, and Mustardseed!  
 (SHAKESPEARE, 2018, Ato III, cena I, vv. 126-135).<sup>13</sup>

O pecado dos mitos em *Sonho de uma noite de verão* se revela também em um outro momento da peça, em uma discussão entre as divindades da rainha das fadas, a já mencionada Titânia, e o rei dos elfos, Oberon. Durante essa desavença doméstica entre os mitos, o relacionamento extraconjugal de Titânia com Theseus nos é revelado. Percebemos, aí, o deslocamento da *epos* em direção ao prosaico. O mito não está mais nas alturas, mas divide um espaço, junto ao fanfarrão, no baixo material e corporal. Quando nos utilizamos da perspectiva carnavalesca de Bakhtin, percebemos que é só através da queda da heroína mítica que o desejo da mulher aparece. É apenas pelo realismo grotesco e por sua carregada representação pictórica visual, que Shakespeare ousa contra o tabu religioso moralista e castrador de quaisquer projeções da sexualidade feminina.

No entanto, cabe assinalar aqui que, por mais protofeminista que esse movimento em direção à exposição da libido feminina possa parecer, ainda assim, é preciso ressaltar que a sexualidade das mulheres, exibida em sua forma mais primitiva, nas artes, na modernidade antiga, só tem espaço na comédia. Sobre a obliteração da identidade das mulheres ainda na Idade Média, Le Goff (1989) comenta:

Se, para os homens da Idade Média, existe uma categoria "mulher", durante muito tempo a mulher não é definida por distinções profissionais, mas pelo seu corpo, pelo seu sexo, pelas suas relações com determinados grupos. A mulher define-se como "esposa, viúva ou virgem" (LE GOFF, 1989, p. 21-22).

<sup>13</sup> "Não desejes partir desse meu bosque:/ Aqui hás de ficar, queiras ou não. / Eu não sou um espírito qualquer;/ O verão inda é meu servidor/ E eu te amo; vem comigo, então. / Fadas eu te darei para servir-te;/ elas te buscarão jóias no mar, / E hão de cantar junto ao teu leito em flor./ O teu corpo mortal eu purgarei, / Pra que cruces os ares co'os espíritos/ Mostarda, Mariposa, Ervilha, Teia!" (SHAKESPEARE, 2016, p. 342).

Nesse contexto, o apetite sexual feminino é reduzido à dinâmica familiar/prosaica, distante do lugar sagrado da tragédia e de seus heróis de moral elevada. A figura do mito, ou seja, a rainha das fadas, aparece em seu leito de flores, cercada por seus serviçais, posta, assim, em um ambiente completamente doméstico. Essas fadas serviçais assistem a tudo, tomando parte na lascívia de sua ama. Não que nos dramas trágicos a sexualidade da mulher seja um tema descartado; ao contrário, esse assunto é recorrente desde Sófocles, por exemplo. No entanto, a identidade sexual feminina não é exercida em sua voracidade natural, tal como vemos no exemplo de Titânia. Assim, a comédia se mostra humana e atrelada ao aspecto comunitário, a partir não só da suspensão hierárquica momentânea, mas também da experiência do riso.

Contudo, por mais humanamente decaída que a deusa esteja nesse contexto cômico, nem a morte nem o medo a encontram. Ao contrário, Titânia vive, e é pelo impulso sexual que sua energia se renova. Nesse momento de luxúria, a heroína cômica não é superior à natureza, tampouco sucumbe a ela. O que ocorre é uma fusão entre o mito e o cosmos. Em oposição ao que ocorre com o homem-asno, Bottom, a simbiose animalesca da rainha das fadas não é física, mas anímica. E a harmonização de toda a peça acontece a partir de então. Todos os outros acontecimentos posteriores a esse momento vão de encontro ao desenlace de felicidade. Deixar de fora essa ampla reestruturação da figura do mito seria simplificar e diminuir a peça ao erotismo puro, tal como fizeram os críticos Kott e Brook. Indo em defesa da peça, Harold Bloom comenta:

Though Titania will follow this colloquy of innocents by ordering the elves to lead Bottom to her bower, it remains ambiguous exactly what transpires there amidst the nodding violet, luscious woodbine, and sweet musk roses. If you are not Jan Kott or Peter Brook, does it matter? Does one remember the play for “orgiastic bestiality” or for Peaseblossom, Cobweb, Moth, and Mustardseed? (BLOOM, 1998, p. 163).<sup>14</sup>

Percebamos, então, que é com base na visão trans-histórica de Bakhtin que conseguimos visualizar a complexidade da comédia e as imbricações que os elementos de ordem sociológica trazem à ficção. Bakhtin nos mostra, via sua teoria carnavalesca, a organicidade e o caráter dialógico das artes. Diferentemente da rigidez nostálgica e de um certo recalque da vertente estruturalista em relação à capacidade taxonômica das ciências da natureza nos Estudos Literários e de Linguagem, especialmente na primeira metade do século XX, Bakhtin reage e amplia o debate, exibindo o valor da criatividade humana, a qual transpõe barreiras, com uma capacidade avassaladora de modificar a realidade partindo da harmonização entre todas as coisas: “todas as convenções caem, assim como as leis tanto as divinas como as humanas silenciam” (BAKHTIN, 1987, p. 237).

As diversas vozes, outrora silenciadas, nessa pausa festiva do carnaval, cantam em uníssono, através da voz da natureza corporal. A necessidade da união genuína, distante dos imperativos dogmáticos, transparece pelos corpos, pela escatologia, que volta livremente à terra, devolvendo ao homem sua energia positiva, na forma de sensação de liberdade, que, no

---

<sup>14</sup> “Embora Titânia, em seguida a essa conversa inocente, ordene aos elfos que conduzam Bottom a seu caramanchão, o que ali se passa, em meio às violetas complacentes, às fragrantess madressilvas e às doces rosas moscadas, permanece ambíguo. E será que isso tem alguma importância, a não ser para Jan Kott ou Peter Brook? Será que a peça é memorável por sua ‘bestialidade orgástica’, ou pela presença de Peaseblossom, Cobweb, Moth e Mustardseed?”

cotidiano da vida, é arrancada dele. Destarte, o nascer e o morrer coabitam harmoniosamente. Perceber esse instante cultural na história da humanidade, observar sua diluição até pontuar seu fim, tal como fez Bakhtin, nos faz enxergar o momento de *turning point* da mentalidade e das ações das sociedades europeias. Assim, a teoria carnavalesca joga luz sobre um momento de crise nas representações dos modos de ser do passado, o que fará nascer o futuro: “Não deve espantar-nos a punição do velho mundo, apresentada sob forma carnavalesca. As grandes viradas econômicas, sociais e políticas dessas épocas não podiam deixar de sofrer uma certa tomada de consciência e apresentação carnavalescas” (BAKHTIN, 1987, p. 235).

Apesar de colocar o realismo grotesco dentro de uma lógica cosmológica e universal, transformando-o em um evento axial, com o poder de literalmente “mudar o calendário”, Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, não encobre a cultura por meio da história. A natureza da crítica bakhtiniana é mista e busca unir o transcendental da experiência vivida do corpo a uma objetividade histórica que lhe permita estabelecer fundamentos.<sup>15</sup> Perceber esse posicionamento alicerçado de Bakhtin evita que empreendamos julgamentos tautológicos e anti-historicistas à sua teoria.

Curiosamente, a análise do realismo grotesco e do conceito de carnavalesco é deveras universal, uma vez que transcende as páginas teóricas, unindo os processos binários de vida e arte, opinião e entendimento. No mundo das artes, quando somos levados a perceber a neutralização dos conceitos de belo e feio, a partir da visão trans-histórica sobre a estética do grotesco e sua gênese carnavalesca, conseguimos ser atravessados pela experiência estética. A arte nos atinge em toda a sua potência transformadora. Sem a carga dos imperativos morais comprados e adquiridos acerca do que é belo e/ou feio, conseguimos reunir esforços para, de fato, nos abirmos para receber e, simultaneamente, tomar parte nos processos estéticos. Assim, o objetivo final que visa ao dialogismo e à equanimidade entre as partes envolvidas no âmbito das artes acontece. Atinge-se, finalmente, a harmonização, e ela não é, em absoluto, utópica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dessa linha de pensamento e de minha análise anterior a respeito da figura mítica colocada como mulher, a Rainha das Fadas, Titânia, da comédia de Shakespeare, sou levada a imaginar a recepção de tal peça pelas mulheres do período elisabetano. Sabemos que mulheres não frequentavam o teatro; no entanto, cabe lembrar que há indícios de que *Sonho de uma noite de verão* tenha sido uma encomenda a Shakespeare para o entretenimento de uma festa de casamento. Sendo assim, mulheres, convidadas da festa, e, inclusive, a noiva, devem ter sido espectadoras ativas da peça. Permito-me, ainda, imaginar a sensação dessas mulheres renascentistas, sem voz ativa, sexualmente silenciadas, assistindo a uma deusa rainha descer de seu mundo elevado e se mostrar mulher devido aos seus ímpetos sexuais. Assim, é pela utilização do riso que Shakespeare se faz um dos primeiros autores a ousar na criação de figuras femininas interessantes, apesar do contexto histórico e do imaginário coletivo masculinizado e extremamente misógino, que tendia a colocar mulheres em papéis de

---

<sup>15</sup> A esta crítica mista, Foucault (2007, p. 442-443) chama “análise do vivido”: “Pode-se compreender perfeitamente que a análise do vivido se tenha instaurado, na reflexão moderna, como uma contestação radical do positivismo e da escatologia; que tenha tentado restaurar a dimensão esquecida do transcendental; que tenha pretendido conjurar o discurso ingênuo de uma verdade reduzida ao empírico, e o discurso profético que ingenuamente promete advento à experiência de um homem, enfim. [...] Ela procura articular a objetividade possível de um conhecimento da natureza com a experiência originária que se esboça através do corpo; e articular a história possível de uma cultura com a espessura semântica que, a um tempo, se esconde e se mostra na experiência vivida”.

subalternidade e irrelevância. Neste sentido, o estudo da teoria do realismo grotesco desenvolvida por Bakhtin amplia nossa visão perante a estética libertadora de Shakespeare e seu espírito carnavalesco, ao apresentar, na comédia *Sonho de uma noite verão*, em uma cena de cunho sexual entre a Rainha das Fadas e um homem metamorfoseado em asno.

Seguindo o exemplo trans-histórico de Bakhtin, ao sair do drama elisabetano de Shakespeare e adentrar o espaço da vida na contemporaneidade, a ampliação do senso estético abre caminhos a uma miríade de experiências sensoriais e anímicas, as quais, sem o pano de fundo da compreensão histórica e a depuração dos conceitos de beleza e feiura, não são possíveis. É pela reiterada negação dos estereótipos pré-formulados de beleza e grotesco, que o indivíduo reafirma o seu próprio ser, a sua identidade no mundo, em toda sua essência e peculiaridade, mas não como um ser assentado na forma egoísta, e sim como um ser que compreende a ciclicidade da vida. Esse tipo de identidade inacabada, aberta ao diálogo, consegue fazer o movimento de deslocamento do olhar, uma vez voltado a si, em direção ao outro. Partindo do entendimento do senso estético em sua universalidade, em oposição à maneira binária segmentada de julgamento estético, o sujeito não se agarra às estranhezas: ao contrário, ele as liberta e deixa que o outro fale por si mesmo. A autonomia da natureza dá voz a si e ao outro. Nessa maneira orgânica de percepção da vida, não há espaço para opiniões, apenas para o movimento de compreensão. Assim, profissionais do campo das humanidades, sejam eles produtores, sejam promotores, precisam estar cientes da potência que o senso estético universal desempenha no desenvolvimento humano/social, pois, de acordo com Caryl Emerson (2017, p. 2), “the humanities exist in order to help us experience someone else’s experience”.<sup>16</sup> Em suma, é a isso que Bakhtin se dedica: à experiência do outro, no tempo do outro.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BLOOM, H. A *Midsummer Night’s Dream*. In: BLOOM, H. **Shakespeare – The Invention of the Human**. New York: Riverhead Books, 1998. p. 148-170.
- CURTIUS, E. R. Classicismo. In: CURTIUS, E. R. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 313-340.
- ECO, U. The Beauty of Monsters. In: ECO, U. **On Beauty**. London: Secker & Warburg, 2004. p. 131-153.
- ECO, U. The Ugly, the Comic, the Obscene. In: ECO, U. **On Ugliness**. London: Harvill Secker, 2007. p. 131-158.
- EMERSON, C. On Mikhail Bakhtin and human studies (with continual reference to Moscow and Sheffield). **Russian Journal of Communication**. p.1-23, jun/2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/19409419.2017.1321437>. Acesso em: 02 ago. 2021.
- FOUCAULT, M. Classificar. In: FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 171-226.
- FOUCAULT, M. O homem e seus duplos. In: FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 417-474.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.
- HEERS, J. **Fêtes, Jeux et Joutes dans les Sociétés d’Occident à la Fin du Moyen Âge**. Quebec: Bibliothèque nationale du Québec, 1971.
- KNOWLES, R. Introduction. In: KNOWLES, R. (Ed.). **Shakespeare and Carnival**: After Bakhtin. London: Macmillan Press, 1998. p. 1-12.
- LE GOFF, J. **O homem medieval**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1989.
- PAZ, O. “O mundo heroico”. In: PAZ, O. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 241-266.
- SANT’ANNA, A. R. **Paródia, Paráfrase e Cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- SHAKESPEARE, W. **A Midsummer Night’s Dream**. Edited by R. A. Foakes. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003. (The New Cambridge Shakespeare).

<sup>16</sup> “As humanidades existem para nos ajudar a vivenciar a experiência do outro.”

SHAKESPEARE, W. Sonho de uma noite de verão. In: SHAKESPEARE, W. **William Shakespeare – Teatro completo**: comédias e romances. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. p. 306-385.

SOUZA NETTO, F. B. Do sagrado ao lúdico: A festa do asno. **Revista Trans/Form/Ação**. v. 21/22, p. 22-26, 1998/1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/34h68GhkkWTWJDWRzrvQcc/?lang=pt>. Acesso em: 27 maio 2021.