

QUANDO O TEMPO BRINCA E RI: SOBRE CARNAVAL E CULTURA POPULAR

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Resumo: Este texto busca descortinar o horizonte de questões abarcado pelas noções de carnaval e de cultura popular. Nosso ponto de partida é a natureza ritual e altamente simbólica da festa carnavalesca, que, através de séculos, soube preservar potentes fragmentos do vigor e da qualidade utópica da cultura do riso e da praça pública do Medievo e do Renascimento. Duas obras em especial erguem-se como valiosas referências para a compreensão antropológica da riqueza cultural e profundidade histórica do carnaval: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, do crítico literário Mikhail Bakhtin (1987 [1965]) e *Cultura popular na Idade Moderna* (1989 [1978]), do historiador da cultura Peter Burke. A leitura sintética destas obras guiará nosso percurso.

Enfocamos primeiramente o legado intelectual do Romantismo com relação à conceituação de cultura popular e a seu empenho de registro e documentação das tradições culturais das camadas populares consideradas tradicionais. Tal enfoque, por sua vez, faz emergir a força da visão de mundo da festa carnavalesca em seu período de culminância histórica – a Alta Idade Média e o Renascimento. Buscamos qualificar essa potência primordial hoje abrigada de modo fragmentário no período do ano que viemos a conhecer como “carnaval”. Em nossos tantos carnavais atuais, fragmentos simbólicos e ritualizados da festa carnavalesca originária ressurgem a cada ano com renovado vigor.

Palavras-chave: Carnaval; festa; ritual; cultura popular; riso.

Abstract: This text seeks to explore the wide range of questions encompassed by the notions of carnival and popular culture. Our starting point is the ritualistic and highly symbolic nature of the carnival celebration, which, over the centuries, has managed to preserve powerful fragments of the vigor and utopian quality of the culture of laughter and the public square of the Medieval and Renaissance. Two works in particular stand out as valuable references for the anthropological understanding of the cultural richness and historical depth of carnival: *Rabelais*

and his World, by literary critic Mikhail Bakhtin (1987 [1965]) and *Popular Culture in early Modern Europe* (1989 [1978]), by cultural historian Peter Burke. A synthetic reading of both works functions as our guideline.

We first focus on the intellectual legacy of Romanticism concerning the conceptualization of popular culture and its commitment to recording and documenting the cultural traditions of the popular groups considered traditional. This approach, in turn, brings forth the strength of the worldview of the carnival celebration in its period of historical culmination – the High Middle Ages and the Renaissance. We seek to qualify this primordial power now fragmentarily housed in the time of the year we have come to know as “carnival”. In our many current carnivals, symbolic and ritualized fragments of the original carnival celebration resurface every year with renewed vigor.

Keywords: Carnival; party; ritual; popular culture; laughter.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti é antropóloga e professora no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

QUANDO O TEMPO BRINCA E RI: SOBRE CARNAVAL E CULTURA POPULAR¹

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Em torno do carnaval e da cultura popular

Ele brincou com os homens e com os deuses celestes de tal maneira que nem os homens, nem os deuses se ofenderam com isso.

Etienne Pasquier citado por Bakhtin a propósito de Rabelais²

Carnaval é bom para brincar, é bom para fazer e é bom para pensar. Essa época especial do ano tem conteúdo social bem definido, associa-se ao riso, à celebração da própria alegria, do corpo e da vida no aqui e no agora. O ritmo das rotinas desanda e se suspende, nossa conduta se altera: trocamos de bom grado a casa pela rua ou pelo salão de bailes, o dia pela noite, ou a regrada passagem das horas pela intensidade da duração. Trocamos a roupa, ou o uniforme, pelas fantasias, o rosto pela máscara, o comedimento pela exibição ou pela brincadeira expansiva. Quem quiser pode participar, se fantasiar, pular nas ruas ou em bailes, dançar, tocar, cantar para valer até se exaurir. Pode competir ou se exhibir em um desfile festivo, trabalhar para que tudo corra da melhor forma possível ou, simplesmente, fugir do barulho e descansar. Brincando ou descansando, o tempo é de renovação das forças frente ao novo ano que parece se iniciar seriamente apenas depois de passada a febre carnavalesca. Nosso país, afinal, abriga um dos mais importantes carnavais mundiais em intensidade, diversidade e extensão. Tradições múltiplas, oriundas da diversidade étnica e cultural característica da formação social brasileira, dinamizaram a festa. Esse tempo festivo se aninha na história concreta das sociedades.

¹ A literatura sobre carnaval é vastíssima. Em torno do carnaval das escolas de samba em seus múltiplos aspectos, publiquei Cavalcanti: 2006 e 2012, e as coletâneas Cavalcanti & Gonçalves: 2018 e 2020, e orientei inúmeras dissertações e teses sobre carnaval e culturas populares, muitas também publicadas.

² Pasquier apud Bakhtin: 1987, p. 109.

Festa pública, urbana e popular por excelência, o carnaval exige territórios para a folia – rua, avenida, passarela, pista, quadra, terreiro, praça, salão, palco, terraço, onde quer que possa acender sua faísca. Tem suas próprias regras, requer trabalho para seu preparo e realização, abriga muitas artes e formas expressivas e adapta-se e recria-se em contextos e períodos sócio-históricos bem distintos.

Este texto convida o leitor a debruçar-se sobre insuspeitas complexidades escondidas sob o manto licencioso e risonho de Rei Momo. Pois, malgrado a singularidade de cada forma de brincar o carnaval nas mais diferentes cidades do mundo, características marcantes conferem unidade a essa festa, atravessam os séculos, e a relacionam intimamente à noção de cultura popular.

O carnaval e as formas ritualizadas do tempo

Os dias do ano que abrigam o carnaval – que vai oficialmente do sábado à chamada terça-feira gorda – remetem a uma forma de temporalidade cíclica e repetitiva que vem de longe em nossa história civilizatória. A inexorável passagem dos anos, que vão sempre em frente, vê-se invadida por outra forma de contagem do tempo altamente simbólica, que vem de longe. A marcação da data do carnaval obedece ao regime das festas móveis do calendário católico que se estabeleceu ao longo do medievo, adaptando, por sua vez o calendário romano anterior.³ Essa datação depende da datação da Páscoa da tradição religiosa cristã, que integra o ciclo mítico da morte e ressurreição de Cristo, revivido ritualmente a cada ano. Ela remete também a ciclos cósmicos (o movimento do planeta Terra em torno do Sol, e da Lua em torno da Terra). Esses distintos aspectos convergiram para a fixação da data anual da Páscoa no domingo seguinte à primeira lua cheia depois do equinócio da primavera no hemisfério norte, por sua vez estabelecido no dia 21 de março. O domingo de Páscoa, data simbólica da ressurreição de Cristo que encerra os quarenta dias da quaresma, tem assim como datas extremas o 22 de março e o 25 de abril, e

³ É vasta a literatura dedicada ao tema das formas e imagens da temporalidade. Ver a respeito Le Goff: 1996, e Bourgoing: 2001.

por isso a data do carnaval oscila entre fevereiro e março.⁴ O carnaval, afinal, como já ensinou o folclorista espanhol Julio Caro Baroja, ganha sentido pleno quando contraposto a seu par ritual: a quaresma. Do lado do carnaval, ficam a alegria, o riso expansivo, a sociabilidade festiva e competitiva nos espaços públicos, a licenciosidade, a expressão mais livre dos impulsos corporais, da gula, da vaidade, da sensualidade, da agressividade, a celebração da vida no aqui e no agora. Do lado da quaresma, ficam o recolhimento, a religiosidade, o comedimento, a tristeza, a desolação, os jejuns, a contenção, a consciência da morte, da finitude humana. O famoso quadro *O combate do Carnaval e da Quaresma*, de Pieter Bruegel, o Velho, de 1559, bem expressa a natureza da oposição complementar dos dois períodos ritualizados e organicamente interligados no calendário festivo anual.

Esse calendário cíclico, repetitivo, é cheio de conteúdos simbólicos tradicionais, e imprime ritmo e graça ao desenrolar de cada ano. Quando pesquisei, nos anos 1990, os desfiles das grandes escolas de samba do Rio de Janeiro, logo me vi inteiramente absorvida por um mundo criativo e febril que interligava em seu fabrico anual os mais diferentes bairros da cidade e camadas populares, médias e elites rumo ao desfile festivo.⁵ Seus artistas, produtores, compositores, dançarinos, adeptos, na quadra, nas oficinas e no barracão referiam-se ao ano daquele carnaval pela data do ano vindouro ao qual todo o trabalho festivo se destinava. O carnaval traz consigo passado, presente e futuro. Altamente agregador, ao retornar a cada ano, ele evoca afetos, experiências e memórias do passado ao mesmo tempo que projeta o presente para o futuro ao qual se destina, fazendo da renovação da pura alegria de viver sua razão de ser. Isso reverbera na vida social ampla e, em especial, na vida daqueles que se engajam na sua preparação e mergulham em seu vórtice festivo. Quando tudo termina em exaustão, o carnaval logo quer retornar e renascer de suas próprias cinzas rumo “ao ano que vem”.

Essa maneira peculiar de vivenciar a passagem do tempo expressa de modo eloquente a natureza ritual do carnaval. Traz também consigo sua profundidade

⁴ Estas são as datas nas quais pode cair o primeiro domingo após a primeira lua cheia depois de 21 de março, 22 de março pode cair num domingo de lua cheia, e 25 de abril é a data mais distante em que pode cair o primeiro domingo após a primeira lua cheia após 21 de março.

⁵ Relatei essa pesquisa em *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile* (2006).

histórica, pois a configuração desse calendário cíclico festivo tem sua própria história.

Desde tempos remotos, muitas civilizações e sociedades conheceram períodos excepcionais em que as regras do comportamento usual se suspendiam por meio de inversões da hierarquia social, do uso de máscaras, dos travestimentos, das competições. O carnaval, entretanto, tal como chegou até nós, conformou-se efetivamente no medievo europeu.

A partir do século IV, com a decadência do Império Romano, a expansão do cristianismo no continente europeu acarretou a gradual padronização, adaptação e ressignificação dos costumes de diferentes povos em uma grande extensão territorial. Inúmeros elementos de festas populares anteriores buscaram e encontraram abrigo no nicho temporal imediatamente anterior à quaresma, conformando assim o período do ano que viemos a conhecer como carnaval.

A dimensão cosmológica do carnaval e seu papel ativo na conformação da cultura popular na história das sociedades ocidentais foi abordada no genial livro de Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, publicado no Brasil em 1987.⁶ Por sua vez, o lugar relevante da festa carnavalesca na constituição do repertório comum à cultura popular no Ocidente entre os séculos XVI e XVIII foi estudado por Peter Burke em seu livro *A cultura popular na Idade Moderna*, publicado no Brasil em 1989. Começamos enfocando as formulações de Burke e logo ingressaremos naquelas de Bakhtin.

A noção e a formação da cultura popular

A pesquisa de Peter Burke abrangeu os séculos XVI, XVII e XVIII no vasto continente europeu, da Noruega à Sicília, da Irlanda aos Urais. Uma coincidência histórica articula a construção de seu argumento central. Ao final do século XVIII e começo do XIX, uma cultura coletiva começa a desaparecer. Trata-se justamente da cultura da praça pública tão bem iluminada por François Rabelais

⁶ O livro de Mikhail Bakhtin (1895-1975) foi originalmente uma tese, finalizada em 1940 embora só defendida em 1946. Veio a público como livro apenas em 1965. Ver a respeito de sua vida e obra Todorov: 1984.

em sua obra de cinco volumes escritos entre cerca de 1532 e 1564, *A vida de Gargântua e Pantagruel*, estudada por Mikhail Bakhtin.

Para Burke, até a passagem do século XVIII para o XIX, a cultura pública do alto medievo e do Renascimento se mantinha vivaz e era compartilhada por ricos e pobres, por diferentes grupos e camadas da hierarquia socioeconômica. Transformações profundas em todas as dimensões da vida social que então se iniciavam – bem expressas nos movimentos religiosos da Reforma protestante e da Contrarreforma católica – teriam, contudo, acarretado o distanciamento das camadas letradas dessa cultura até então vivenciada coletivamente em determinados momentos da vida social. Justamente por ocasião desse afastamento entre a vida cultural da elite e aquela das camadas populares, emerge o potente movimento filosófico romântico no qual o “povo” emerge como tema de interesse intelectual específico.

A complexidade e densidade desse notável movimento filosófico, cujos desdobramentos ainda ecoam em nossos dias, extrapolam os objetivos deste breve texto. Para nosso assunto, uma das inestimáveis contribuições do impulso intelectual romântico foi a atenção à singularidade cultural característica dos diferentes povos.⁷ Essa percepção, que mais tarde se associaria, de formas muito diversas, aos nacionalismos culturais, já permitia apreender a heterogeneidade cultural interna à formação das sociedades nacionais. As diferentes expressões da religiosidade, as tantas formas poéticas e narrativas da oralidade, as danças e melodias, os hábitos alimentares, as festas e rituais populares tradicionais emergiram então como temas de inúmeros registros documentais, de coletâneas, reflexões, indagações e inspirações artísticas. Herder, nos informa Burke, publicou, em 1778, sua coletânea de poesias e canções tradicionais. Goethe, organizador de festas populares na corte de Weimar, registrou em texto célebre suas sensíveis impressões do carnaval romano vivido por ele em 1788, quando de sua segunda viagem à Itália. Em 1812, os irmãos Jacob e Wilhem Grimm iniciaram a publicação de sua famosa coletânea de contos infantis. Em meados desse século, as pinturas de Gustave Courbet buscaram inspiração em xilogravuras populares; e William John Thoms

⁷ Vale lembrar que o impulso filosófico e intelectual do Romantismo se originou, sobretudo, na periferia cultural da Europa. Ver também Ortiz: 1985.

cunhou o neologismo *folk-lore* – o saber do povo – para denominar um campo de estudos que, até então, era identificado como “antiguidades populares”.

Os estudos de folclore – estudos dos saberes e modos de vida de diferentes povos já incluídos ou em processo de inclusão na formação das modernas sociedades nacionais – logo se expandiriam mundialmente. No último quartel do XIX, junto com os estudos dos povos então chamados primitivos, integrariam decisivamente a formação da antropologia como uma nova disciplina entre as ciências humanas. No Brasil, será no seio do Romantismo literário que, na esteira de Gonçalves Dias, o interesse pela etnografia das tradições populares e pelo registro das formas poéticas da oralidade fará história, tendo como marco *O nosso cancioneiro*, de José de Alencar, de 1874.⁸

Com o Romantismo, surge no pensamento social a ideia de uma cultura “do povo”. Malgrado o vigor e a novidade de tantas contribuições, tensões e problemas não deixam de perpassar essa “descoberta” da chamada cultura popular. Valores e visões de mundo das camadas eruditas ganharam expressão por meio das formulações das camadas cultas: o mundo do folclore e da cultura popular foi visto como o abrigo nostálgico de uma totalidade integrada da vida com o mundo rompida no mundo moderno. Ou, dito de outro modo, a percepção do acelerado processo de transformação social em curso na Idade Moderna teria gerado nos intelectuais eruditos a consciência aguda da importância das tradições encontradas nas camadas populares.

Essa valorização da cultura tradicional deu também margem a visões ortodoxas hoje insustentáveis, pois a concepção de povo foi construída em contraste, não apenas com as camadas cultas da época, mas também em contraste com a chamada plebe ou ralé: os segmentos populares e desfavorecidos que, justamente, teriam perdido suas autênticas tradições anteriores nos novos

⁸ A tradição dos estudos de folclore, i.e., das culturas populares vistas como tradicionais, iniciada no Brasil na segunda metade do XIX se desdobrará no século XX e participará de modo decisivo da formação do modernismo. Nos anos 1950, dará forma ao Movimento Folclórico Brasileiro e, em especial, à Campanha de Defesa Brasileira do Folclore, instituída como órgão cultural de âmbito federal em 1958. A Campanha é hoje o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular sediado no Rio de Janeiro. Retomada e ressignificada pela política pública do patrimônio cultural imaterial promovida pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional desde os anos 2000, essa tradição de estudos e atuação repercute com vigor em nossos dias. Ver a respeito Vilhena: 1997, Cavalcanti: 2012, 2023, Cavalcanti & Corrêa: 2018.

ambientes urbanos. Com essa exclusão, o valor moral positivo atribuído ao povo viu-se restringido às áreas rurais mais resguardadas das mudanças sociais em curso, em especial ao camponês, cuja vida comunitária – supostamente sem espaço para a criatividade individualizada – guardaria a pureza originária da cultura considerada autêntica pelas camadas eruditas.⁹

A ideia de tradições culturais populares “puras”, dotadas de uma autenticidade originária, é, contudo, insustentável, pois ignora o fato de que os grupos humanos estão sempre inseridos no curso histórico planetário e, portanto, de uma forma ou de outra, necessariamente expostos a amplos processos de mudança social. Além do que, não há uniformidade ou homogeneidade na dinâmica histórica dos processos culturais. É, e sempre foi, grande a variedade da cultura popular tanto no ambiente rural quanto no urbano. Como afirma Burke:

Não existia uma tradição popular imutável nos inícios da Europa Moderna, e talvez nunca tenha existido. Portanto, não há nenhuma boa razão para se excluir os moradores das cidades, ou seja, o respeitável artesão ou a ‘turba’ de Herder de um estudo sobre cultura popular (Burke: 1989, p. 49).

Além do mais, é um equívoco metodológico supor que podemos ter acesso a tradições culturais “puras” e “verdadeiramente autênticas”. O acesso das pesquisas às expressões culturais populares ou não requer mediações: há que considerar a interlocução dos próprios pesquisadores com outros sujeitos no acesso àquilo que se constitui como um fato ou um dado de pesquisa; e é preciso qualificar e contextualizar a documentação obtida (as chamadas “fontes”). Afinal, não só documentos, mas a própria realidade viva está sempre sujeita a restaurações, ressignificações e reelaborações. Há o notável caso dos carnavais! O de Colônia foi revivido em 1823; o de Nuremberg, em 1843; o de Nice, em meados do século XIX.

Essa “descoberta” intelectual do povo, entretanto, teria encontrado uma tradição mais antiga de interesse pelos usos e costumes, pela diversidade de crenças e práticas em diferentes partes do mundo, que remontava à Renascença. Indo direto a um dos marcos desse interesse, chegamos à cultura cômica e

⁹ Esse conjunto de ideias foi unanimemente descartado com a complexificação da própria noção antropológica de cultura. Ao elucidar a forma específica da criação artística no folclore em contribuição crucial, Jakobson e Bogatyrev (1973 [1929]) criticaram as ideias de coletivismo e de anonimato atribuídos aos circuitos de produção da cultura popular.

carnavalesca da Idade Média e do Renascimento analisada por Mikhail Bakhtin por meio da obra de François Rabelais.

O carnaval como visão de mundo

Em sua análise da obra *A vida de Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais, Mikhail Bakhtin formulou com brilho a questão da interação entre os níveis distintos de cultura.¹⁰ Seu ponto de partida é a influência de Rabelais não só na literatura e língua literária francesas, mas na literatura mundial. A história literária, entretanto, o teria compreendido, quando o fez, apenas parcialmente, por ignorar sua qualidade fundamental: “a de estar ligado, mais profunda e estreitamente que os outros às fontes populares (...), essas fontes determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística” (Bakhtin: 1987, p. 2).¹¹

Bom conhecedor da linguagem da praça pública e do mercado, Rabelais era também um erudito, formado em teologia e medicina, conhecedor dos clássicos, informado das leis. A participação das tradições da cultura popular da Idade Média e do Renascimento em sua escrita literária resultava, portanto, de uso deliberado. Rabelais emerge, para Bakhtin (p. 50), como um sofisticado mediador que, transitando entre as tradições populares e cultas, faz emergir o estilo artístico do realismo grotesco cujo “sentido e natureza ideológica profunda, i. e. o seu valor como concepção de mundo e o seu valor estético” (p. 50) se trata de iluminar.

¹⁰ A apreensão da heterogeneidade intrínseca às culturas de diferentes povos e de segmentos e camadas sociais internos a uma mesma sociedade nacional impõe-se a qualquer discussão do universo da cultura popular. A própria expressão cultura popular supõe a existência de diferentes circuitos de produção e difusão dentro de dada sociedade ou contexto considerado. No “modelo de duas camadas”, mesmo quando se enfatiza, como quer Bakhtin, a interação em múltiplas direções existente entre “popular” e “erudito”, é preciso lembrar que a heterogeneidade é interna a qualquer nível de cultura, incluindo nessa conversa a chamada cultura de massa. De todo modo, as perguntas hoje analiticamente interessantes ocupam-se não em traçar fronteiras entre níveis distintos da produção cultural, mas em apreender sua constante interação na dinâmica viva de processos culturais que as atravessam de modo criativo e imprevisível em todas as direções. Para aprofundar o tema, vale conferir o texto também clássico do antropólogo Robert Redfield (1956).

¹¹ Nas próximas citações do livro de Bakhtin, as referências bibliográficas trarão apenas o número da página em que se encontram.

Em seu uso comum e peculiar do riso, manifestações infinitamente variadas – festas públicas carnavalescas, ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias – abrigariam uma visão de mundo plena e potente, sintetizada pela expressão "cultura carnavalesca", que revela com clareza a unidade da cultura cômica popular medieval.

Numa acepção ampla, a cultura carnavalesca abrange toda a vida rica e variada da festa popular no decurso da Idade Média e da Renascença. Num sentido estrito, o epíteto *carnavalesco* refere-se ao processo histórico por meio do qual os caracteres específicos da cultura cômica popular abrigaram-se gradativamente no período imediatamente anterior à quaresma que designamos como carnaval. Conforme a cultura carnavalesca abrangente perdia gradativamente sua amplitude, seu sistema de imagens e visão de mundo característicos teriam sobrevivido nos carnavais. Segundo Bakhtin, o carnaval dos séculos XVIII e XIX conservaria com nitidez, ainda que de forma empobrecida, os traços particulares dos elementos essenciais da cultura cômica medieval: “pode-se afirmar, sem risco de erro, que [o carnaval] é o fragmento mais bem conservado desse mundo tão imenso quanto rico” (p. 189).¹²

Num primeiro nível, a unidade da cultura popular medieval deriva de sua diferença em relação às cerimônias oficiais da Igreja e do Estado feudal:

O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta-os do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada) (...). Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de jogo, elas [as formas carnavalescas] estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral (p. 6).

Seu núcleo, todavia, não poderia ser reduzido ao artístico: “Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação” (p. 6). Bakhtin aproxima-se com isso da perspectiva antropológica contemporânea dos estudos dos rituais, vistos como agregados de formas simbólicas e expressivas que transpõem e transformam elementos e valores da experiência social (DaMatta: 1979;

¹² Para Bakhtin, Goethe, em sua descrição do carnaval romano já mencionada, teria captado e formulado as características básicas do carnaval.

Cavalcanti: 2020). Para Bakhtin, a cultura carnavalesca remete por excelência ao “não-oficial”, pois constituía, ao lado do mundo oficial, uma espécie de segundo mundo ao qual os homens e mulheres da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção.

Num segundo nível, a unidade da cultura cômica popular baseia-se em uma teoria da festa. A festividade, forma primordial da civilização humana, é vista como indestrutível: “Ela pode empobrecer-se, às vezes mesmo degenerar, mas não pode apagar-se completamente (...)” (p. 240-241). Seu conteúdo essencial, sua sanção, emanaria de “fins superiores”, do “mundo dos ideais”: “(...) está isenta de todo sentido utilitário (é um repouso, uma espécie de tregua). É a festa que, libertando os homens de todo utilitarismo, de toda finalidade prática, fornece o meio de entrar temporariamente no universo utópico” (p. 241). A festa confere direito não a qualquer tolice, mas à tolice entendida como “sabedoria licenciosa”, “liberada de todas as regras e restrições do mundo oficial, e também das suas preocupações e da sua seriedade” (p. 227). A festa oficial está do lado da ordem. O carnaval, do lado da utopia, é o reino da universalidade, da liberdade, da igualdade e da abundância, a consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. É o mundo ao revés, a lógica do avesso que, ao negar, renova e ressuscita. O carnavalesco em seu sentido amplo é um estado peculiar de renascimento e renovação do mundo do qual participa cada indivíduo. O denominador comum de todas as características carnavalescas presentes nas diferentes festas populares reside na natureza peculiar de seu elo com o tempo: é o “tempo que brinca e ri” (p. 71), quando “o próprio sol se diverte no céu” (p. 241). O antigo é destronado e o novo coroado. Nesse ideal de renovação localiza-se o caráter universal do carnaval, a essência do carnavalesco.

Num terceiro nível, esse estado peculiar do mundo se expressa de modo coletivo e concreto no realismo grotesco, forma estética e filosófica definida por três princípios.¹³ O primeiro é a afirmação da vida material e corporal. O corpo do

¹³ O termo *grotesco* surgiu, segundo Bakhtin, em fins do século XV, quando escavações feitas em Roma, nos subterrâneos das termas de Tito, revelaram um tipo de pintura ornamental até então desconhecido (*grottesca*, derivada de *grotta*, gruta). Decorações semelhantes foram encontradas em outros lugares da Itália. Nelas não se distinguem fronteiras claras entre os reinos vegetal, animal e humano. As formas transformavam-se em outras e eram essencialmente inacabadas. Concebidas com alegre liberdade e ousadia, essas decorações seriam fragmentos

realismo grotesco tem caráter cósmico e universal, não coincide com seus limites individuais, é apreendido de forma utópica e festiva: “como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo” (p. 17).

O segundo princípio é o do rebaixamento, qualidade essencial, que o distingue das formas mais “nobres” da literatura. Consiste na transferência de tudo o que é elevado para o baixo topográfico, a terra, o corpo; essa degradação tem sentido simbólico profundo. Na sua base está a concepção de um universo descentralizado, no qual todos os lugares têm igual valor; a destruição da hierarquia confere o direito de transferir para debaixo da terra, por exemplo, o centro relativo do céu. Ao depreciar a terra e afastar-se dela, a imagem do inferno, negando a horizontalidade do tempo histórico, condensaria, para Bakhtin, as características essenciais da oficialidade medieval. O inferno carnavalesco, entretanto, sanciona a terra, que é, ao mesmo tempo, túmulo e ventre, princípio de absorção, renascimento e renovação. Isso vale também para o baixo corporal, para os órgãos genitais e excretórios.

A terceira qualidade do realismo grotesco é a ambivalência. Suas formas abrigam os dois polos de uma metamorfose; o antigo e o novo, o que morre e o que nasce. O corpo e o mundo são apreendidos como essencialmente inacabados. Daí a ênfase nas excrescências e nos orifícios corporais: “nos lugares onde se ultrapassam, atravessam os seus próprios limites (...) que põem em campo um outro corpo: o ventre, o falo” (p. 277). Os corpos são corpos que copulam, devoram, atendem às necessidades fisiológicas. A lógica artística da imagem grotesca “ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos, orifícios, i.e. unicamente daquilo que faz atravessar os limites desse corpo e conduz ao seu fundo” (p. 272). O despedaçamento do corpo, as tripas, as destruições e destronamentos, a flagelação, as batalhas, as grosserias e injúrias são todas “imagens concentradas sobre a unidade contraditória do mundo que agoniza e renasce” (p. 189). Essas imagens

de um imenso universo que teria existido, segundo o autor, em todas as etapas da Antiguidade e que perdurou na Idade Média e no Renascimento.

pertencem a um mundo em que nada é perfeito nem completo, a um mundo em perpétuo estado de inacabamento.

Na visão de Bakhtin, o século XVI representa o ponto máximo da “história do riso”. A obra de Rabelais expressa esse apogeu, a fecundação da grande literatura da época pela cultura cômica popular. O riso, entretanto, iria gradualmente perder o elo essencial com essa concepção de mundo, e a tradição viva do riso da festa popular começaria a enfraquecer. O século XVII marcaria o início desse processo, com o racionalismo de Descartes e a estética do classicismo. A literatura não estaria mais submetida à influência direta da cultura festiva popular. La Bruyère desaprovava Rabelais como “uma monstruosa combinação de uma moral fina e engenhosa e de uma corrupção suja” (p. 93). Voltaire chamou Rabelais de “filósofo bêbado”: “No século XVI todos riam, lendo o livro de Rabelais, mas ninguém o desprezava porque fazia rir. No século XVIII, o riso alegre tornou-se desprezível e vil (...)” (p. 100).

Na prática, contudo, “(...) Voltaire, nos seus romances filosóficos e em *A donzela de Orleans*, e Diderot em *Jacques, o fatalista* e sobretudo nas *Joias indiscretas* inspiravam-se (...) nas imagens rabelaisianas, de forma limitada e algo racionalizada” (p. 101). Resumindo: no plano do tema e da composição, as formas do carnaval como ampla visão de mundo, tão bem abrigadas na obra de François Rabelais, teriam sido transformadas em “procedimentos literários” (p. 101). O sistema de imagens rabelaisianas (o realismo grotesco), ao formalizar-se na escrita, teria saído da cultura pública para viver na tradição literária.

Essa formalização literária, entretanto, tem duplo sentido. Ela é considerada um empobrecimento, pois o riso voltairiano, de ironia pura, estaria longe, segundo Bakhtin, do riso festivo e alegre da praça pública. Ela configura, entretanto, uma outra forma da vida do realismo grotesco, manifesta em todos os acontecimentos literários importantes da época. Sua função, onde quer que se faça presente, seria a mesma:

ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais (...); permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e, portanto, permite compreender a

possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo (p. 30).

Isso vale para a vida festiva. No reinado dos cânones artísticos clássicos, nos séculos XVII e XVIII,

a festa *quase* deixa de ser a segunda vida do povo, seu renascimento e sua renovação temporários. Sublinhamos o advérbio *quase* porque, na verdade, o princípio da festa popular do carnaval é indestrutível. Embora reduzido e debilitado, ele ainda assim continua a fecundar os diversos domínios da vida e da cultura (p. 30).

O método grotesco, seu sistema de imagens que sintetiza a essência do carnavalesco, detém poder heurístico libertador onde quer que se expresse, seja na forma artística, seja na tradição viva. Mais do que isso: destroços, fragmentos, formas empobrecidas desse mundo guardam o seu poder de renovação e são capazes de recuperar a sua vitalidade. Denomina-se **carnavalização** (ênfase minha) a esse poder de renovação e de recuperação da visão de mundo carnavalesca contida nos fragmentos vivos da cultura cômica medieval que perduraram no tempo:

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. [...]. 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, liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa 'carnavalização' da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico (p. 43).

Em sua reação aos cânones clássicos, o Romantismo teria ampliado a concepção de realidade ao conceder importância ao tempo e ao devir históricos e também por meio do descobrimento do indivíduo subjetivo, “profundo, íntimo, complexo e inesgotável” (p. 38). Além do que, ao procurarem as tradições culturais populares, os românticos não deixaram de valorizar o grotesco medieval e renascentista. Na visão de Bakhtin, o lado negativo do Romantismo residiria em seu idealismo, “sua má compreensão do papel e das fronteiras da consciência subjetiva que levam o romântico a acrescentar à realidade mais do que ela contém. O fantástico acabou por degenerar em misticismo, a liberdade humana acabou por seccionar-se da necessidade e transformar-se em força

supra material” (p. 107). O grotesco romântico seria um “grotesco de câmara: uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão e na consciência aguda de seu isolamento” (p. 33). O riso perderia seu poder regenerador, torna-se humor, ironia ou sarcasmo. Uma mudança notável ocorre em relação ao terrível, a aquilo que assusta e provoca temor. O universo é apresentado agora como alheio ao homem:

tudo que é costumeiro, banal, habitual, reconhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem. O mundo humano transforma-se de repente em um mundo exterior. A reconciliação, quando ocorre, é no plano subjetivo e lírico, por vezes místico (p. 34).

No grotesco medieval e renascentista, o terrível é vencido pela sabedoria do riso, pela tolice licenciosa. O romance de Rabelais, mais do que qualquer outro existente, exclui o temor. Seria mesmo graças à força heurística do método grotesco que o Romantismo teria feito suas descobertas fundamentais reconhecidas por Bakhtin.

O interesse pelo grotesco viria a renascer no século XX, na forma do grotesco modernista (Jarry, os surrealistas, expressionistas) e do grotesco realista (Mann, Brecht, Neruda). Bakhtin se detém ainda nas obras de Kayser e de Lucien Febvre, com as quais dialoga, e insiste na hipótese, acima exposta, de que a essência estética do grotesco, sua multiplicidade de significações e força temática só podem ser compreendidas do ponto de vista da unidade filosófica da visão de mundo forjada na cultura carnavalesca medieval expressa de forma integral na obra de Rabelais.

Concluimos, assim, nosso percurso de leitura de duas obras de referência para a compreensão antropológica da riqueza cultural e profundidade histórica do carnaval, bem como de seu lugar central na formação da chamada cultura popular.

Do enfoque do legado intelectual do Romantismo na conceituação e no empenho de registro e documentação das tradições populares trazido por Peter Burke, vimos emergir o vigor da visão de mundo da cultura cômica da praça pública abrigada na festa carnavalesca do medievo e do Renascimento, tal como genialmente captada por Mikhail Bakhtin em seu exame da obra de Rabelais. Podemos entender melhor a secular resiliência da festa carnavalesca que

retorna ano a ano, impondo a brincantes e não brincantes sua alegria e exuberância rituais. Salve Sua Majestade, o Carnaval, que traz consigo o poder simbólico de renovação do mundo abrigado outrora de modo mais amplo na cultura popular do riso e da praça pública.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. Campinas: Pontes Editora, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo/Brasília: Ed. Hucitec/Ed. Universidade de Brasília, 1987.

BOURGOING, Jacqueline de. *The calendar. Measuring time*. New York: Thames & Hudson, 2001.

BURKE, Peter. *A Cultura Popular na Idade Moderna. Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARO BAROJA, Julio. *Le Carnaval*. Paris: Gallimard, 1979.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006. Terceira edição revista e ampliada.

_____. *Carnaval, ritual e arte*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro e GONÇALVES, Renata (orgs.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

_____. *Carnaval sem fronteiras: as escolas de samba e suas artes mundo afora*. Rio de Janeiro: MauadX, 2020.

_____. *Drama, ritual e performance. A antropologia de Victor Turner*. Rio de Janeiro: MauadX, 2020.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. & Corrêa, Joana. *Enlaces: estudos de folclore e culturas populares*. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2018.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis. Por uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Eds., 1979.

JAKOBSON, Roman e BOGATYREV, Peter. Le folklore, forme spécifique de la création. In JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1973 [1929], p. 59-72.

LE GOFF, Jacques. Calendário. In: _____. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1996. p.485-533.

ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: PUC, 1985.

REDFIELD, Robert. *Peasant Society and Culture*. Chicago: Chicago University Press, 1956.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin. The dialogical principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

VILHENA, Luiz Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/ Ed. FGV, 1997.