

# CARNAVAL E LITERATURA: ELEMENTOS DA LITERATURA CARNAVALIZADA EM ANAIS DA PROVÍNCIA-BOI, DE ASSIS BRASIL

Vanessa Fritzen<sup>\*</sup>

**RESUMO:** *Este trabalho apresenta um estudo que tem por objetivo analisar a evolução do carnaval e principalmente os aspectos primordiais da literatura carnavalesca. Para tanto, a obra Anais da Província-Boi, de Assis Brasil, traz elementos da literatura carnavalesca que contribuem para caracterizar tal estudo. Primeiramente, uma visão abrangente de vários conceitos e observações – de carnaval e literatura carnavalesca – será realizada com base em estudos de teóricos como Affonso Romano de Sant’Anna, Mikhail Bakhtin e Roberto da Matta. Finalmente, os elementos da literatura carnavalesca presentes na obra, serão expostos e analisados.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Carnaval; Literatura carnavalesca; Anais da Província-Boi.*

**ABSTRACT:** *This article presents a study that has for objective to analyze the evolution of the carnival and mainly the primordial aspects of the carnival literature. For so much, the book Anais da Província-Boi, by Assis Brasil, it bring elements of the carnival literature that contribute to characterize such study. Firstly, an approach of several concepts and observations – of carnival and carnival literature – it will be accomplished with based on studies of theoretical like Affonso Romano de Sant’Anna, Mikhail Bakhtin and Roberto da Matta. Finally, the carnival literature elements presents in book, they will be exposed and analyzed.*

**KEYWORDS:** *Carnival; Carnival literature; Anais da Província-Boi.*

Ao pensarmos em carnaval, as imagens que logo nos vem à mente referem-se aos festejos realizados três dias antes da quarta-feira de cinzas, primeiro dia da Quaresma – que equivale a quarenta dias de jejum, adotado pela Igreja Católica, já no século XI. Pensar nestes festejos faz lembrar os numerosos carros alegóricos, com seus adornos e componentes: homens e mulheres com suas pesadas e coloridas fantasias, sempre homenageando alguém ou algo. Entretanto, o que anima o público mesmo, são algumas mulheres – na maioria das vezes, famosas – mostrando pouca fantasia, mas muita boa forma. Enfim, além desse tipo de festividade, o carnaval, enquanto manifestação popular incita também outros possíveis significados, os quais serão esquadrihados no decorrer desse estudo.

Os festejos carnavalescos representavam importância já na Idade Média e no Renascimento, pois somados aos ritos e cultos cômicos – bufões, anões, gigantes, tolos, palhaços, etc – se fazia notória a oposição ao

---

<sup>\*</sup> Mestranda em Literatura Comparada pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Campus de Frederico Westphalen. E-mail: vane.fritzen@gmail.com

tom sério e religioso da cultura oficial da época. Dessa forma, a junção dessas manifestações todas contribuiu como sendo uma parte da cultura cômica popular, e como elemento fundamental da cultura carnavalesca.

Em perspicaz e pertinente análise, o crítico literário russo Mikhail Bakhtin (2008) sustenta que as manifestações dessa cultura, como sendo múltiplas, podem subdividir-se em três categorias. A primeira, diz respeito às formas dos ritos e espetáculos, que podem ser festejos carnavalescos, obras cômicas para serem representadas em praças públicas, etc. Estes ritos e procissões levavam multidões de pessoas para as praças, nas quais eram celebradas a festa dos tolos, a festa dos asnos, sendo que o aspecto religioso também tinha participação nas festas do templo, que eram acompanhadas por um imenso cortejo, com direito a apresentações de anões, gigantes, animais “sábios”, entre outros.

A segunda categoria proposta por Bakhtin (2008) inclui as obras cômicas verbais (incluindo as paródicas) sejam elas orais ou escritas, em latim ou em língua vulgar. E, a terceira e última categoria, trata das diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro, composto pelos blasões populares, insultos, juramentos, etc. Fosse em um ambiente de carnaval, ou em uma festividade agrícola, ou em ritos e cerimônias, um elemento que nunca faltava era o riso. Eram os bufões e os “bobos” que, por mais sério que fosse o cerimonial, sempre encontravam um modo de parodiá-lo.

Todos estes festejos organizados de modo cômico traziam a tona uma nova visão do ser humano e das relações entre si, bem como do mundo. Essa nova visão não tinha nada em comum com os propósitos da Igreja e do Estado. Entretanto, essa “dualidade” (BAKHTIN, 2008, p. 6) que foi criada, acabou sendo muito considerada, ao serem realizados estudos culturais da Idade Média e do Renascimento. Aliás, estudos sobre a civilização primitiva mostram que estes povos já usavam de cerimoniais sérios para a sua posterior reprodução sob o formato cômico.

Regressando à Idade Média, Bakhtin indica algumas das características dos ritos e espetáculos cômicos desta época:

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

[...]

[...] [o] carnaval [...] se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos

característicos da representação (BAKHTIN, 2008, p. 6).

No carnaval, atores e espectadores se misturam, de modo que os espectadores não só assistem o carnaval, mas o vivem. E o palco simplesmente não existe. Por esse prisma, o antropólogo Roberto da Matta enfatiza que

[ Jassim, o universo espacial próprio do carnaval são as praças, as avenidas e, sobretudo, 'o centro da cidade' que, no período ritual, deixa de ser o local desumano das decisões impessoais para se tornar o ponto de encontro da população (MATTA, 1997, p. 56).

A ideia de renovação universal representada no carnaval da Idade Média, nada mais era do que um escape momentâneo dos modelos da vida dita oficial. O carnaval não era um espetáculo teatral, mas a própria vida, em sua forma mais concreta. Bakhtin (2008) manifesta a ideia de que o carnaval nada mais é do que a segunda vida do povo, que com o riso forma a sua vida festiva, sendo que, a festa é uma dos elementos principais dos espetáculos e ritos cômicos da Idade Média.

A evolução do Carnaval na Idade Média deixou como consequência uma linguagem própria, cheia de formas e símbolos dinâmicos e mutáveis, ativos e flutuantes, numa verdadeira alternância, sempre renovável. Quase tudo é caracterizado “ao avesso” (BAKHTIN, 2008, p. 10), “ao contrário” (BAKHTIN, 2008, p. 10), pelas inúmeras formas de paródias, coroamentos e destronamentos, degradações e profanações. Mas, voltando a já mencionada dualidade, a tal da segunda vida forma-se como paródia da vida oficial, numa espécie de “mundo ao revés” (BAKHTIN, 2008, p. 10).

As celebrações carnavalescas, por possuírem um importante papel na vida das povoações medievais, se realizavam durante um longo período, chegando a durar até três meses.

Voltando para a literatura, no fim do período da Antiguidade Clássica, vários gêneros – neste caso, diferentes por fora, mas com as mesmas raízes – se originaram e se desenvolveram, constituindo-se de uma parte importante para a literatura e que, enfim, os antigos denominaram de campo sério-cômico, e que

incluíam os mimos de Sófron, o ‘diálogo de Sócrates’ (como gênero específico), a vasta literatura dos simpósios, a primeira Memorialística (Íon de Quio, Crítias), os panfletos, toda a poesia bucólica, a ‘sátira menipeia’ (como gênero específico) e alguns outros gêneros (BAKHTIN, 2005, p. 106-107).

Na realidade, conseguir especificar os limites exatos e consolidados do campo sério-cômico é uma tarefa um tanto difícil. Entretanto, os antigos

tinham a capacidade de distinguir claramente qual era a essência desse campo, colocando-o, então, em uma posição contrária, com relação aos gêneros sérios como a epopeia, a clássica, a histórica, a retórica, a tragédia, etc.

As características dos gêneros do campo sério-cômico possuem uma relação intensa com o folclore carnavalesco. Estes gêneros trazem consigo uma cosmovisão carnavalesca – na qual são determinadas particularidades fundamentais e dadas à imagem e à palavra uma relação com a realidade – específica, sendo que alguns são variantes literárias diretas dos gêneros folclórico-carnavalescos (BAKHTIN, 2005).

A literatura que, de forma direta ou indireta, com seus elos mediadores, teve a influência das diferentes modalidades do folclore carnavalesco (seja ele antigo ou medieval), é chamada de literatura carnavalizada. Um exemplo dessa literatura é o campo sério-cômico, sendo que estudaremos algumas de suas peculiaridades exteriores, que são resultantes da ação transformadora por parte da cosmovisão carnavalesca.

A primeira peculiaridade diz respeito ao tratamento que é dado a realidade; aqui, a palavra chave é a atualidade. A segunda peculiaridade trata da experiência e da fantasia livre (nada de lendas e de consagração através delas). E, a última peculiaridade “são a pluralidade de estilos e a variedade de todos esses gêneros. Eles renunciam à unidade estilística [...] da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica” (BAKHTIN, 2005, p. 108). Também é caracterizada “pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico” (BAKHTIN, 2005, p. 108), empregando os gêneros de modo intercalado: “cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc” (BAKHTIN, 2005, p. 108). Em alguns casos, observa-se “a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos [...], surgem diferentes disfarces de autor” (BAKHTIN, 2005, p. 108).

Todos os gêneros que fazem parte do sério-cômico possuem traços dessas três peculiaridades, as quais possuem evidente importância na evolução que teve o romance europeu e a prosa literária, que gira em torno do romance e se forma a partir de sua influência. Em termos gerais, o romance europeu possui três raízes primordiais, que são a épica, a carnavalesca e a retórica. Dessa forma, é no campo sério-cômico que se encontra o ponto de partida para o desenvolvimento das linhas carnavalescas do romance, que se dá a partir do “diálogo socrático” e da “sátira menipeia”.

O “diálogo socrático” foi muito difundido em seu tempo, por Platão, Xenofonte, etc, sendo que foram apenas os diálogos destes que restaram para estudos. Este diálogo é um gênero bastante específico, contendo uma cosmovisão carnavalesca, sobretudo oral. No princípio, o “diálogo socrático” se assemelhava ao gênero memorialístico: recordações de palestras proferidas e memorizadas. No decorrer do tempo, o que marcou mesmo

foi seu caráter criativo livre, liberto de limitações históricas e memorialísticas, conservando “nele apenas o método propriamente socrático de revelação da verdade e a forma exterior do diálogo registrado e organizado em narrativa” (BAKHTIN, 2005, p. 109).

O “diálogo socrático” apresenta algumas manifestações de gênero. Nesta manifestação, o gênero é baseado na concepção socrática de natureza dialógica da verdade – assentada na base carnavalesco-popular – e do pensamento humano sobre ela. Para Sócrates, a verdade não nascia, nem se encontrava na cabeça de um único homem, por isso, ele reunia várias pessoas, colocando-as uma em frente à outra, e era dali que “nascia a verdade”. Esse método era dominado por ele de maiêutico, contudo, ele nunca fez dos resultados de seu método, uma verdade acabada. No último período da obra de Platão, a forma do “diálogo socrático” começa a ser destruída pelo monologismo; também perde a sua relação com a cosmovisão carnavalesca, se convertendo “em simples forma de exposição da verdade já descoberta, acabada e indiscutível” (BAKHTIN, 2005, p. 110).

Em uma segunda manifestação de gênero do “diálogo socrático”, a síncrize e a anácrise foram fundamentais, embora sem possuir caráter retórico-abstrato. Na síncrize, confrontavam-se pontos de vista diferentes sobre algum objeto, sendo que, era esse confronto de opiniões diferentes que interessava. Já a anácrise dizia respeito aos métodos com que se estimulavam palavras do interlocutor, a fim de externar a sua opinião inteiramente. Enfim, o objetivo de ambas era transformar o pensamento em diálogo, exteriorizá-lo.

Outra manifestação de gênero inclui os heróis, que são ideólogos – e são introduzidos pela primeira vez na literatura europeia. O primeiro ideólogo é Sócrates, no entanto, os seus interlocutores – discípulos, pessoas simples, etc – ao serem incorporados no diálogo também são considerados ideólogos (involuntários). “O próprio acontecimento que se realiza no ‘diálogo socrático’ [...] é um acontecimento genuinamente ideológico de procura e experimentação da verdade” (BAKHTIN, 2005, p. 111).

Essas foram algumas das particularidades encontradas no “diálogo socrático”, que teve uma duração breve. Entretanto, enquanto ele se desintegrava, outros gêneros dialógicos iam sendo formados, e um deles é a “sátira menipeia” que, aliás, não deve ser considerada como um produto legítimo, resultante da decomposição do “diálogo socrático”, “pois as raízes dela remontam diretamente ao folclore carnavalesco cuja influência determinante é ainda mais considerável aqui que no ‘diálogo socrático’” (BAKHTIN, 2005, p. 112).

A “sátira menipeia” é um gênero, cuja denominação vem de Menipo de Gádara – filósofo do século II. a.C. –, o responsável por lhe dar forma clássica. Um incontestável representante da “sátira menipeia” foi Bión de Boristenes (século III a.C.). Na verdade, este gênero havia surgido bem

antes de Menipo, mas foi ele quem deu melhor definição para o gênero.

As literaturas cristã antiga e bizantina sofreram uma enorme influência da “sátira menipeia”. Esta influência continuou na Idade Média, nos períodos do Renascimento e da Reforma e na Idade Média. Na realidade, ela continua a evoluir até hoje.

Esse gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável [...], capaz de penetrar em outros gêneros, teve uma importância enorme, até hoje ainda insuficientemente apreciada, no desenvolvimento das literaturas [...]. A ‘sátira menipeia’ tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias (BAKHTIN, 2005, p. 113).

Após esta breve explicação da origem e evolução da “sátira menipeia” ou apenas menipeia, algumas de suas particularidades são de extrema importância ressaltar. Se comparar o “diálogo socrático” com a menipeia, ela apresenta uma presença do elemento cômico muito maior, além do mais, ela está livre das limitações histórico-memoralísticas, das lendas e de qualquer exigência de verossimilhança. Contudo, essas características da menipeia não impedem de haver heróis, que são figuras históricas e lendárias. Talvez em toda a literatura não se encontre um gênero que tenha tanta liberdade de invenção e fantasia, como este.

Neste gênero, tanto a fantasia quanto a aventura são motivadas e justificadas interiormente, pelo fim unicamente filosófico-ideológico. Não se procura a materialização da verdade, mas sim, a busca, a provocação e a experimentação dessa verdade – os heróis sobem aos céus, descem ao inferno. Pode-se assumir um caráter simbólico ou até mesmo místico-religioso, sendo que depende mesmo é da função unicamente ideológica de incitar e experimentar a verdade. “Neste sentido podemos dizer que o conteúdo da menipeia é constituído pelas aventuras da ideia ou da verdade no mundo, seja na Terra, no inferno ou no Olimpo” (BAKHTIN, 2005, p. 115).

Uma das combinações mais extraordinárias da menipeia se dá pela junção do diálogo filosófico, do elevado simbolismo, somado ao fantástico da aventura e ao naturalismo do submundo. “As aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos secretos, etc. Aqui a ideia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida” (BAKHTIN, 2005, p. 115). No entanto, “[o] homem de ideia – um sábio – se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade” (BAKHTIN, 2005, p. 115).

Surge na menipeia, pela primeira vez, a chamada experimentação moral e psicológica, na qual são representados estados psicológicos anormais

do homem – todos os tipos de loucura –, a dupla personalidade, os sonhos extraordinários, o devaneio incontido, etc. Já um gênero específico que surgiu da menipeia, em vista da representação do inferno, tratava dos “diálogos dos mortos”, que foi muito difundido na literatura europeia, durante os séculos XVII e XVIII.

Algumas outras características da menipeia dizem respeito ao comportamento excêntrico, escândalos e declarações inoportunas, violação da etiqueta e também do discurso. Entretanto, esses escândalos se diferem dos acontecimentos épicos e das catástrofes trágicas, pela sua estrutura artística. Na menipeia também há a presença de jogos, que reúnem unidades contraditórias:

a hetera virtuosa, a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre, etc. A menipeia gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamento desiguais (BAKHTIN, 2005, p. 118).

Por vezes, a menipeia incorpora elementos utópicos (a chamada utopia social), introduzidos sob a forma de viagens ou sonhos, podendo até, diretamente se transformar em um romance utópico. Outra característica da menipeia é a intercalação (que reforça a multiplicidade de estilos) ao empregar gêneros – que podem ser cartas, novelas, discursos oratórios, etc –, podendo ter até uma fusão de prosa com verso, sendo que este último sempre se apresenta com um tom de paródia. E, ainda se tem “[o] caráter jornalístico, a publicística, o folhetinismo e a atualidade mordaz [que] caracterizam em diferentes graus, todos os representantes da menipeia” (BAKHTIN, 2005, p. 119). Por fim, “[t]oda essa evolução medieval da menipeia é plena de elementos do folclore carnalizado local e reflete as particularidades específicas de diferentes períodos da Idade Média” (BAKHTIN, 2005, p. 136).

Após as explicações sobre o “diálogo socrático” e a “sátira menipeia”, voltemos para o carnaval e para a carnavalização da literatura. Na história da cultura, um dos problemas mais complexos diz respeito ao carnaval, enquanto festividades e ritos, sua essência, suas raízes na sociedade primitiva, sua evolução e desenvolvimento na sociedade, sempre com força vitalícia e fascínio perene.

Na verdade, o carnaval não é um fenômeno literário, é antes “uma forma sincrética de espetáculo” (BAKHTIN, 2005, p. 122), com caráter ritual complexo e variado, determinado pelas diferenças de épocas, festejos e povos.

O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada [...] uma cosmovisão carnavalesca [...], que lhe penetra todas as formas (BAKHTIN, 2005, p. 122).

Como essa linguagem não permite ser traduzida adequadamente para a linguagem verbal – principalmente a que se refere aos conceitos abstratos –, ela é transposta para a linguagem cognata, em termos simples, para a linguagem da literatura. Dessa forma, “[é] a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura” (BAKHTIN, 2005, p. 122).

A percepção carnavalesca do mundo pode ser dividida em algumas categorias. A primeira diz respeito à familiaridade, ao “livre contato familiar entre os homens” (BAKHTIN, 2005, p. 123) que, separados pelas barreiras hierárquicas, na praça pública carnavalesca interagem livremente. A segunda categoria é a excentricidade (que também se relaciona com a categoria da familiaridade), que permite a revelação e a expressão – de maneira concreto-sensorial – dos aspectos ocultos, presentes na natureza humana. A próxima categoria, denominada *mésalliances*, também está relacionada com a familiarização; nela, a livre relação familiar é estendida a todas as ideias, fenômenos, valores, etc. Elementos antes separados, fechados, são aproximados, como o sagrado e o profano, o elevado e o baixo, o sábio e o tolo, o grande e o insignificante, entre outros.

A quarta e última categoria é a profanação, que é constituída por sacrilégios e indecências carnavalescas, pelas paródias de textos sagrados, etc. Essas categorias são ideias concreto-sensoriais, representáveis e vivenciáveis na vida real, que evoluindo ao longo de milênios, muito influenciaram a literatura, em relação à formação e a forma dos gêneros. Com o passar do tempo, essas categorias carnavalescas foram transpostas para a literatura. Com a familiarização, as distâncias épicas e trágicas foram destruídas; o estilo verbal da literatura foi transformado. Essas e outras várias manifestações foram percebidas nitidamente na menipeia.

Outro aspecto importante do carnaval é a ação carnavalesca – subida e descida –, “a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval” (BAKHTIN, 2005, p. 124). Durante os festejos carnavalescos, esse ritual é verificado sob as mais variadas formas. O rito de coroação e destronamento do rei está estabelecido no 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, 2005, p. 124). Essa é a ideia fundamental do carnaval.

Esse ritual de coroação-destronamento é ambivalente na medida em que “expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da

mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica)” (BAKHTIN, 2005, p. 124). Na verdade, a coroação se mostra ambivalente desde o começo, pois já vem com a ideia de um futuro destronamento. O mundo carnavalesco às avessas se dá, não com a coroação do “verdadeiro” rei, mas coroa-se o escravo, o bobo, etc.

Os símbolos carnavalescos “sempre incorporam a perspectiva de negação (morte), ou o contrário. O nascimento é prenhe da morte, a morte, de um novo nascimento” (BAKHTIN, 2005, p. 125). O carnaval sempre vai triunfar sobre a mudança, sobre o processo de mudança e não necessariamente com relação àquilo que muda. Durante o destronamento, o indivíduo, ao se desfazer de suas vestes e acessórios é ridicularizado.

Na coroação-destronamento são encontradas as categorias carnavalescas da familiaridade (manifesta-se no destronamento); da *mésalliance* (escravo-rei) e da profanação (jogo com o uso de símbolos sagrados). Esse rito também influenciou o pensamento artístico-literário. É importante ressaltar que a coroação e destronamento separados, perdem o sentido carnavalesco.

As imagens carnavalescas possuem natureza ambivalente: nascimento e morte, benção e maldição, alto e baixo, tolice e sabedoria, etc. É típico do pensamento carnavalesco, imagens pares que se contrastam (como alto-baixo, bonito-feio), e se assemelham (como gêmeos). Também é típico o uso de coisas (objetos, vestimentas) ao contrário: ao invés de chapéu, calças; de armas, utensílios domésticos; vestimentas usadas pelo avesso, etc. Esse tipo de violação ao comum caracteriza uma das categorias carnavalescas já vista, que é a excentricidade.

No carnaval, outro elemento ambivalente é o fogo, que ao mesmo tempo em que destrói, renova o mundo. O riso também é ambivalente ao combinar elementos contrários, como a morte e o renascimento, a negação e a afirmação, etc. Na Antiguidade e na Idade Média, a resolução de muitos assuntos não se alcançava de forma séria, então, quem ajudava era o riso. Durante a Idade Média, sendo o riso liberado, não havia empecilhos para a criação de paródias tratando de assuntos sagrados – a chamada paródia sacra.

Antes de adentrar, especificamente, na questão da paródia carnavalesca, serão mencionados alguns conceitos e observações acerca da paródia, bem como da paráfrase, pois são termos que podem gerar alguns problemas de distinção entre si. Dessa forma, o escolhido para guiar este estudo é o escritor brasileiro Affonso Romano de Sant’Anna, cujos contundentes estudos tiveram como resultado o livro *Paródia, paráfrase & cia* (2003). No terceiro capítulo, intitulado *Paródia*, o termo que dá nome ao capítulo, passa a ser definido. O vocábulo, apesar de ser mencionado em *A Poética*, de Aristóteles, consta em vários dicionários de literatura, ter sido institucionalizado apenas no século XVII.

Sant'Anna prossegue as suas ideias, expondo as significações de paródia, segundo alguns dicionários, como o de literatura de Brewer, que define paródia como uma “ode que perverte o sentido de outra ode” (SANT'ANNA , 2003, p. 12). Entretanto, essa definição anterior refere-se mais no sentido musical. Dessa forma, buscando um sentido que seja condizente com a literatura, Shipley, em seu dicionário de literatura, diz que há três tipos de paródia, que são:

(a) *verbal* — com a alteração de uma ou outra palavra do texto; b) *formal* — em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria; c) *temática* — em que se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor (SANT'ANNA , 2003, p. 12).

Atualmente, quando se fala em paródia, surge o termo intertextualidade – criado pela crítica literária Julia Kristeva, para nomear a relação dialógica que se dá entre textos –, porém deve-se ficar atento, pois muito dele também é encontrado na paráfrase. Alguns autores tentaram aproximar a paródia do burlesco, julgando-a como um subgênero. Outros mais contemporâneos, a definem como um sinônimo do pastiche – “um trabalho de juntar pedaços de diferentes partes de obra de um ou de vários artistas” (SANT'ANNA , 2003, p. 13).

Entre várias ideias e julgamentos, foi somente a partir de Tynianov que, estudando a paródia ao lado da estilização, obteve-se um conceito mais aprimorado.

[A] estilização está próxima da paródia. Uma e outra vivem de uma vida dupla: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado. Mas, na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes, deslocados: a paródia de uma tragédia será uma comédia (não importa se exagerando o trágico ou substituindo cada um de seus elementos pelo cômico); a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia. Mas, quando há a estilização, não há mais discordância, e, sim, ao contrário, concordância dos dois planos: o do estilizando e o do estilizado, que aparece através deste. Finalmente, da estilização à paródia não há mais que um passo; quando a estilização tem uma motivação cômica ou é fortemente marcada, se converte em paródia (SANT'ANNA, 2003, p. 13-14).

Sant'Anna também retoma as ideias de Bakhtin, que da mesma forma, tem a sua concepção sobre paródia:

Aqui [na paródia] também, como na estilização, o autor emprega a fala de um outro; mas, em oposição à estilização, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com

a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. A fala transforma-se num campo de batalha para interações contrárias. [...] as vozes na paródia não são apenas distintas e emitidas de uma para outra, mas se colocam, de igual modo, antagonisticamente. É por esse motivo que a fala do outro na paródia deve ser marcada com tanta clareza e agudeza. [...] É possível parodiar o estilo de um outro em direções diversas, aí introduzindo acentos novos [...] (SANT'ANNA, 2003, p. 14).

Estes dois textos indicam que além da clareza em que são expostas as definições e aspectos referentes à paródia, eles também conversam entre si, ou seja, os autores tiveram pensamentos semelhantes, sendo que um vem a complementar o outro. Em linhas gerais, a paródia, ao situar-se ao lado da contra-ideologia, faz transparecer descontinuidade, intertextualidade das diferenças, um discurso em progresso, deslocamento, deformação, caráter contestador e a busca pela fala recalcada do outro (SANT'ANNA, 2003, p. 28-29).

Já na paráfrase, não há possibilidade de contextualizá-la no tempo, pois não há uma história para este termo, que no grego significa repetição ou continuidade. Para auxiliar no entendimento deste termo, Sant'Anna retoma algumas ideias do dicionário de termos literários de Arthur Beckson, as quais enunciam que paráfrase

é a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em extensão (SANT'ANNA, 2003, p. 17).

Enfim, a paráfrase segue em oposição das principais características da paródia ao ser contínua, tratar da intertextualidade das semelhanças, ter um discurso em repouso, condensado, ocioso, como sendo um reforço da voz do outro (SANT'ANNA, 2003, p. 28-29).

Com a distinção entre paráfrase e paródia mais clara, facilita-se o entendimento da natureza carnavalesca dessa última. A paródia é inseparável da “sátira menipeia”; ela é própria dos gêneros carnavalescos; ela é ambivalente, pois “[o] parodiar é a criação do duplo destronante, do mesmo ‘mundo às avessas’” (BAKHTIN, 2005, p. 127). Em Roma, a paródia estava presente tanto no riso fúnebre quanto no triunfal. O parodiar carnavalesco era composto por formas e graus variados, por exemplo, pessoas de sexos opostos se parodiavam entre si, das mais diversas maneiras, constituindo “um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus” (BAKHTIN, 2005, p. 127). Um elemento frequente na literatura carnavalesca foi os duplos parodiadores. Na Idade Moderna ocorre um

rompimento da paródia literária com a cosmovisão carnavalesca. No Renascimento, a chama carnavalesca ainda não se apaga por completo: “a paródia é ambivalente e sente sua relação com a morte, a renovação” (BAKHTIN, 2005, p. 128).

Como já mencionado anteriormente, a praça pública era o palco das ações carnavalescas.

Na literatura carnavalizada, a praça pública, como lugar da ação do enredo, torna-se biplanar e ambivalente: é como se através da praça pública real transparecesse a praça pública carnavalesca do livre contato familiar e das cenas de coroações e destronamentos públicos (BAKHTIN, 2005, p. 128).

Na verdade, o carnaval também prosseguia pelas ruas, tavernas casas, banhos públicos, etc, o que era limitado era o tempo, e não o espaço. Durante o Renascimento,

[a] cosmovisão carnavalesca com suas categorias, o riso carnavalesco, a simbólica das ações carnavalescas de coroação-descorocha o, das mudanças e trocas de trajes, a ambivalência carnavalesca e todos os matizes da linguagem carnavalesca livre – a familiar, a cinicamente franca, a excêntrica e a elogioso-injuriosa, etc. – penetraram a fundo em quase todos os gêneros da literatura de fic o (BAKHTIN, 2005, p. 130).

O período do Renascimento ao mesmo tempo em que foi o apogeu da vida carnavalesca, também é a partir da  que inicia o declínio, quase perdendo o seu caráter universalmente popular. As formas começam a se empobrecer, degenerando ao mesmo tempo em que a vida carnavalesca vai perdendo valor na vida das pessoas. Ainda durante o Renascimento, começa a desenvolver-se uma nova cultura chamada festivo-cort es da mascarada, reunindo vários símbolos e formas carnavalescas (com caráter decorativo externo).

Logo em seguida, os festejos começam a desenvolver-se de modo mais amplo, denominando a “linha da mascarada”, que conservou alguns aspectos remotos da cosmovisão carnavalesca. “Muitas formas carnavalescas foram arrancadas de sua base popular e saíram da praça pública para essa linha camerisca da mascarada que existe até hoje” (BAKHTIN, 2005, p. 131). Seja no teatro de feira ou no circo, várias formas antigas do carnaval se mantiveram, renovando-se no decorrer dos tempos. Al s, alguns desses elementos são mantidos nos teatros dos tempos modernos.

Paralelamente a essas ramifica es mais tardias do tronco carnavalesco fundamental, que o esgotaram, continuaram e continuam a existir o

carnaval de rua na acepção própria e outros festejos de tipo carnavalesco, mas estes perderam o antigo sentido e a antiga riqueza de formas e símbolos (BAKHTIN, 2005, p. 131).

O sentido da carnavalização da literatura também mudou. Ainda na metade do século XVII, as pessoas viviam o carnaval, o caráter da carnavalização era imediato. Após esse período, a literatura carnavalizada se desliga da fonte imediata, ou seja, se transforma em tradição literária. Nessa literatura, os elementos carnavalescos passam por modificações e reinterpretações.

É evidente que o carnaval, strictu sensu, e outros festejos de tipo carnavalesco (touradas, por exemplo), a linha da máscara, a comicidade do teatro de feira e outras formas de folclore carnavalesco continuam até hoje a exercer certa influência direta na literatura. Na maioria dos casos, porém, essa influência se limita ao conteúdo das obras sem lhes tocar o fundamento do gênero, ou seja, carece de força formadora de gênero (BAKHTIN, 2005, p. 132).

Após este breve estudo sobre elementos do carnaval, bem como da literatura carnavalizada, veremos como os mesmos se concretizam nas curtas histórias que constituem *Anais da Província-Boi*. Trata-se de uma obra centrada em temas, em certos aspectos, até atualizada. Há menções de lugares reais e de pessoas reconhecidas, que há pouco tempo desapareceram do campo social, e até mesmo político. Alguns dos conflitos estão inseridos dentro de determinadas épocas históricas; outros mostram a evolução de certos aspectos do cotidiano. Enfim, estes – que porventura, são algumas das características da menipeia – e outros aspectos, passaremos a analisar a partir de agora, em alguns dos vários contos que compõem a obra.

No capítulo “De como um padeiro de Porto Alegre chegou à seguinte dedução: as revoluções não mudam apenas a vida dos povos”, o padeiro em questão é Joaquim Patrício de Oliveira, que “desde que sua mulher legítima o corneara com um cabo do 17º de Caçadores, até ontem, ele se mantivera fiel à infiel” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 09). O padeiro, que cedera às investidas de Esperanza Barrios, passou a noite com ela e, ao acordar e deixá-la dormindo, seguiu caminhando pelas ruas, pensando em não chegar ao trabalho tão cedo.

Quando chegou em casa, “[e]ncontrou a sua mulher ressonando seu sono adúltero. ‘Dormem todas as putas da cidade’, disse a si mesmo, enquanto punha o avental do trabalho” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 10). Entretanto, a mulher vista como puta/prostituta não é o único elemento dos rituais carnavalescos, encontrado nesta curta história. Uma das formas características das procissões, e que é mencionada nesta história, refere-se

às paradas militares. O fato é que o padeiro após ter chegado tarde ao trabalho e ser demitido, acaba sendo atraído por uma multidão, a quem segue. Então, ele fica sabendo que o líder é Bento Gonçalves da Silva, que havia deposto o Presidente da Província. Numa atitude impensada ele grita “Bento Gonçalves, filho de uma égua” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 11), o que demonstra bem “[a] linguagem familiar da praça pública, [que] caracteriza-se pelo uso frequente de grosserias” (BAKHTIN, 2005, p. 15). Mesmo sendo mandado para a cadeia, encontra um lado positivo: “[p]elo menos aqui não sinto cheiro de pão” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 11).

Joaquim, por vezes, tem rompantes que resultam em atitudes perigosas, anormais, como quando crava uma faca na barriga da amante ou quando esfaqueia a esposa, argumentado, que “isto é por não me servires mais bolo” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 13). Mas, passado um tempo, “Joaquim endireitou-se, arranjou emprego de auxiliar de almoxarife no 17º de Caçadores, onde conheceu melhor o Cabo seu rival; passou a recebê-lo em casa, vivendo assim em doce e trilateral convívio” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 13). Esta situação demonstra a quebra de uma hierarquia, na qual Joaquim mesmo sendo oficialmente o marido, se põe em igualdade com o Cabo, ao “dividir” sua mulher como ele.

O capítulo “Este é o caso do alemão que chegou a São Leopoldo trazendo uma cítara”, tem como personagem principal o imigrante alemão Hans-Georg Schmidt, que vivia a produzir músicas com a sua cítara. Os seus companheiros já não aguentando mais, seguidamente, “mandam-no ver se não estavam, na esquina” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 15). Um dia, Hans-Georg casou-se com Fridoline. Mesmo com uma linguagem séria, o narrador transforma a cena em cômica, ao dizer que o casamento de Hans-Georg “foi sua desgraça, pois esta não tinha o menor pendor musical, coisa que ele deveria ter averiguado antes” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 16). Ora se uma simples falta de talento musical da esposa fosse a causa de infortúnios.

No próximo capítulo, “O Mestre de dança” relata a história de um Mestre, que dá aulas de dança em Porto Alegre. Mas havia nisto um problema: “[o mestre] tinha tanto amor ao ofício que se esquecia de cobrar e os alunos esqueciam-se de pagar” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 21). Sem o dinheiro vindo do trabalho, quem o sustentava era sua amante. Veio a Guerra do Paraguai, sua amante empobreceu e seus alunos diminuíram, ao serem convocados para o Exército. A escola fechou.

Quando a guerra acabou ele abriu novamente a escola de dança, e agora dava aulas de graça – se bem que antes também não recebia nada mesmo –, pois havia ganhado um bom prêmio em dinheiro. O resultado dessas aulas grátis foi um salão lotado. Entretanto, havia uma enorme mistura de pessoas, “e por vezes formavam-se pares em que a dama era a filha de um Barão e o cavalheiro vivia do leite entregue às portas. Ou,

então, o cavalheiro era um comerciante abastado, e a dama era uma lavadeira do Riacho” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 22). Para resolver este “problema”, os alunos passaram a dançar mascarados.

Na cultura popular, a máscara é muito importante, pois representa “a alegre negação da identidade e do sentido único [...]; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais” (BAKHTIN, 2005, p. 35). Já no grotesco romântico, “a máscara dissimula, encobre, engana” (BAKHYIN, 2005, p. 35). Mas, voltando para a análise dessa curta história, o uso de máscaras acabou não dando certo, pois o intuito de se tornar irreconhecível com o uso de máscaras acabava quando os pares dialogavam: “Bela e espiritual dama a senhora deve ser’. A resposta: ‘É o que sempre me diz o meu José quando vem de cevar os porcos’” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 22).

Na medida em que algumas ideias do Mestre não davam certo, ele inventava outras. Durante um tempo, ele propôs o silêncio entre os pares, mas os passos rudes dos mais pobres contrastavam com a leveza dos ricos. Então, passou a ministrar apenas aulas teóricas, mas “enquanto os bem-nascidos queriam as *vales à la mode*, os filhos de ninguém desejavam chotes e limpa-bancos. E não se entendiam, chegando a agredirem-se com sopapos e pontapés” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 23). Por fim, devido às aulas estranhas que o Mestre passara a ministrar, a Municipalidade lhe tirou o alvará “afinal, não era admissível uma escola daquele tipo dar aulas sem música e sem dança” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 23). No decorrer da história, percebe-se na representação de um discurso sério, a simultaneidade da comicidade.

Em “Uma sessão histórica no Partenon Literário”, várias pessoas se reúnem no Partenon, que foi a primeira Academia de Letras, para escolher um nome que simbolize o gaúcho. O assunto que era sério passou a ser tratado com uma comicidade clara, em razão das ideias que eram dadas a respeito da caracterização do gaúcho: “Orfeu das Planícies”, “Ulisses da Campanha”, “Aquiles de Bombacha”, “Garanhão de Esporas”, “Centouro dos Pampas” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 30). Essa foi uma discussão sem fim...

Em um outro conto, “Tradução da carta que escreveu Giuseppe Formolo, músico, a seu irmão na Itália (respeitou-se a forma como foi escrita e deixou-se no original o que pareceu mais expressivo)”, o próprio título já fornece indícios de uma carta com bilinguismo, que somado a isso, ainda apresenta expressões e jargões do povo rio-grandense, incorporados pelo estrangeiro. Giuseppe chega ao Brasil disposto a ir para as ruas se apresentar com seu bandolim, o que é comum na Europa. Entretanto, estabelecido poucos dias no Brasil, e tocando em praças públicas, o delegado lhe chama para dizer que não é permitido “vagabundo” nas ruas. O italiano tenta se defender dizendo que é músico e que não pede esmolas, mas sim ganha pelo seu trabalho... Entre palavras e

pancadaria, o italiano acaba preso. Abaixo, o trecho final da carta que o italiano manda para seu irmão, na Itália:

e assim me encontro no meio de dois ladrões como Cristo e necessitando que minha família me leve embora desta terra tão sem-vergonha e *baguale* onde um músico é tratado como bandido eis no que dá confiar na civilização de quem não é civilizado mesmo possuindo um teatro com nome de santo. Teu mano Giuseppe Formolo, *in prisione* (ASSIS BRASIL, 2000, p. 38).

Poderíamos afirmar, que a narração do conto, “Um estancieiro manda ofício ao Imperador-menino”, se dá de certa forma séria, não fosse o conteúdo do assunto um tanto impróprio para “Vossa Majestade ainda criança” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 45). A carta, assinada pelo Major José Pereira Gomes, menciona fatos de impossível entendimento e resolução – que era o que o Major pretendia – por parte de uma criança. Mas o cômico não termina aqui; ao mesmo tempo em que o Major pede favores, também já se antecipa, realizando uma “pré-defesa” sua, sobre alguns delitos que “não” cometeu, mas já sabe que vão acusá-lo, caso a pequena Majestade venha a interceder por ele. Na narração também há pitadas de uma ironia, que chega a ser cômica. Abaixo, segue um breve resumo deste conto, através de trechos escolhidos:

[...] O caso que me proponho a contar, para ao fim pedir a Vossa Imperial Atenção, é simples de ser contado. Como é de conhecimento geral, a Província de São Pedro, a que tantos chamam de Província-Boi, esteve, até o mês passado, envolvida num conflito horrível denominado de Guerra dos Farrapos [...]. [...] certo dia alguns legalistas entraram em minhas terras e se apossaram de 200 cabeças de gado vacum e 100 de gado ovelhum e ainda levaram junto 23 escravos [...], que eu guardava para as inevitáveis agruras da velhice, deixando-me apenas um papel chamado ‘requisição’. Tudo isso fizeram achando que eu era um farroupilha, e de balde tentei convencê-los de que era legalista. [...] e quando meus inimigos informarem a Vossa Majestade que eu certa vez ganhei o título de major do exército rebelde, adiantome para esclarecer que foi por puro acaso [...].

[...] pois jamais pensaria em utilizar meus homens armados para atentar contra o Trono que tão bem impera nas terras brasileiras, a não ser que ficasse louco pela pobreza de não dispor dos bens e da honraria que ora pleito (ASSIS BRASIL, 2000, p. 45-50).

O livro *Anais da Província-Boi*, além dessas histórias mencionadas, comporta ainda, várias outras. E, em todas elas, se encontram, ora mais, ora menos, elementos da literatura carnalizada. Entretanto, para um leitor desconhecedor desse tipo de literatura, o que chama mesmo a atenção é a

linguagem séria-cômica, que prevalece do início ao fim de cada história. Como cada conto possui uma estrutura diferente das demais, o leitor nunca sabe de antemão, o exato momento em que vai ser surpreendido com uma fala, que provoque o riso. Isso ocorre porque os assuntos tratados são sérios, mas é na linguagem que é transmitida o conteúdo – do assunto –, que se encontra a comicidade.

No início deste estudo, ao mencionar o termo “carnaval” e discorrer rapidamente sobre a sua atual significação, propus esquadriharmos outros possíveis significados deste termo, enquanto manifestação popular. Um dos teóricos que melhor veio ao encontro dessa proposta inicial foi Bakhtin, que através de seus estudos, sugere o carnaval como sendo uma festa universal, sem regras, sem relações hierárquicas, com toda a população como personagem principal, festejando um tempo de libertação e renovação, em plena praça pública. O que difere do que ocorre atualmente: espetáculos fechados, para um povo restrito e o restante da população acompanha apenas pela televisão. Entretanto, se nos dias de hoje, o carnaval perdeu o seu “real” sentido, podemos encontrar através da literatura carnalizada – que tem um cenário universal –, elementos que mantêm vivas as chamas do carnaval, em seus primórdios.

## REFERÊNCIAS

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Anais da Província-Boi*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2008.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 7.ed. São Paulo: Ática, 2003.