



## A CARNAVALIZAÇÃO E O RISO SEGUNDO MIKHAIL BAKHTIN<sup>1</sup>

### THE CARNIVALIZATION AND THE LAUGHTER BY MIKHAIL BAKHTIN

Claudiana Soerensen<sup>2</sup>

**RESUMO:** Tomado muitas vezes de forma equivocada, normalmente na acepção redutível de simples inversão hierárquica, a teoria da carnavalização engendra categorias fundamentais para sua composição. No presente trabalho focalizaremos as categorias “riso” e “máscara” e traremos breve histórico da teoria de Mikhail Bakhtin. Para o pesquisador russo, o carnaval constituía um conjunto de manifestações da cultura popular medieval e do Renascimento e um princípio, organizado e coerente, de compreensão de mundo que, quando transportado para obras literárias, chama-se “carnavalização da literatura”. As categorias riso e máscara são reinterpretadas a partir da releitura da obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

**PALAVRAS-CHAVE:** carnavalização, riso, máscara, Bakhtin, categorias carnavalesca

**ABSTRACT:** Often taken in questionable way, usually within the meaning of simple hierarchical inversion, the theory engenders carnivalization fundamental categories for its composition. In this paper we will focus on the categories "laughter" and "mask" and will bring a brief history of the theory of Mikhail Bakhtin. For the Russian researcher, the carnival was a series of manifestations of popular culture and medieval and Renaissance a rule, organized and coherent understanding of that world when transported to literary works called "carnivalization literature". The Categories laughter and mask are reinterpreted from the reading of the book *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

**KEYWORDS:** carnivalization, laughter, mask, Bakhtin, carnivalesque categories

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.  
- Mas qual é a pedra que sustenta a ponte?, pergunta Kublai Khan.

- A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra - responde Marco - mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta: - Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Polo responde: — Sem pedras o arco não existe  
(Italo Calvino, *Cidades Invisíveis*)

<sup>1</sup> Pesquisa realizada durante o curso de pós-graduação *Strictu Sensu*, orientada por Dr<sup>a</sup>. Célia Arns de Miranda, e parte integrante da dissertação intitulada *O Meq da Grippe: a Babel carnavalizada*.

<sup>2</sup> Doutoranda em Letras pela Universidade Federal da Bahia; Mestre pela Universidade Federal do Paraná. Graduada em Letras e em História. Contato: claudianasoerensen@gmail.com



Na década de 1940, Bakhtin empreende amplas leituras para a tese de doutoramento e daí resultam a análise minuciosa das obras de François Rabelais e a teoria crítica sobre a cultura popular no medievo e na Renascença, que tem como foco principal o carnaval. O trabalho intitulado Rabelais na História do Realismo não foi aprovado pelo Instituto de Literatura Mundial Gorski e, para a publicação posterior, em 1965, ocorre a mudança de título para A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. O teórico russo já havia delineado rapidamente o conceito de carnavalização na obra Problemas da Poética de Dostoievski, mas é a tese de doutoramento, título negado pela academia de Moscou a Bakhtin, que abrange a formulação completa sobre o carnaval e a carnavalização. Como carnaval, agrega-se diversas festividades vividas ao longo do ano, sobretudo em períodos que precediam a colheita. Somando as festas, chegava-se a três meses as comemorações sagradas condizentes à época carnavalesca.

Para explicar a tenacidade da idéia de carnaval Mikhail Bakhtin cita a procura original da palavra, afirmando que é possível observar, desde a segunda metade do século XIX, os numerosos autores alemães defenderem a tese da origem alemã do termo carnaval, o qual teria a sua etimologia de *Karne* ou *Karth*, ou ‘lugar santo’ (isto é, a comunidade pagã, os deuses e seus servidores) e de *val* (ou *wal*) ou ‘morto’, ‘assassinado’. Carnaval significaria, portanto, ‘procissão dos deuses mortos’. Ou seja, a idéia de carnaval, em sua busca etimológica, é compreendida como a procissão dos deuses destronados.

Para o estudioso russo, o carnaval constituía um conjunto de manifestações da cultura popular medieval e do Renascimento e um princípio, organizado e coerente, de compreensão de mundo. O carnaval, propriamente dito, não é, evidentemente, um fenômeno literário, mas um espetáculo ritualístico que funde ações e gestos elaborando uma linguagem concreto-sensorial simbólica. É essa linguagem bem elaborada, diversificada, una (embora complexa) que exprime a “forma sincrética de espetáculo” – o carnaval – e transporta-se à literatura e é a essa “transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*.” (Bakhtin, 1981: 105)

A linguagem é profunda e comprovadamente concreta e sensível pelo ajuntamento de gentes, o contato físico dos corpos, os quais são providos de sentidos. O sentimento individual é de fazer parte da coletividade, ser membro do grande corpo popular. A unidade coletiva constitui-se pela dissolução das identidades individuais. O corpo individual deixa, até certo ponto, de ser ele mesmo e se une aos demais ao travestir-se por meio de fantasia e máscara – exigência a todos os corpos individuais para formar um único corpo. Apesar da troca e do pretenso



“abandono individual” o povo sente as suas unidade e comunidade concretas, sensíveis, materiais e corporais.

Na concepção de Bakhtin a carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma flexível de visão artística, uma espécie de princípio holístico que permite descobrir o novo e o inédito. O carnaval na concepção do autor é o *locus* privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade, onde se privilegia o marginal, o periférico, o excludente.

O espetáculo carnavalesco – sem atores, sem palco, sem diretor – derruba as barreiras hierárquicas, sociais, ideológicas, de idade e de sexo. Representa a liberdade, o extravasamento; é um “mundo às avessas” no qual se abolem todas as abscissas entre os homens para substituí-las por uma atitude carnavalesca especial: um contato livre e familiar entre os homens.

Segundo Bakhtin (1981: 105) o que se abolia, principalmente, durante o carnaval era a hierarquia. Leis, proibições e restrições, padrões determinantes do sistema e da ordem cotidiana, isto é, extracarnavalesca, são suspensas durante o carnaval: “revoga-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens”. A carnavalização adere a essa visão vasta e popular de carnaval que se opõe ao sério, ao individual, ao medo, à discriminação, ao dogmático.

Bakhtin aponta três grandes manifestações da cultura cômica popular em que o “mundo às avessas” era uma concepção de vida causando a ruptura entre o oficial e o cômico:

**a) As formas dos ritos e espetáculos:** não só as complexas procissões do Carnaval propriamente dito, que ocupavam as ruas durante dias, mas também outras festas, ritos, protocolos e representações constitutivos do tempo do Carnaval por toda a Europa como a festa dos loucos (*festum stultorum*) ou a festa do burro, em que se celebrava uma paródia da liturgia perante um burro paramentado, várias formas convencionalizadas de *risus paschalis*, autos, mistérios e *soties*, festas e feiras organizadas pelas paróquias locais onde pontificavam anões, gigantes e monstros.

Da abundância de tipos ou figuras públicas que constituíam o Carnaval, sobressaía sem dúvida o louco (néscio, parvo, bobo, palhaço, bufão), representante do próprio espírito carnavalesco, geralmente eleito rei cômico e, nessa condição, alvo de todo o gênero de abusos jocosos.



A característica desses rituais é a sua natureza não oficial, que configura, como diz Bakhtin, uma segunda vida do povo, um duplo das práticas da Igreja e do Estado, em que todo o povo participava numa comunhão utópica de liberdade e fartura, de suspensão de todas as hierarquias e de dissolução da fronteira entre a arte e o mundo.

Os ritos e espetáculos carnavalescos ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado – instituições com extrema hierarquia; pareciam ter se constituído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida. Essa segunda vida da cultura popular constrói-se como paródia da vida ordinária, como um mundo ao revés.

**b) Obras cômicas verbais (orais e escritas):** em estreita ligação com o Carnaval proliferou ao longo da Idade Média e Renascimento, uma infinidade de textos com características paródicas, em latim ou vernáculo, muitos deles produzidos nos mosteiros e destinados a serem utilizados nos ritos carnavalescos. A chamada *parodia sacra* parodiava todos os aspectos do culto: liturgia, hinos, salmos, Evangelhos e orações, e outros gêneros eram igualmente alvo do riso paródico: decretos, epitáfios, testamentos, etc., cujo sentido residia no rebaixamento ou destronamento de tudo o que era elevado, dogmático ou sério.

Bakhtin menciona a *coena Cypriani* como a mais antiga e popular instância dessa literatura, que se cruza com outras tradições afins, muitas vezes de produção e transmissão oral, materializadas nas canções goliárdicas e nos *fabliaux*. Fortes influências desta discursividade carnavalesca são visíveis, por exemplo, no *Decameron*, de Boccaccio (1349-51), em *Os contos da Cantuária*, de Chaucer (1386/7-1400) e em *O elogio da loucura*, de Erasmo de Rotterdã (1508).

**c). Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro:** a este respeito o Carnaval institui uma nova forma de comunicação, baseada no gesto e no vocabulário que decorre do nivelamento social e da abolição das formalidades e etiquetas. O uso generalizado de profanações e blasfêmias, juras, imprecações, obscenidades e expressões de teor insultuoso definem a linguagem carnavalesca na sua função ambivalente, ou seja, ao mesmo tempo humilhante e libertadora. Certas obscenidades ainda hoje conservam um sentido simultaneamente de insulto e elogio. Também as pancadas e outras formas de abuso físico cômico, como as que sofre D. Quixote, são características do comportamento carnavalesco, representando a queda do alto, simbolizando a morte que dá vida.

Essas três categorias, embora bastante heterogêneas, refletem um mesmo aspecto cômico do mundo, estão estreitamente inter-relacionadas e combinam-se de diferentes maneiras.



O elemento que unifica a diversidade de manifestações carnavalescas e lhes confere a dimensão cósmica é o riso, um riso coletivo que se opõe ao tom sério e à solenidade repressiva da cultura oficial e do poder real e eclesiástico, mas que não se limita a ser negativo e destrutivo, antes projeta o povo-que-ri em liberdade fecunda e regeneradora como a própria natureza.

O carnaval se torna uma oportunidade única de revelar os aspectos mais profundos da realidade cotidiana - aqueles que talvez sejam perturbadores demais para se mostrar aberta e frequentemente. Ele perpassa a esfera artística do espetáculo teatral e situa-se nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada como elementos característicos da representação e do jogo teatral vivido como vida real. O carnaval “não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval.” Bakhtin (1999, p. 06-7) salienta ainda, que durante o carnaval “é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização”.

O carnaval não se distinguiu apenas da vida cotidiana socialmente hierarquizada, mas, sobretudo, das festas oficiais. Enquanto estas consagravam a estabilidade, a imutabilidade e permanência das regras que conduziam o mundo em camadas rígidas, o carnaval proclamava a suspensão de valores, normas, tabus religiosos, políticos e morais correntes.

A festa oficial tinha como escopo a consagração da desigualdade ao contrário do carnaval em que a simetria reinava e sobressaía uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados cotidianamente pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar. Esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo, contrapondo-se à festa oficial. Enquanto esta apresentava padrões regidos, o carnaval era “era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus.” (Bakhtin, 1999, p. 08).

A eliminação provisória das relações hierárquicas produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica. As formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão embebidos da noção e lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e das autoridades do poder. A vida era absorvida pela impactante cosmovisão carnavalesca. “A influência da concepção carnavalesca do mundo sobre a visão e o pensamento



dos homens era radical: obrigava-os a renegar de certo modo a sua condição social (como monge, clérigo ou erudito) e a contemplar o mundo de uma perspectiva cômica e carnavalesca.” (Bakhtin, 1999, p. 11-12).

O homem da Idade Média participava igualmente de duas vidas – a oficial e a carnavalesca – e de dois aspectos do mundo: um piedoso e sério, outro, cômico. Eles coexistiam lado a lado, mas não se confundem, não se misturam. Já a literatura e outros documentos mostram que o homem do Renascimento tinha clara nitidez da grande fronteira histórica que o separava da Idade Média.

A cultura cômica da Idade Média preparou as formas que expressaria a sensação histórica de nova fase, inclusive o Renascimento. Essas formas relacionavam-se com o tempo, o devir, a necessidade de mudança e transformação. “Elas destronavam e renovavam o poder dirigente e a verdade oficial. Faziam triunfar o retorno de tempos melhores, da abundância universal e da justiça. A nova consciência histórica se preparava nelas também.” (Bakhtin, 1999, p. 85).

Conforme Bakhtin, o carnaval tem múltiplas faces: é ao mesmo tempo textual e contextual. Não é só uma prática social específica, mas também uma espécie de reserva geral e ininterrupta de formas populares e rituais festivos, nos quais, muitas vezes, há aproximação dos contrários – as *mésalliances*: o sagrado e o profano, o oficial e o revés, o hierárquico e o libertário.

O carnaval congrega, sob o mesmo conceito, inúmeros folguedos de diversas origens, com características exclusivas e datas diferentes (alguns deles destacados na citação de Stam no início da discussão teórica). A reunião de fenômenos heterogêneos, sob o termo “carnaval”, tem uma razão concreta, pois ao se diluírem dentro do conjunto carnavalesco, as diversas festas populares levaram ao carnaval alguns de seus elementos: ritos, atributos, efígies, máscaras. Mas o que de fato os unia? Bakhtin (1999, p. 191) responde:

O denominador comum de todas as características carnavalescas que compreendem as diferentes festas, é a sua relação essencial com o *tempo alegre*. Por toda parte onde o aspecto livre e popular se conservou, essa relação com o tempo e, conseqüentemente, certos elementos de caráter carnavalesco, sobreviveram.

O tempo alegre, elemento essencial das festividades, produz o contato familiar o qual promove nova forma de comunicação e da relação íntima ou próxima entre as pessoas. O



carnaval é a festa em que se extravasa o riso, é a segunda vida do povo, o tempo alegre; é a festa em que se marcava “de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas.” (Bakhtin, 1999, p. 77).

### A importância do riso

A história age profundamente e passa por uma multidão de fases, quando conduz ao túmulo a forma ultrapassada da vida. A última fase da forma universal histórica é a sua *comédia*. Por que é assim o curso da história? É preciso, a fim de que a humanidade se separe alegremente do seu passado.  
(Marx e Engels)

Bakhtin afirma a importância do riso na Idade Média e Renascimento colocando-o como principal elemento que distinguia os festejos de carnaval e ritos cômicos das cerimônias oficiais sérias da Igreja e do Estado Feudal. Essa distância, todavia, não existia no primitivo Estado Romano, por exemplo. Desde a cerimônia do triunfo até um funeral, celebrava-se em igual proporção. Este comportamento muda a partir do estabelecimento do regime de classes e de Estado e o caráter cômico representará a sensação popular do mundo. Depois de estabelecido o regime, as formas cômicas – algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem caráter não oficial e transformam-se, fundamentalmente, em expressão da cultura popular.

Engana-se, para tanto, aqueles que imaginam que ritos e atos carnavalescos, os quais engendraram o riso como elemento essencial, eram duramente perseguidos pelas instituições e crenças oficiais. De fato, o cristianismo primitivo condenava o riso por considerá-lo emanação do diabo. A festa, o riso, o caráter festivo da vida deveriam ser abolidos por não manifestarem arrependimento e dor, necessários, na visão cristã primitiva, à expiação dos pecados.

Com o afastamento, ou melhor, com a exclusão do riso dos ritos oficiais houve a necessidade de legalizá-lo – e assim mantê-lo sob controle – em outra esfera (a não-oficial), dando origem ao confronto formas cômicas *versus* formas canônicas. Contudo, mesmo com as duas formas conflitantes e uma delas representar a Igreja, havia a associação entre as formas cômicas e as instituições clerical e estatal. O riso, sancionado pela festa, relaciona-se “amistosamente” com a Igreja e o Estado, por exemplo, na festa dos loucos, festa do asno, *Corpus Christi*, entre outros ritos carnavalescos, como destacou Bakhtin (1999, p. 71):



(...) o riso, separado na Idade Média do culto e da concepção do mundo oficiais, formou seu próprio ninho não-oficial, mas quase legal, ao abrigo de cada uma das festas que, além do seu aspecto oficial, religioso e estatal, possuía um segundo aspecto popular, carnavalesco, público, cujos princípios organizadores eram o riso e o baixo material e corporal.

Absolutamente extra-oficial, embora legalizado, o riso medieval possui ligação indissolúvel e ativa com a liberdade – ainda que relativa e de caráter efêmero por manter vínculos diretos com a Igreja e o Estado. O riso, além de ser uma resposta à censura exterior – à cultura oficial e séria – liberta o indivíduo “do *ensor interior*, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos.” (Bakhtin, 1999, p. 81) Portanto, o riso da festa popular tem como componente essencial a vitória a qual submete o terror metafísico (do além, das coisas sagradas e da morte) e também os temores históricos – todas as formas de poder infringido pelos soberanos e aristocratas terrestres. O riso liberta de tudo que oprime, principalmente, o medo limitador.

O século XVI é considerado por Mikhail Bakhtin como o apogeu da história do riso com a obra de Rabelais, tamanha é a importância destinada ao médico escritor. O riso nesse período tem um profundo valor de concepção de mundo. É a maneira, diferente do sério, porém não menos importante, de expressar um ponto de vista particular e universal sobre o mundo. Através do riso exprime-se uma verdade a respeito do homem, da história, dos problemas universais os quais afligem a humanidade.

No século posterior, conforme o autor da teoria da cultura cômica, o riso perdeu seu elo essencial com a concepção de mundo, reduz-se ao domínio do particular e do típico. Perde seu colorido histórico; é ainda relacionado ao princípio material e corporal, mas é relegado aos aspectos cotidianos considerados inferiores. Nesse século ocorre a estabilização das monarquias absolutas; a filosofia racionalista de Descartes e a estética do classicismo – traços da nova cultura oficial – menos dogmática que a cultura da Igreja e do feudalismo, porém, impregnada do tom sério e autoritário, ganham espaço e tornam-se preponderantes. Ainda no século XVII, forjam-se novos conceitos tônicos que a nova classe dominante apresenta como verdades eternas.

No século das luzes, segundo o teórico alemão Friedrich Engels, companheiro de pesquisa de Karl Marx, “a razão pensante tornou-se o único critério de tudo que existe” (ENGELS, *apud* BAKHTIN, 1999, p. 101). Refletindo a afirmação de Engels, Bakhtin afirma que o racionalismo abstrato e a falta de dialética (separação entre a negação e a afirmação) do



Iluminismo impediram-nos de compreender e de dar sentido *teórico* ao riso ambivalente no meio das contradições e que não estava jamais concluída, não podia ser medida pelo critério da razão.

É notável a transformação que o riso adquire em seu processo de degradação histórica. Uma forma particular do sério, o sério rigoroso e científico, adquiriu enorme importância na cultura moderna. Esse sério, originalmente, não tem nada de dogmático de unilateral ou prescritivo. Herdando os conceitos do riso medieval ele apresenta a forma de um problema, é autocrítico e inacabado. A partir do Renascimento, porém, uma nova seriedade (em processo de transformação assim como o riso) passa a exercer uma poderosa influência sobre a literatura.

Lembremos que os cânones modernos são herdeiros da noção clássica de corpo. Da cultura clássica também advém o conceito de sério utilizado desde os medievais, prolongando-se aos modernos, e que entra em vigoroso embate com o riso da Idade Média acentuando as transformações deste. “O *sério* é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. *Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação*” e embora esse sério dominasse os ritos oficiais durante o período da Idade Média, nos diversos folguedos carnavalescos o riso era imperioso e contrária, absolutamente, tal noção, como contrapõe o estudioso de Rabelais: “Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso.” (Bakhtin, 1999, p. 78).

O riso na Idade Média visa o mesmo objeto que a seriedade – a unidade, o universalismo; mas ele, não faz nenhuma exceção ao estrato superior, ao contrário, dirige-se principalmente contra ele. Além disso, ele não é dirigido contra um caso particular ou uma parte, mas contra o todo, o universal, o total. Constrói seu próprio mundo contra a Igreja oficial e o Estado oficial. O riso é admitido da mesma maneira que o sério.

Já no século XVII o riso passa a referir-se a certos fenômenos parciais e de caráter negativo. O domínio do risível, do cômico é restrito e específico abarcando vícios dos indivíduos e da sociedade; ele é um divertimento, uma punição útil ao seres “inferiores e corrompidos”, pois o essencial e socialmente importante – a história e homens que a constroem (reis, chefes de exércitos, heróis) – não são risíveis. O riso é expurgado das esferas oficiais. O tom sério exclusivo e suas ideologias (ascetismo, crença na sinistra providência, pecado, redenção, sofrimento – formas de opressão e intimidação) firmaram-se como únicos a expressar a verdade e o bem; os matizes dessa seriedade são o medo, a veneração, o submissão impostas aos indivíduos do período.



Dessa forma, o domínio do riso restringe-se cada vez mais, particulariza o uso, o efeito e, conseqüentemente, perde o seu universalismo. Ao poucos ele é dirigido contra uma pessoa isolada. A unidade histórica universal – representada pelo total, o todo – deixa de ser objeto do riso. Progressivamente, o universalismo cômico de tipo carnavalesco torna-se incompreensível. Quando o tipo não é evidente, começa-se a procurar a individualidade isolada, isto é, uma personagem perfeitamente precisa; nesse momento é introduzida na literatura as personagens planas, caricatas que possam conduzir ao riso individual.

Mesmo particularizado às esferas consideradas inferiores, o riso subsiste, mas modifica-se. Lembra Bakhtin que “no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto *regenerador* e positivo do riso reduz-se ao mínimo” (Bakhtin, 1999, p. 33).

Os ritos e espetáculos organizados à maneira cômica, diferentes das cerimônias oficiais sérias da Igreja e do Estado Feudal, ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior ao Estado e à Igreja – embora legalizadas por estas instituições. Os ritos cômicos carnavalescos pareciam ter construído ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida.

Embora ao visar o mesmo objeto – a unidade – que a seriedade e tê-la como parte integrante, o riso apresenta diferenças consideráveis em relação a ela. O sério tendia a violentar, a oprimir para agregar e com isso promove exatamente o contrário, acentuando hierarquias e desagregação entre classes.

A seriedade utilizada pelo poder, intimidava, exigia e proibia suscitando terror, subserviência, louvor e benção do povo. Nela o tom oficial era gritante, oprimindo, mentindo, acorrentando, distorcendo. Para Bakhtin “ao contrário do riso, a seriedade estava impregnada interiormente por elementos de medo, de fraqueza, de docilidade, de resignação, de mentira, de hipocrisia ou então de violência, intimidação, ameaças e interdições.” (Bakhtin, 1999, p. 81)

Acentuou-se no início da discussão sobre a visão carnavalesca que para o lingüista russo o carnaval constituía um conjunto de manifestações da cultura popular medieval e do Renascimento e um princípio, organizado e coerente, de compreensão de mundo. A organização e coerência vêm do riso, do caráter festivo que as diversas formas de manifestações carnavalescas (as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e



multiforme, entre outros) possuem. A unidade de estilo e a relação com o riso constituem elementos agregadores da cultura carnavalesca.

Como formula Bakhtin, a cultura popular do passado “esforçou-se sempre, em todas as fases da sua longa evolução, em vencer pelo riso, em desmistificar, traduzir na língua do ‘baixo’ material e corporal (na sua acepção ambivalente), os pensamentos, imagens e símbolos cruciais das culturas oficiais.”. O riso significava libertação dos padrões sérios e oficiais, mas é preciso destacar que “a liberdade do riso, como qualquer outra liberdade, era evidentemente relativa; seu domínio se alargava ou diminuía alternadamente, mas não foi jamais interdita.” (Bakhtin, 1999, p. 77)

### **A máscara e a relativização da verdade**

Tudo o que é profundo ama a máscara.

**(Nietzsche)**

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.

**(Marx e Engels)**

Assim como o grotesco, o baixo material e corporal (não abordados nesse artigo) e o riso, a máscara constitui-se um importante elemento das festividades carnavalescas. O uso da máscara simboliza uma das características mais marcantes do carnaval porque promove a confusão e dissolução das identidades pessoais e sociais, o triunfo da alteridade durante aquele tempo convencionalmente reservado à transgressão.

Bakhtin categoriza a máscara como objeto o qual traduz a “alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo;”<sup>3</sup> Esse objeto feito a partir de elementos como papel, pano, madeira, gesso, entre outros, representa ou estiliza uma face, ou parte dela, encobre o rosto

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 35.



e assim, disfarça, dissimula, fornece uma outra identidade ao seu usuário, diluindo “o sentido único” e relativizando a verdade identitária e por conseguinte, a social.

O significado da máscara, para o teórico russo, extrapola a noção corriqueira de que esse objeto é simplesmente um artefato que caracteriza um aspecto superficial e falso. Ela abarca inesgotável simbolismo ao transformar-se em manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as ‘macaquices’. Ela colabora com a ambivalência das imagens do sistema grotesco, do princípio material e corporal. Alcança significados simbólicos abrangentes e perenes.

Lembremos que o grotesco rebaixa e degrada o sublime, o abstrato, o ideal, transferindo para o plano material e corporal aspectos elevados. Na topografia corporal o “alto” é representado pelo rosto (cabeça) e ele recebe a máscara materializando o exagero, o ridículo, o oculto, o fantasioso, o não verdadeiro, a ambivalência. Segundo Bakhtin:

a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos.<sup>4</sup>

Ao promover a metamorfose física ocultando a identidade de quem a põe, a máscara traveste e renova o indivíduo, dando-lhe a relativização social. Ao diluir as fronteiras que delimitam quem é e a que camada pertence aquele indivíduo atrás da máscara, encobre-se a realidade com uma imagem-símbolo, a máscara incorpora a ambivalência plena. Mas isso, como lembra Bakhtin, será amplo na Idade Média, sofrendo grandes transformações nos períodos posteriores. No grotesco romântico, por exemplo, a máscara

(...) arrancada da unidade da visão popular e carnavalesca do mundo, empobrece-se e adquire várias outras significações alheias à sua natureza original: a máscara dissimula, encobre, engana, etc. (...) perde completamente seu aspecto regenerador e renovador, e adquire um tom lúgubre. Muitas vezes ela dissimula um vazio horroroso, o ‘nada’(...) <sup>5</sup>

No entanto, mesmo no grotesco romântico percebe-se a conservação dos traços popular e carnavalesco na simbologia da máscara. E sua permanência simbólica não se restringe ao romantismo, antes contempla também a vida cotidiana contemporânea. A máscara cria uma atmosfera especial preservando as características de peculiaridades carnavalescas. Como elemento

<sup>4</sup> BAKHTIN, 1999, op. cit., p. 35.

<sup>5</sup> *Ibidem, ibidem.*



imprescindível do carnaval, assim como ritos, atributos e efígies, a máscara é obrigatória por inverter e travestir opondo-se a todas as hierarquias e imobilidades sociais.

A máscara está longe de ser apenas um adorno de carnaval; ela desempenha uma espécie de função catártica ao libertar o povo, durante os dias de festividades, das rotinas cotidianas, da estagnação habitual. Nos rituais carnavalescos o mascaramento é um ato característico da inversão de valores (o senhores serviam aos criados e estes injuriavam seus senhores, por exemplo). O mesmo acontecia nas festas como festa do asno em que as missas eram zurradas em vez de rezadas; a *parodia sacra* em que se parodiava a liturgia; a festa dos tolos na qual os equivalentes medievais do Rei Momo reinavam sobre a desordem cômica, entre outras festividades que permitiam inversões.

O sistema de degradações, inversões e travestimentos provoca mudanças na concepção de mundo. A fantasia como elemento obrigatório na festa popular demonstra a especificidade e o caráter dos folguedos carnavalescos. Ao despir-se da real identidade através da máscara escancara-se a relativização do regime hierárquico, instaura-se a liberdade e elimina-se a distância entre as pessoas. Para Bakhtin:

Um dos elementos obrigatórios da festa popular era a *fantasia*, isto é, a *renovação* das vestimentas e da personagem social (...) o elemento da relatividade e de evolução foi enfatizado, em oposição a todas as pretensões de imutabilidade e atemporalidade do regime hierárquico medieval.<sup>6</sup>

A eliminação das hierarquias faz com que desapareça o corpo individual e suscita no homem a sensação de integrar a coletividade indissolúvel, de ser membro do grande corpo popular. Como salienta o Mikhail Mikhailovich

Nesse todo, o corpo individual cessa, até certo ponto, de ser ele mesmo: pode-se, por assim dizer, *trocar mutuamente de corpo, renovar-se* (por meio das fantasias e máscaras). Ao mesmo tempo, *o povo sente a sua unidade e sua comunidade concretas, sensíveis, materiais e corporais.*<sup>7</sup>

Todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades do poder. A teoria da cultura cômica popular medieval e do Renascimento abrange as formas da

<sup>6</sup> BAKHTIN, 1999, op. cit., p. 70.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, p. 222.



praça pública e da festa popular, as formas de ridicularização da verdade e do poder antigos com todo o seu sistema de mascaramentos (disfarces, mascaradas), de permutações hierárquicas (viradas do avesso), de destronamento e rebaixamentos.

A relativização da verdade e do poder dominantes constitui um dos sentidos profundos do riso carnavalesco nas suas múltiplas manifestações; ao ridicularizar tudo o que se arroga de uma condição imutável, transcendente, definitiva, o carnaval celebra a mudança e a renovação do mundo.

Nas próximas pesquisas, o intuito é desdobrar a teoria da carnavalização e suas categorias interpretando e relendo-as em obras literárias pós-modernas para perceber se houveram alterações ou deslocamentos conceituais. Mas isso é prosa para o futuro!

### Referências

BAKHTIN, M. M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.