# MÔNICA ÉBOLI DE NIGRIS

Deglutição cultural: riso e riso reduzido no Brasil da última década do século XX

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO 2006

### MÔNICA ÉBOLI DE NIGRIS

# Deglutição cultural: riso e riso reduzido no Brasil da última década do século XX

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Lingüística Geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como exigência para obtenção do título de Doutor em Semiótica e Lingüística Geral.

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Brait

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO 2006



## Índice

Resumo	11
Abstract	12
Introdução	14
Capítulo Um: Cultura, riso e identidade no Brasil	26
1. Introdução	26
2. O estabelecimento de um estado de cultura	27
3. A produção literária nos primeiros cem anos após a conquista	34
4. A deglutição prossegue: o Barroco	38
5. Os séculos XIX e XX e as figuras emblemáticas da tradição sério-cômic	ca
brasileira na literatura	45
6. O teatro de Suassuna	50
7. A segunda metade do século XX, a circulação massiva da informação e o	os
textos visuais	53
7.1 Um Brasil de televisões e não de livros	54
8. O Brasil da última década do século XX	58
9. Considerações finais	63
Capítulo Dois: Riso e riso reduzido: a gradação entre o eu-para-o-outro	
e o eu-para-mim	64
1. Introdução	64
2. Riso e riso reduzido em Bakhtin	65

3. Vozes das tradições folclórico- carnavalescas da Antigüidade clássica	
nas produções culturais brasileiras	71
4. O riso e as atividades carnavalescas	75
4.1 As origens do riso, as festas primitivas e as comédias	76
4.2 O eu-para-mim em Aristóteles	83
4.3 Sêneca e Epicuro: variações entre o eu e o outro	85
4.4 A ascensão do Cristianismo: as festas populares em nova	
roupagem	. 88
4.5 O riso reduzido no Romantismo	90
5. As vilas medievais e a cultura popular	92
6. Considerações finais	96
Capítulo Três: Avante, soldados: para trás	98
1. Introdução	98
2. As ironias do conflito	. 99
3. O tempo cíclico e o tempo histórico	101
4. O discurso histórico	104
5. A guerra das letras	111
6. O riso e as histórias	126
7. Considerações finais	136
Capítulo Quatro: O princípio carnavalesco em Carlota Joaquina: prince	sa do
Brazil	138
1. Introdução	138

2. A linguagem cinematográfica	139
3. Aspectos do contexto social e histórico no momento da produção do	
filme Carlota Joaquina: princesa do Brazil	143
4. Carlota: luz, cor e personalidade	147
5. Uma visão histórica da princesa	149
6. As representações visuais de Carlota e D.João e a caracterização	
carnavalizada das personagens	152
7. O princípio carnavalesco	162
8. O riso reduzido em <b>Carlota</b>	170
9. A questão da utopia	173
10. Utopia e Pós-Modernismo	179
11. As expectativas com relação à História oficial num filme ficcional	. 183
12. Considerações finais	185
Capítulo Cinco: A descoberta do outro	189
1. Introdução	189
2. A televisão no Brasil	192
3. As minisséries	195
4. Caramuru	198
5. O nativo brasileiro: Itaparica	204
6. O outro conquistador	207
7. O subemprego de Itaparica	213
8. Considerações finais	219

Conclusão	222
Referências Bibliográficas	226

#### Agradecimentos

Meus agradecimentos a minha orientadora Professora Doutora Elisabeth Brait por ter me dado a oportunidade de realizar o doutorado na Universidade de São Paulo, às Professoras Doutoras Vera Bastazin e Olga de Sá que foram minhas orientadoras em outras etapas de meu percurso acadêmico e também fizeram parte da construção de meu conhecimento e ao Professor Doutor Roger Chammas por suas valiosas recomendações.

Aos meus familiares, em especial meu marido e meus pais, que pacientemente estiveram ao meu lado e perdoaram minha silenciosa ausência e a minha irmã, pelo inestimável empréstimo do computador.

Aos meus alunos e amigos do Círculo de Leitura que estão sempre dispostos a compartilhar suas leituras de maneira prazerosa. A todos os meus alunos que, de modo geral, ensinam-me todos os dias sobre os meandros da existência.

A todos o que fizeram parte desta empreitada, muito obrigada.

11

Resumo

Esta tese tem por objetivo analisar a articulação entre riso e história em três

textos de gêneros distintos, produzidos na última década do século XX a saber: o

romance Avante, soldados: para trás, de Deonísio da Silva; o longa metragem

Carlota Joaquina: princesa do Brazil, de Carla Camurati; a minissérie Caramuru:

a invenção do Brasil, de Guel Arraes. As três obras apresentam pano de fundo

histórico, abordando diferentes episódios da História do Brasil. O primeiro narra o

percurso de uma tropa brasileira em um importante momento da Guerra do Paraguai; o

segundo relata a história de Carlota Joaquina, esposa de D. João VI e a vinda da coroa

portuguesa para o Brasil no início do século XIX e o terceiro conta sobre a união de

um português, Diogo Álvares, com uma índia tupinambá, Paraguaçu, na primeira

década do século XVI.

As produções culturais mencionadas serão analisadas com base na teoria

semiótica da cultura de Lotman e na teoria da carnavalização de Bakhtin. Este último

fornece os elementos para que se compreendam as formas de riso e riso reduzido que

se apresentam nas obras.

**Palavras-chave:** cultura, riso, riso reduzido, Bakhtin, Lotman.

11

12

Abstract

This thesis has the aim to analyse the link between History and laughter in

three texts which belong to different genre and were produced in the last decade of

the twentieth century. The three works are: the novel **Avante**, soldados: para trás, by

Deonísio da Silva; the film Carlota Joaquina: princesa do Brazil, by Carla

Camurati; and the tv series Caramuru: a invenção do Brasil, by Guel Arraes. They

all present a historical background based on different episodes of the Brazilian

History. The first narrates the course of events involving a Brazilian troop in a very

important moment of Paraguay's War; the second tells the story of Carlota Joaquina,

D. João VI's wife, and reports the transference of the Portuguese court to Brazil in the

beginning of the nineteenth century; and the third talks about the union of a castaway

Portuguese, Diogo Álvares, and a tupinambá native inhabitant in the first years after

the conquest.

All the cultural productions will be analysed based on Lotman's Semiotic

Theory of Culture and on Bakhtin's Carnavalization Theory. The latter provides the

elements to understand the forms of laughter and reduced laughter which appear in the

texts studied.

**Key words:** culture, laughter, reduced laughter, Bakhtin, Lotman.

12

#### Mar português

Ó mar salgado, quanto do teu sal São lágrimas de Portugal! Por te cruzarmos, quantas mães choraram, Quantos filhos em vão rezaram! Quantas noivas ficaram por casar Para que fosses nosso, ó mar!

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.

Fernando Pessoa

# DEGLUTIÇÃO CULTURAL: RISO E RISO REDUZIDO NO BRASIL DA ÚLTIMA DÉCADA DO SÉCULO XX

#### Introdução

As comemorações dos quinhentos anos da conquista da América (1992) e do Brasil (2000) fizeram da década de noventa do século vinte palco para longas discussões sobre o ser nacional, a história da América e os movimentos de recepção da cultura européia. Muito foi dito e discutido, não só a respeito das conquistas, mas também da formação da identidade nacional na América. Tanto as prateleiras das livrarias encheram-se de análises urgenciais que atendessem à demanda do momento, quanto filmes que consagravam a descoberta da América e exposições foram postos em circulação comercial. Os eventos comemorativos realizados em virtude da ocasião promoveram a criação de uma série de novos textos que passaram a circular no ambiente cultural estabelecido.

Datas históricas quando amplamente divulgadas pela mídia – os jornais, a televisão e outros – tendem a despertar o público em geral para o debate. É possível observar, por exemplo, a ampla cobertura dada às comemorações dos quatrocentos e cinqüenta anos da cidade de São Paulo (2004). Além das festividades oficiais, como shows, caminhadas pelo centro histórico, exposições e desfiles, várias instituições estimularam atividades e programas relacionados ao tema. A ampla cobertura das comemorações realizada pela mídia propiciou uma atmosfera favorável ao contato da população com a sua própria História, revisitada das mais diferentes formas. O mesmo ocorreu ao longo da década de noventa com relação aos descobrimentos da América e do Brasil quando a população foi exposta aos questionamentos levantados em virtude das comemorações.

Os debates gerados em conseqüência da discussão de fatos ocorridos leva sempre a uma reflexão sobre a constituição da cultura de um povo. Durante a última década do século vinte, as atenções voltaram-se não só para o questionamento das conquistas, como para outros episódios históricos importantes que marcaram a história de nosso país e do mundo.

Em termos mundiais, os anos noventa trouxeram importantes marcos políticos e econômicos que mudaram a feição do planeta. A queda do muro de Berlim, o desmantelamento da União Soviética e a progressiva globalização da economia criaram uma nova ordem econômica no globo. No Brasil, o primeiro presidente eleito pelo voto direto após o período da ditadura, Fernando Collor de Melo, foi empossado em 1990 e destituído do poder após ampla mobililização popular que o levou ao *impeachment* em 1992. Em seu lugar, assumiu o vice-presidente, Itamar Franco. Em 1994, foi eleito o sociólogo Fernando Henrique Cardoso cujo maior feito foi atingir a estabilidade econômica após anos seguidos de inflação. Tais fatos produziram uma profunda impressão na cultura brasileira e os reflexos desses eventos podem ser sentidos nos textos produzidos ao longo desses dez anos.

Durante a década de noventa, surgiram obras que, influenciadas pelas discussões e fatos do momento histórico em que foram produzidas, retomaram episódios marcantes da História do Brasil. As obras ficcionais, temporalmente distantes dessas ocorrências, permitiram a seus autores discutir questões pertinentes às preocupações ou características da década vivida. Esses novos textos expostos ao público tiveram grande aceitação uma vez que, motivados pela mídia, leitores e espectadores encontravam-se mais sensíveis ao tema histórico. De modo subliminar, o contato com temas históricos por intermédio da literatura, do cinema e da televisão provocava seus receptores à reflexão sobre a identidade nacional.

A figurativização do que é ser brasileiro foi construída ao longo da existência do que entendemos por Brasil .Apesar da presença humana no território nacional datar de milhares de anos, aceita-se que a constituição de nosso país foi iniciada a partir da presença portuguesa em solo brasileiro. A construção da identidade nacional teve, portanto, uma forte influência do conhecimento transmitido pelos conquistadores e

ecos da visão do Velho Mundo sobre a terra conquistada podem ser sentidos até hoje em nossa produção ficcional.

Do mesmo modo como herdamos a bagagem escolástica dos portugueses, recebemos também diferentes formas de riso. Essas variações no modo de rir, por sua vez, remontam às tradições ocidentais que encontram seu berço nas formas cômicas oriundas da Antigüidade clássica. É esse mosaico de risos elaborado durante a história da civilização ocidental que compõe a tessitura dos textos produzidos no extremo final do século XX. No caso dos textos estudados para esta tese, as tramas apresentam variantes do riso e remetem a importantes fatos históricos brasileiros.

Pode-se observar, então, que a discussão de temas históricos não se restringe aos meios acadêmicos, mas pode atingir várias camadas da população por meio de diferentes formas de discurso. Enquanto o tom das discussões acadêmicas deve ser o da seriedade, a produção discursiva não-acadêmica que se utiliza de elementos da História para compor o contexto de suas narrativas, não precisa, necessariamente, ser sério, nem estritamente fiel ao fato histórico. Assim sendo, as formas cômicas tornamse uma opção para a produção discursiva ficcional.

Ao observar a popularidade que as formas cômicas atingem, foi iniciado um exame sobre esse modo de repensar a História oficial por intermédio do riso e seu reflexo na produção ficcional brasileira. A partir da constatação de que nos anos noventa foram criados textos em que a articulação entre riso e história estavam presentes, foi possível selecionar três obras que tiveram seu processo de produção e lançamento efetivados ao longo da década e que apresentam o mencionado enredamento entre cômico e histórico.

A seleção dos textos para esta tese contempla uma forte característica do final do século vinte: a convivência entre a linguagem verbal e a sincrética e a presença marcante, na cultura, de textos visuais. Assim, enquanto **Avante**, **soldados: para trás** é uma produção verbal e apresenta-se em língua escrita, as duas outras obras escolhidas utilizam a linguagem sincrética, a associação entre a linguagem verbal e não-verbal, e representam veículos de informação distintos. Temos, então, um texto literário, um texto fílmico e um texto televisivo e que são, respectivamente, **Avante**,

soldados: para trás, Carlota Joaquina: princesa do Brazil e Caramuru: a invenção do Brasil.

Na década de noventa, bem como nos anos iniciais do século XXI, literatura, cinema e televisão, apesar de se apresentarem em esferas diferentes, interagem. Logo, é possível observar livros renomados serem adaptados ao cinema; filmes que foram originalmente lançados na televisão, apresentados no cinema; roteiros que compuseram filmes ou minisséries bem-sucedidos, comercializados em formato de livro. Tal interação está presente nas produções culturais do período e merece ser contemplada pela análise de discurso, pois , a partir da linha-mestra que conduz este estudo, a articulação entre história e a variação do riso presente nesses textos , é possível verificar se há uma tendência a invariantes que se apresentam como um aspecto da cultura nacional do período estudado.

Em 1992, foi lançado o romance **Avante, soldados: para trás**, <sup>1</sup> de Deonísio da Silva. Vencedora do Prêmio Internacional de Literatura *Casa de las Americas* (1992), de Cuba, a narrativa conta os percalços de uma tropa brasileira na Guerra do Paraguai. Recheada de diálogos irônicos e tendo como pano de fundo um episódio histórico, a linguagem emerge como foco de reflexão: a constituição da linguagem, a relação do homem com o seu contar e recontar, em seu relacionamento com a palavra. O herói da trama, o coronel Camisão, não é retratado como personagem histórica imaculada, isento de defeitos ou homem de qualidades exageradas. É descrito de forma a manter qualidades e defeitos pertinentes ao ser humano comum, mas que não escapa às ironias que a vida lhe imprime.

Anteriormente analisada na dissertação de mestrado *O sorriso irônico em Avante, soldados: para trás*, a retomada dos estudos sobre a obra justifica-se pela necessidade de aprofundar a relação entre história e riso que será contemplada nesta tese e que não foi explorada no mestrado. A articulação entre fato histórico e o risível apresenta-se nos três textos escolhidos para compor o corpus.

17

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> O aspecto irônico da obra **Avante, soldados: para trás**, de Deonísio da Silva, foi analisado na dissertação de mestrado **O sorriso irônico em** *Avante, soldados: para trás*. Cf. NIGRIS, Mônica É. De **O sorriso irônico em** *Avante, soldados: para trás*. Dissertação ( Mestrado em Comunicação e Semiótica ). Pontifícia Universidade Católica. São Paulo.

Na metade da década de noventa, em 1995, foi lançado o filme **Carlota Joaquina: princesa do Brazil,** de Carla Camurati. Durante o governo Collor, houve uma estagnação na produção cinematográfica, ocorrida em virtude da extinção de órgãos ligados ao cinema, como a Embrafilme, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro. Embalado pela política neoliberal de então, o governo deixou que a produção de longas ficasse à deriva do mercado. Essa situação só seria remediada posteriormente, quando foi criada a lei de incentivo à produção cultural, mais conhecida por lei Rouanet.

Carla Camurati conseguiu a façanha de, na época de seu lançamento, levar milhares de espectadores aos cinemas do país. Produzido com parcos recursos, a diretora foi beneficiada pela então recém-criada lei de incentivo à produção cultural. A esse período de renascimento do cinema nacional tem sido dado o nome de *Retomada* e Carlota Joaquina foi um dos primeiros filmes do período a despertar a atenção do público. A narrativa tem como contexto um dos episódios mais importantes de nossa História – a vinda da corte portuguesa para o Brasil.

Elaborado em forma de farsa histórica, o debochado filme de Carla Camurati transforma personagens históricas em figuras que remontam ao grotesco. A ênfase da trama recaiu sobre Carlota Joaquina, esposa de D. João VI, que é retratada como mulher de muitos amantes, raivosa e vingativa, capaz de tudo para tornar-se a rainha do Cisplatino ( ela desejava anexar regiões falantes de língua espanhola ao Brasil ).

Já no final da década de noventa e com vistas a explorar o tema dos quinhentos anos da conquista do Brasil pelos portugueses, a rede Globo produziu uma minissérie que narra fantasiosamente um episódio histórico e explora a questão da miscigenação como base da formação cultural do Brasil. Caramuru – a invenção do Brasil, programa televisivo em três capítulos, mistura elementos contemporâneos (como a trilha sonora, por exemplo) a um conhecido fato ocorrido nos primeiros anos da presença portuguesa no Brasil: o casamento entre um português, Diogo Álvares Correia e uma índia tupinambá, Paraguaçu. A trama dirigida por Guel Arraes apela para o humor com a intenção de explorar o tema da fusão de raças. A narrativa do

**Caramuru** televisivo aponta a mistura entre as diferentes raças que habitaram o Brasil como o início da formação da cultura brasileira.

Apesar do naufrágio de Diogo Álvares, sua sobrevivência entre os tupinambás e seu casamento com Paraguaçu terem sido tema de **Caramuru: Poema Épico do Descobrimento da Bahia** (o texto original é datado de 1781), o poema épico de Santa Rita Durão reforça o aspecto sublime da trajetória do herói. Em meio aos ferozes indígenas, Diogo Álvares faz valer sua coragem e sobrepõe-se à nação indígena. Enquanto a epopéia de Santa Rita Durão sublinha a heroicidade dramática de Diogo Álvares e a ferocidade indígena, **Caramuru – a invenção do Brasil** acentua o lado cômico da miscigenação ocorrida no Brasil. Interessa à epopéia de Santa Rita Durão utilizar as regras da retórica e da poética em voga no século XVIII em Portugal que sugeriam a imitação da natureza no momento da descrição.

Por outro lado, o **Caramuru** televisivo adaptou-se ao gosto do telespectador contemporâneo: aborda o episódio histórico pela conveniência do momento, explora o caráter erótico da união entre Diogo Álvares e Paraguaçu e apresenta uma trama cômica. Obedecendo às regras dos veículos de comunicação de massa, o programa é um entretenimento de fácil assimilação e não aborda os aspectos contraditórios da conquista. A direção musical ficou ao encargo de Lenine e a trilha sonora é composta por músicas atuais ou com roupagem contemporânea.

Dois dos personagens mais contundentes da minissérie são Diogo Álvares e Itaparica. O português náufrago, Diogo Álvares, não é apresentado como herói e só obtém o respeito dos tupinambás porque um acidente faz sua arma disparar e impressiona os indígenas. O líder da tribo, Itaparica, não é um indígena feroz, ávido por carne humana. Ele é malandro e preguiçoso, e a composição de sua personagem segue a tradição inaugurada por **Macunaíma**, de Mário de Andrade (1985). No entanto, enquanto a obra do autor paulistano busca construir um herói na linha picaresca, na tentativa de encontrar os traços de brasilidade que dão forma à nossa identidade cultural, o **Caramuru** televisivo tem outras prioridades. Transmitida por um veículo de massa, o show televisivo deve atender aos padrões estabelecidos pela

emissora que o produziu e visa apresentar diversão de fácil compreensão ao maior número de pessoas possível.

Os três textos escolhidos foram produzidos e lançados na década de noventa do século vinte e possuem duas características básicas em contraste a outras obras que foram elaboradas no mesmo período: o discurso voltado para variantes do riso ( os efeitos cômicos aparecem nas obras com diferentes gradações, ou seja, sonoridades distintas ) e o pano de fundo das obras voltado para episódios emblemáticos da História oficial do Brasil.<sup>2</sup>

As produções culturais selecionadas para investigação apelam para variantes cômicas para abordar seus temas principais e as três são embaladas pela ambientação histórica. Caramuru trabalha com o período pós-conquista e explora o tema da miscigenação das raças, Carlota Joaquina explora a vinda da corte portuguesa para o Brasil (D. João parte de Portugal em novembro de 1807) e Avante, soldados: para trás utiliza a Guerra do Paraguai (1864-1870) como contexto. A escolha dessas ocorrências históricas é significativa e suscita algumas questões. A primeira delas refere-se ao olhar do homem no final do século vinte para seu passado e a construção de sua identidade nacional refletida em sua produção ficcional. A segunda, refere-se às formas cômicas e seu diálogo com as tradições da cultura ocidental que foram trazidas pelos conquistadores. Nesse ponto, é possível estabelecer uma ligação entre os textos e os estudos bakhtinianos sobre a obra de Rabelais – autor que, melhor do que ninguém, soube retomar e analisar os resquícios das vozes da tradição ocidental que enformavam a cultura popular da França no período em que a obra do autor francês foi produzida.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Uma outra minissérie que alia história e riso foi elaborada e apresentada pela rede Globo sete anos após o lançamento do filme de Carla Camurati: **O quinto dos infernos** (2002). Este programa televisivo, fortemente influenciado por **Carlota Joaquina**, retoma a temática da vinda portuguesa para o Brasil. No âmbito literário, houve o lançamento, em 1994, do romance **O chalaça**, de José Roberto Torero que não foi abordado neste estudo, mas que merece ser observado com mais propriedade em futuras pesquisas. A trama do autor retoma a figura do secretário particular de D. Pedro I, Francisco Gomes da Silva. Apresentado como mentiroso, mas boa praça, o conselheiro do monarca teria realizado uma seqüência de escritos que relatam episódios da corte. Mostrado ao público como uma descoberta histórica feita por Torero (na verdade, o autor da trama), a narrativa brinca com a personagem histórica e com os limites entre a História oficial e a ficção.

Os textos para esta tese foram colhidos de três esferas - a literária, a fílmica e a televisiva. Nos três é possível verificar formas derivadas do cômico. Os autores optaram por refletir e repensar o estado de cultura em que se encontravam por intermédio das variantes do riso e escolheram momentos emblemáticos da história oficial para contextualizar suas tramas. Em que medida essas obras produzidas no final do século vinte dialogam com a mesma tradição de formas cômicas populares que estão na base da formação dos elementos cômicos ocidentais?

Para que se possa responder a esta questão, não é possível deixar de ponderar sobre a cultura que propicia as condições necessárias para o surgimento das formas cômicas. Faz-se primordial pensar sobre a produção de textos que compõe o conjunto de informações de uma dada sociedade: as formas de representação cultural elaboradas a partir da língua e que se constituem em um conjunto de textos. Para Lotman (1991), nós apreendemos o mundo tal qual ele se apresenta por intermédio da língua. A língua se apresenta como um sistema modelizante primário, o sistema primordial de apreensão do mundo, enquanto a linguagem artística e a científica, fazem parte do sistema modelizante secundário. Os textos elaborados a partir da língua representam modelos do mundo e para que a cultura de um período se estabeleça, é necessário que haja um *conjunto de textos*, ou um sistema semiótico.

A partir de considerações sobre riso e riso reduzido, em Bakhtin, e de cultura como um conjunto de textos, em Lotman, e delimitado o corpus, pretende-se analisar de que modo essa produção cultural da última década do século XX dialoga com a tradição folclórica de cunho carnavalesco. Tem-se como base teórica a noção de carnavalização de Bakhtin e a semiótica da cultura de Lotman.

Os dois primeiros capítulos fazem uma reflexão teórica sobre os alicerces nos quais a pesquisa se sustenta, a saber: a noção de riso e riso reduzido em Bakhtin e cultura para Lotman. Os três capítulos seguintes analisam os textos escolhidos e seguirão a ordem cronológica de lançamento: o primeiro será sobre **Avante**, **soldados: para trás** de Deonísio da Silva que foi lançado em 1992 e recebeu o Prêmio *Casa de las Americas* no mesmo ano. Após a análise do romance será efetuada a pesquisa sobre o filme **Carlota Joaquina: Princesa do Brazil**, de 1995. Finalmente, fechando

o processo, teremos o estudo realizado a partir de **Caramuru: a invenção do Brasil** de 2000.

Permeando a composição dos capítulos analíticos, está a teoria bakhtiniana e a de Lotman. Bakhtin (2002), ao comentar o discurso de outrem em Marxismo e Filosofia da Linguagem, levanta alguns questionamentos que se enquadram nos rumos a que se deseja dar a esta pesquisa e que são pertinentes ao contexto. São eles: "Como, na realidade, apreendemos o discurso de outrem? Como o receptor experimenta a enunciação de outrem em sua consciência que se exprime por meio do discurso interior? Como é o discurso ativamente absorvido pela consciência e qual a influência que ele tem sobre a orientação das palavras que o receptor pronunciará em seguida?" (BAKHTIN: 2000, p.146)

A existência humana no continente sul-americano data de milhares de anos. Apesar disso, convencionou-se estabelecer a era dos descobrimentos como início da civilização brasileira. Influenciada pelo conjunto de informações trazido pelos descobridores, estabeleceu-se um diálogo, nem sempre pacífico, com a cultura nativa e, posteriormente, com a cultura africana e uma variedade de outras culturas de povos que imigraram para cá. Como apreendemos os vários discursos que permeiam a cultura nacional? Podemos afirmar que desenvolvemos novos textos culturais a partir dos textos recebidos? De que forma ainda se podem sentir as vozes reminiscentes, como as de cunho folclórico-carnavalesco, que fazem parte da cultura trazida no bojo das conquistas?

A partir destas prévias considerações, podem ser apresentadas as questões que norteiam esta pesquisa e que são as seguintes:

- 1. Em que medida o choque entre tradição e o estabelecimento de novos procedimentos culturais instaura um ambiente semiótico renovado?
- 2. De que modo riso e riso reduzido apresentam-se nos textos culturais escolhidos, a saber: **Avante, soldados: para trás**, do escritor Deonísio da Silva (1992); **Carlota Joaquina: princesa do Brazil**, da diretora Carla Camurati (1995) e

**Caramuru:** a invenção do Brasil, do diretor Guel Arraes (2000)? Seriam essas variantes do riso vozes reminiscentes das tradições herdadas aos conquistadores?

3. Qual o olhar do homem brasileiro no final do século XX para seu passado e como a construção da identidade nacional aparece refletida na produção discursiva ficcional?

Os questionamentos acima mencionados serviram como norteadores para a reflexão a que este texto acadêmico se propõe. Com o propósito de investigar os já mencionados exemplares produzidos e lançados ao longo da década de noventa a partir de seu interstício sério-cômico, as noções de carnavalização (de Bakhtin) e de cultura (em Lotman) tornaram-se os instrumentos para a referida análise.

O exame dos fenômenos sério-cômicos parte de uma longa reflexão que busca compreender como tais características se imprimem nos textos que são produzidos no âmbito de uma cultura estabelecida e aos quais estivemos expostos cotidianamente no passado recente (a década de noventa do século vinte) e qual sua relação com o passado remoto (as vozes reminiscentes dos conquistadores escolásticos).

Em seu artigo *Para a construção de uma teoria da interação das culturas* (o aspecto semiótico)<sup>3</sup>, Lotman (1994) trata das questões que envolvem a assimilação de culturas alheias e afirma que, sendo um ato comunicativo, a ação da consciência criadora (aquela que permite a renovação cultural), sempre implica em um outro. Essa dinâmica interativa torna possível o estabelecimento de dois processos: um, em que o outro é alheio, encontra-se como uma consciência forasteira à cultura interna; o segundo procedimento ocorre quando a cultura original incorpora uma segunda, com a criação de uma linguagem comum a elas. Neste segundo caso, o estabelecimento de uma linguagem compartilhada por ambos estados de cultura permite a interiorização da cultura "alheia".

Para Lotman, um exemplo do primeiro caso são as descrições etnográficas feitas por europeus das "culturas exóticas". Poderíamos complementar o exemplo do

estudioso, mencionando as descrições feitas logo no início de nosso processo civilizatório, com a Carta de Pero Vaz de Caminha. Já a assimilação da cultura do conquistador e sua consequente fusão às culturas locais e, posteriormente, às dos negros e das várias levas de imigrantes, encaixa-se no segundo caso.

Entretanto, não se deve esquecer que, mesmo com a incorporação e assimilação da cultura alheia, ou seja, a do conquistador, as vozes reminiscentes das culturas originais de índios, negros e conquistadores, permanecem e podem ser pinçadas a partir de um olhar treinado para esta busca arqueológica. O estudo dos textos produzidos por nossa cultura permite o reconhecimento deste processo de estabelecimento dos padrões culturais.

A partir desta reflexão sobre o estabelecimento de padrões culturais e a produção textual, podemos levantar as seguintes hipóteses:

- 1. O conjunto de informações trazido pelos conquistadores mesclado à cultura indígena e aos elementos da cultura africana gerou novos textos em terras brasileiras; no entanto, apesar de um estado de cultura renovado, em alguns textos pode-se sentir ainda ( tal como em **Caramuru: a invenção do Brasil** ) uma dependência intelectual dos padrões importados e a imagem gerada pelo discurso ficcional corrobora, até certo ponto, o olhar estrangeiro de paraíso terrestre, de nação despudorada e sem parâmetros sérios a serem seguidos. O parâmetro escolhido é sempre o *eu* europeizado que, na segunda metade do século XX, é substituído pelo *eu* americanizado. O brasileiro é apresentado, em seu próprio discurso, como o outro exótico, relapso e pouco sério de europeus e americanos e a sua formação histórica é apresentada ou como culpada, ou como desculpa pelo que somos.
- 2. Vozes reminiscentes do riso ligadas às tradições folclóricas da praça pública podem ser reconhecidas em pelo menos dois dos textos apresentados: Carlota Joaquina: Princesa do Brazil e Avante, soldados: para trás. Os três textos possuem variações de riso e de riso reduzido que podem aproximar-se ou afastar-se das

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> LOTMAN, Iuri -Para la construccion de una teoria de la interaccion de las culturas ( el aspecto semiotico ). In: **Criterios**, La Habana, no.32, 7-12/1994.

tradições sério-cômicas. O romance **Avante, soldados: para trás** utiliza-se tanto do riso reduzido de caráter irônico quanto do riso carnavalizado. Este último também está presente em **Carlota Joaquina**. No entanto, enquanto o romance trabalha a idéia da transmissão oral do conhecimento, remetendo às origens coletivizadas da contação de histórias, o filme apela para a descrição grotesca das personagens.

3. O retorno a questões de ordem histórica sob a ótica das manifestações sério-cômicas promove uma reflexão sobre a constituição histórica do país e, portanto, da formação do caráter nacional.

A partir do estabelecimento das questões pertinentes à tese, esta parte introdutória teve por objetivo apresentar a linha básica de raciocínio que permeia este estudo e as hipóteses sugeridas. A preocupação primordial desta pesquisa está em observar a articulação entre riso, história e seu reflexo para a construção da identidade nacional nos textos escolhidos para análise. A teoria da linguagem de Bakhtin e a teoria semiótica de Lotman servirão de base para o desenvolvimento da reflexão sobre as três obras apresentadas no corpus.

#### CAPÍTULO UM

#### Cultura, riso e identidade no Brasil

#### 1. Introdução

Para que se possa compreender como algumas obras são constituídas, é necessário que se entenda de que maneira a cultura que abarca essas produções foi construída. No caso do Brasil, essa construção teve forte influência dos conquistadores portugueses que há mais de quinhentos anos desembarcaram em nossas terras. Os navegadores europeus da era das conquistas que para cá vieram, encontraram uma ambientação muito diferente da que o Velho Mundo estava acostumado e, mediante o impacto causado pelo novo, produziram vários relatos sobre as terras descobertas. As primeiras impressões descritas por esses homens em textos informativos marcaram fortemente a imagem desse mundo novo e desconhecido.

As informações trazidas pelos descobridores, impregnadas pelas crenças do momento pelo qual passavam e por anos de tradições ocidentais, mesclaram-se às manifestações locais indígenas e ao conhecimento de negros africanos trazidos como escravos. Ao longo do desenvolvimento da nação, essa mistura de elementos criou um estado de cultura diferenciado.

A princípio, importa, para o desenvolvimento desta tese, estabelecer o que se entende por cultura. O primeiro passo deste capítulo será, pois, discutir a noção de cultura a partir da teoria semiótica de Lotman. Depois, será observado de que modo a teoria bakhtiniana contribui para a discussão sobre o problema da constituição cultural. A partir do modelo teórico de Bakhtin, que busca retomar índices importantes da evolução cultural e que deixam marcas em obras subseqüentes, os textos fundadores, as primeiras descrições feitas do país e sua gente, e sua influência no estabelecimento de uma identidade nacional, serão relembrados. Além disso, esta etapa procura determinar, a partir da literatura, textos significativos do cânone

brasileiro que utilizem o riso associado a personagens que traduzam a identidade nacional. Por fim, apresenta-se, no último item, como o desenvolvimento nacional desemboca em um contexto social e histórico diferenciado na última década do século XX. No final do século, as mudanças políticas, econômicas e tecnológicas modificam o sistema de circulação das informações literárias e não-literárias e o texto escrito divide seu espaço como veículo de divulgação do conhecimento com outros suportes que, preferencialmente, usem a imagem em movimento.

#### 2. O estabelecimento de um estado de cultura

"Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o jabuti."

Manifesto Antropófago/ Oswald de Andrade<sup>1</sup>

A citação inicial, cujas palavras pertencem a Oswald de Andrade, remete o leitor a um dos períodos mais importantes da Literatura Brasileira, o Modernismo. De imediato, pensa-se na Semana de Arte Moderna de 1922 e nas propostas ousadas que seus participantes traziam à platéia estarrecida e conservadora da São Paulo da época. Em seu *Manifesto Antropófago* (1928), Oswald de Andrade e seu grupo propunham a canibalização cultural: um retorno às raízes, à cultura dos povos que habitavam a região do Brasil no momento em que este foi "oficialmente" descoberto e reconhecido como possessão. Mas a canibalização não se resumia a um reconhecimento das

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> ANDRADE, Oswald. **O rei da vela/ Manifesto da poesia pau-brasil/Manifesto antropófago.** Rio

culturas indígenas; de fato, assumia a incorporação das tradições e conhecimentos ocidentais admitindo que ela havia sido implantada e que o "comer" geraria um novo processo cultural : a assimilação e conseqüente deglutição permitiriam o estabelecimento de um ambiente de cultura renovado.

Para que se possa discutir a questão que envolve o estabelecimento de um sistema semiótico de cultura e a sua constante renovação, faz-se necessário refletir sobre o processo de absorção desse conjunto de experiências que ocorreu em território nacional a partir do período das conquistas. Convencionou-se chamar de *conquistas* o período em que navegadores europeus partiram do Velho Continente em busca de novas rotas e terras.

A vinda de conquistadores europeus para o continente americano e a conseqüente incorporação de sua cultura ocorreu em território brasileiro, bem como em toda a América Hispânica. Enquanto portugueses aportavam ao lado direito da linha divisória do Tratado de Tordesilhas, os espanhóis encarregavam-se de dominar as terras que se encontravam à esquerda. Quando aqui desembarcaram os navegadores do continente europeu, depararam-se com populações indígenas cujos hábitos diferiam muito dos que conheciam em sua terra natal. Além disso, a natureza exuberante encontrada causou grande impacto nos descobridores da América. Não tardou para que nativos e conquistadores começassem a se misturar e o processo de mestiçagem desse início a uma formação cultural que mesclaria os elementos trazidos no bojo dos conhecimentos de europeus e as tradições e linguagem locais.

Chiampi, quando discute a mestiçagem que ocorreu na América Latina, afirma que autores como Lezama Lima, Alejo Carpentier, Octavio Paz, entre outros ensaístas hispano-americanos, encontram nos vários cruzamentos raciais ocorridos na América o elemento diferenciador dos modelos europeu e norte-americano. A mestiçagem teria gerado um novo contexto cujos reflexos podem ser vistos nas mais variadas formas de manifestação tais como a linguagem e o comportamento social, a literatura e a arte, enfim, nos mais diversos modos de expressão. (CHIAMPI: 1980, p. 123-124)

de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 24.

Não são só os autores acima citados que vêem na constante permuta de informações um modo de gerar conhecimentos renovados. Edgar Morin (MORIN: 1991, p.27-33) ao comentar as formas de cultura e as "efervecências culturais" afirma que, para ele, é o choque de idéias, o seu comércio, a sua troca, que será capaz de regenerar, reciclar a própria cultura. Ainda segundo o mesmo autor, as regras normalizadoras, aquelas que se constituem em padrões, só podem ser renovadas se houver uma constante ebulição das idéias; é este "calor cultural", este processo dialógico que fará a riqueza dos procedimentos culturais.

O semioticista Lotman, por outro lado, estuda a questão cultural a partir de uma abordagem de origem lingüística. Em seu artigo *Sobre o problema da tipologia da cultura*, Lotman estabelece o que entende por *cultura*. O autor toma como ponto de partida para sua discussão sobre o sistema semiótico das atividades culturais, a seguinte noção: "O conjunto de informações não-hereditárias, que as diversas coletividades da sociedade humana acumulam, conservam e transmitem." (LOTMAN: 1979, p. 31)

Para ele, cultura é informação e a partir das noções de código e mensagem deve-se estabelecer, no âmbito da mesma, o que consiste a "língua" e o que se depreende como conteúdo dos textos culturais. Assim, o texto cultural aparece como veículo da mensagem cultural estabelecida mediante um determinado código.

Em seu livro **Universe of the mind**, o estudioso fala em "geração de novos textos" e comenta que para que haja um estado de cultura é necessário que se façam presentes três aspectos ( que ele assume como "funções do texto" ):

- a. A transmissão da informação até então gerada (ou seja, de textos);
- b. a elaboração de novos textos;
- c. a capacidade de preservar e reproduzir a informação possuída, ou seja, o estabelecimento de uma memória. (LOTMAN: 1991, p.2)

Lotman declara que o estabelecimento e renovação desse conjunto de informações se dá em um ambiente comunicacional. Nesse contexto, uma determinada mensagem tenta proceder sua passagem do emissor para seu receptor. No entanto,

como nenhum procedimento será sempre cem por cento simétrico, haverá nessa passagem um desvio capaz de gerar novos textos.

Em seus estudos sobre cultura, o pesquisador alerta para o fato de que enquanto o lingüista teórico está preocupado com a estrutura lingüística, o receptor comum está mais interessado no conteúdo da mensagem. Ele afirma que nos dois casos o texto aparece como uma espécie de embalagem do qual o tópico de interesse é extraído.

Para Lotman, a atitude geral dos estudiosos para com o mecanismo semiótico é de que a função deste será a transmissão adequada da mensagem e que qualquer desvio será considerado "erro". De fato, o desvio ocorrido no momento da transmissão da mensagem pode gerar novos textos ( novas mensagens ).<sup>2</sup>

A partir destas considerações sobre cultura, pode-se refletir sobre o estabelecimento de uma ambiência semiótica renovada . Quando os navegadores portugueses chegaram nas desconhecidas terras do Novo Mundo, trouxeram consigo sua mundivisão, sua bagagem cultural e fizeram suas observações iniciais a partir desse conhecimento que portavam. Também as várias nações indígenas que habitavam o território brasileiro naquele momento tinham seus costumes e sua linguagem. No entanto, a transmissão do conhecimento dos nativos brasileiros dava-se por intermédio da língua oral, enquanto os europeus tinham domínio da língua escrita.

Uma vez estabelecidos, os colonizadores iniciaram a exploração da terra e de suas riquezas. Para tanto, precisavam do auxílio de mão-de-obra escrava. Entretanto, quando perceberam que os índios brasileiros não suportariam o trabalho escravo, iniciou-se o comércio de escravos trazidos da África. Junto com as várias etnias africanas que vieram para o Brasil, uma outra carga de elementos culturais se mesclou às informações que possuíam os portugueses e os nativos brasileiros.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Os mecanismos que engendram a cultura são discutidos por Lotman em LOTMAN, I. *Preface/Three functions of the text*. In: **Universe of the Mind: a semiotic theory of culture.** 1 ed., USA: Bloomington Indiana University Press, 1991, p. 1-19.

Um exemplo de geração de um novo texto pode ser observado a partir de um fato ocorrido no Brasil a partir do momento em que aspectos culturais africanos se misturaram a dados da cultura portuguesa: a apropriação de elementos religiosos católicos pelos negros que aqui estavam no período do Brasil-Colônia. A partir da transmissão dessas noções da tradição católica e de sua fusão ao conjunto de experiências trazido das tribos africanas, foram criadas novas facetas culturais tais como a crença em São Jorge Guerreiro e identificado, na tradição da umbanda, com Ogum e Oxóssi. A figura desse santo lutador, montado em seu cavalo branco, tem sua origem na tradição católica portuguesa e, trazido para o Brasil, mesclou-se às crenças dos negros africanos dando origem ao culto a São Jorge nas manifestações afrobrasileiras de cunho religioso.<sup>3</sup>

No culto a São Jorge, se a mensagem tivesse se mantido fiel aos princípios católicos portugueses, não deveria ter extrapolado as paredes dos templos católicos e ter parado nos terreiros de umbanda. Do ponto de vista do catolicismo, esta transposição é um "erro", uma heresia. Na visão dos estudiosos da cultura, o desvio gerou uma nova informação; portanto, um novo texto foi estabelecido e faz parte do sistema cultural.

Entretanto, o fato de ter sido criada uma nova mensagem, não elimina os traços anteriores que proporcionaram a nova produção textual. Quando Lotman (1991) comenta as três funções do texto em **Universe of the Mind**, ele reforça que estas se constituem na transmissão de informação, na criação de nova informação e na preservação das informações criadas, ou seja, a memória. Nesta terceira função, o texto age como um "condensador da memória cultural". O que Lotman entende por essa expressão e como as informações anteriores estariam ligadas às novas? O autor afirma:

Qualquer cultura é constantemente bombardeada por textos casuais isolados que caem sobre ela como uma chuva de meteoritos. O que nós temos em mente não são os textos

<sup>3</sup> As informações sobre o culto a São Jorge podem ser encontradas no artigo *Venerado Guerreiro* de Georgina Silva dos Santos (SANTOS: 2004, p. 14-20). A associação entre a geração de novos textos a partir da teoria do semioticista russo é da autora da tese.

que fazem parte numa tradição contínua que tem uma influência na cultura, mas invasões isoladas e destruidoras. Estes talvez sejam os remanescentes de outras civilizações desterradas por casualidade da terra, textos trazidos casualmente de outras culturas distantes no tempo e no espaço. (LOTMAN: 1991, p.18)

Para o estudioso russo, o estado de cultura que se forma em uma determinada sociedade não é fruto de uma ação isolada. Será a condensação de informações que ocorre ao longo da história de um grupo, que tanto pode advir da evolução dos conhecimentos daquele conjunto de pessoas, quanto da influência de textos recebidos de outras culturas (constante ou eventualmente) que formará o saber daqueles indivíduos.

Apesar de não se encontrar uma definição de cultura no conjunto das obras de Bakhtin, também este autor pensou a questão cultural. Em *Os estudos literários hoje*, que se encontra na **Estética da criação verbal**, Bakhtin (2000) fala da grande temporalidade. Para ele, a grande obra, aquela que transcende sua época e encontra sua grandeza num momento que está além de seu próprio, terá seu sentido constituído durante a progressão inexorável do tempo. Esse processo de constituição do sentido para além do momento da criação textual remete ao estabelecimento de uma memória cultural da humanidade. Assim sendo, para melhor compreendermos uma produção textual, ela deverá ser analisada em sua constituição social e histórica e não deve ser vista pontualmente, mas como fruto de um conjunto de fenômenos que culminam em um determinado fazer cultural. (BAKHTIN: 2000, p.361-368)

Quando, no livro **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**, Bakhtin (1993) retoma a Antigüidade clássica para esclarecer a cultura da praça pública na França medievo-renascentista, o estudioso está pinçando os traços culturais que, amalgamados a novos elementos, geraram o contexto que influenciou a escritura de Rabelais. A distância espaço-temporal entre a

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> "Any culture is constantly bombarded by chance isolated texts which fall on it like a shower of meteorites. What we have in mind are not the texts which are included in a continuing tradition which has an influence on the culture, but isolated and disruptive invasions. These may be the remnants of other civilizations unerthed by chance from the ground, texts brought in by chance from cultures far off in time or space."

Antigüidade clássica do Mediterrâneo e a cultura popular da França no período medievo-renascentista fez com que houvesse um natural apagamento e/ou evolução de aspectos que só podem ser recuperados mediante uma busca intelectual arqueológica.

No exemplar escolhido para demonstrar como esse tipo de fenômeno condensador ocorreu na cultura brasileira, é possível observar que um frequentador de terreiros de umbanda não precisa necessariamente recorrer à associação com o catolicismo para adorar Ogum e Oxóssi. Ele adora o formato que a entidade adquiriu no presente. O resgate das origens culturais fica para os estudiosos ou para os interessados nas tradições afro-brasileiras.

O exemplo aqui utilizado do culto a São Jorge foi extraído das manifestações culturais brasileiras de cunho religioso. Ele serve para mostrar como a apropriação da bagagem cultural dos conquistadores e a sua mistura a elementos da cultura africana criaram, em solo nacional, um novo texto. No entanto, essa mescla de informações não ocorreu somente entre os elementos religiosos trazidos pelos portugueses e negros e nem se restringiu à influência dessas duas culturas. As diferentes tradições indígenas também participaram dessa composição diferenciada.

Várias são as experiências que podem ocorrer em uma cultura. Entre elas, encontram-se: a moda, o teatro, os costumes alimentares, a escultura, a pintura, a literatura e por aí afora. Toda produção textual, seja ela escrita, visual ou verbo-visual, parte do conhecimento adquirido anteriormente e dialoga com a herança recebida de modo que o "novo" constitui-se em uma grande colcha de retalhos da bagagem cultural vinda dos conquistadores, dos negros e dos índios, acrescida de uma pequena contribuição original de seu autor.

Foi esse processo que ocorreu ao longo da formação da cultura brasileira: incorporamos a informação trazida do Velho Mundo e a associamos aos elementos nativos e africanos. Como o conhecimento não é estático, mas está em constante evolução, o produto final experimentado pelo interlocutor de um texto é vivenciado no momento presente. Tal fato faz com que, muitas vezes, o receptor de uma mensagem perca a visão da grande temporalidade e observe a obra só no agora.

Esta reflexão inicial sobre o estabelecimento de uma ambiência cultural tem por objetivo pensar de que modo esse complexo encadeamento de informações recebido dos conquistadores gerou novos textos. Foi possível compreender que, mesmo que haja a possibilidade de renovação cultural, ela está sempre intimamente ligada a um conhecimento anterior acolhido e transmitido a novos interlocutores. Os textos sérios-cômicos que serão analisados posteriormente também carregam esta característica de ter compartilhado uma informação já estabelecida, de carregar essas noções em seu âmago, ao mesmo tempo que procuram um novo modo de comunicar sua mensagem a partir de aspectos renovados pela fusão de elementos culturais.

#### 3. A produção literária nos primeiros cem anos após a conquista

Com relação à formação cultural brasileira, é preciso notar que, quando aqui aportaram os conquistadores, não havia uma tradição nativa documentada em registros escritos. Quem primeiro estabelece uma memória escrita para o desenvolvimento do que hoje conhecemos como Brasil é o olhar estrangeiro, o olhar do conquistador, do outro em relação a nós e será este olhar que marcará definitivamente algumas das imagens criadas e relacionadas ao Brasil. O mesmo já havia ocorrido com a América quando Colombo ali aportara. Suas descrições do que viu em muito se assemelham às de Caminha, pois trazem impressas a mentalidade européia vigente no momento das conquistas. Assim afirma Todorov sobre esse momento histórico: "..., é a conquista da América que anuncia e funda nossa identidade presente." (TODOROV: 1999, p. 6)

O pesquisador russo<sup>5</sup> discute em seu livro **A conquista da América: a questão do outro** a maneira como Colombo descreve os índios e as terras, antes desconhecidos, em seus registros originais. De modo semelhante às cartas de Caminha, a descrição feita enfatiza a nudez dos nativos e a falta de uma crença que os

conduza. Por trocarem objetos que, para os espanhóis não possuíam valor, por ouro, foram tachados de "bestas". Paradoxalmente, num primeiro momento, são vistos como pacíficos, medrosos e belos e as terras, as melhores que podiam existir.

Assim Todorov analisa a visão de Colombo das terras encontradas:

Tudo está aí, no encadeamento de algumas frases: a pouca percepção que Colombo tem dos índios, mistura de autoritarismo e condescendência; a incompreensão de sua língua e de seus sinais; a facilidade com que aliena a vontade do outro visando a um melhor conhecimento das ilhas descobertas; a preferência pela terra, e não pelos homens. Na hermenêutica de Colombo, estes não têm lugar reservado. (TODOROV: 1999, p. 39)

Impressões semelhantes irão compor as descrições feitas por Caminha e que demarcam algumas das crenças que envolvem a construção da identidade nacional. Entre elas estão a idéia de paraíso terrestre, de abundância infindável da natureza e da amabilidade, falta de pudor e ausência do sentimento civilizatório cristão do nativo que aqui se encontrava. Este trecho da Carta de Pêro Vaz de Caminha, adaptado ao português moderno por Jaime Cortesão (2000), demonstra alguns dos aspectos acima mencionados:

"Águas são muitas: infindas. E em tal maneira é graciosa ( a terra ) que, querendo-as aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem.

Porém o melhor fruto, que dela se pode tirar me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar." <sup>6</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Cf. TODOROV, T. **A conquista da América: a questão do outro**. 2 ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> O conteúdo do texto de Jaime Cortesão é fiel ao original, mas sua linguagem foi adaptada ao português moderno e no encarte distribuído pelo jornal *Folha de São Paulo* ainda constam comentários sobre o episódio histórico em si e as comemorações dos quinhentos anos da conquista portuguesa. Cf. CORTESÃO, J. (adaptação). **A carta de Pero Vaz de Caminha: primeiro relato sobre a existência do Brasil.** São Paulo: Publifolha, 1999, p. 19.

36

O impacto inicial causado ao conquistador foi pela abundante e diferente

natureza encontrada (optou-se por não se utilizar o termo "exótico" para definir a

natureza nacional, pois muitas vezes carrega um senso pejorativo na diferença) e os

aspectos distintos entre a mitologia e os costumes indígenas e os hábitos europeus,

logo registradas nas primeiras cartas enviadas à Europa. Entretanto, o sentimento de

admiração que os primeiros homens do Velho Continente tiveram ao entrar em contato

com uma realidade tão diversa da sua, não foi suficiente para diminuir o interesse

exploratório (a procura de riquezas) e a promessa de cristianização dos povos

encontrados, bem demarcada em : "Porém o melhor fruto, que dela se pode tirar me

parece que será salvar esta gente."

De certo modo, os relatos iniciais das conquistas, os quais denominamos textos

fundadores, assemelham-se à descrição feita por Bakhtin (2000), em seus

apontamentos sobre a formação histórica do romance, dos romances de viagem. Assim

o autor os descreve:

A ausência do tempo histórico faz que a ênfase recaia unicamente nas diferenças e

nos contrastes. Os vínculos consubstanciais são quase inexistentes. Fatos socioculturais tais

como etnia, país, cidade, grupo social, grupo profissional, não são percebidos no conjunto

integrado que constituem. É isso que explica uma característica particular desse tipo de

romance: o grupo social, a etnia, o país, os costumes são registrados num espírito "exótico",

ou seja, as distinções e os contrastes, a alteridade, são objeto de uma percepção bruta.

(BAKHTIN:2000, p. 224-225)

O objetivo das cartas enviadas ao reino não era o de realizar qualquer tipo de

análise aprofundada. A princípio, esses textos iniciais buscavam descrever aquilo que

se via para que se comprovasse a realização da chegada a novas terras e para que se

justificasse, mediante às características locais, a importância do feito. No entanto, as

descrições deixam entrever tanto a mentalidade vigente quanto a postura dos

conquistadores.

36

A chegada a terras distantes e desconhecidas imprime aos homens do mar um caráter de heroicidade e superioridade com relação aos nativos e a primeira coisa a ser observada é que existem diferenças na geografia e nos hábitos e costumes locais. Logo, se os conquistadores aqui aportaram, devem tomar posse (uma noção que não vigorava nos conceitos indígenas) e transmitir a única crença válida: o cristianismo católico.

Assim sendo, o outro dos conquistadores é visto como inferior e passível de ser mudado e a terra, pronta para ser explorada. A mentalidade é: se eles não são como nós, civilizados, então são diferentes, exóticos. Talvez, para um observador do século XXI seja difícil compreender e, até mesmo aceitar, que se pensasse desse modo. Entretanto, ao se observar a história da civilização, é possível compreender que até a consolidação política dos estados, toda a expansão territorial se deu a partir de violentas invasões e dominações. A expansão do Império Romano, por exemplo, foi baseada nos ataques empreendidos pelas tropas romanas sobre territórios já habitados.

O que é interessante observar, portanto, é de que maneira essa visão do conquistador se perpetuou a partir dos textos fundadores e de que modo isso ainda pode ser sentido quinhentos anos após sua produção.

A princípio, os interesses expansionistas tanto de espanhóis, quanto de portugueses voltaram-se para as vantagens comerciais que as viagens das descobertas podiam proporcionar: aumentar as riquezas dos reis que patrocinavam as viagens e o domínio das novas terras . Conquistadores portugueses e espanhóis, abalizados pela Igreja, sob a bandeira da Ordem de Cristo, trouxeram consigo a mentalidade escolástica vigente em seus países de origem. Vieram os jesuítas para as recémdescobertas terras com a função de catequizar os habitantes nativos e implementar a fé cristã. Apesar do ambiente parco de recursos, não tardaram a surgir as primeiras manifestações literárias, ainda pobres e marcadamente religiosas. Em território nacional, destacam-se os poemas atribuídos a Anchieta, como em Vaidades das Cousas do Mundo: Não há cousa segura; / Tudo quanto se vê, se vai passando;/A vida

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Sobre o espírito medieval vigente em Portugal nos anos iniciais de sua presença no país, cf. BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira.** 3 ed., São Paulo: Editora Cultrix, 1985, p.33.

38

não tem dura;/ O bem se vai gastando/E toda criatura vai voando./ ... (FAUSTINO:

1993, p.22-23)

Inicialmente, o projeto educacional dos jesuítas resumia-se em catequizar os

índios nativos, expandir o cristianismo nas terras pagãs que haviam sido incorporadas

ao reino de Portugal e educar quaisquer portugueses e descendentes que frequentassem

seus colégios. Até meados do século XVIII, predominou o bilingüismo no país, sendo

utilizado tanto o tupi-guarani quanto o português. A "língua geral", com influências

indígenas e africanas, era mais utilizada em ambiente familiar, enquanto que a língua

portuguesa era a mais empregada no contato com os professores. (BOSI: 1985, p. 21-

29)

Paulatinamente, a miscigenação que ocorre em território nacional começa a

gerar novos textos culturais. Mesmo que contenham elementos reminiscentes da

cultura dos colonizadores, o estabelecimento de uma população local faz com que se

dê andamento ao processo de aparecimento de informações renovadas. O primeiro

momento de destaque no desenvolvimento da literatura e da arte no Brasil deu-se com

o Barroco. Na literatura, o nome que se sobressai é o de Gregório de Matos e na arte, o

do escultor mineiro Aleijadinho.

Procurou-se, neste item, apresentar de que modo a herança dos portugueses

influenciou a produção cultural dos primeiros cem anos da chegada dos

conquistadores na costa brasileira.

4. A deglutição prossegue: o Barroco

Este capítulo foi iniciado com uma reflexão sobre o estabelecimento do estado

de cultura e como foram recebidas as primeiras informações que navegadores

portugueses trouxeram. A esse conhecimento secular inicialmente trazido pelos

conquistadores, foram acrescidas as tradições indígenas e africanas. Nos primeiros

38

cem anos após a chegada dos descobridores, as produções culturais, em especial as literárias, ainda não possuíam características de textos renovados ou de qualidade; porém, textos informativos, como a Carta de Pero Vaz de Caminha, tornaram-se registros iniciais do país e trazem descrições que reforçam a imagem que o homem do Velho Mundo imprime às populações indígenas e relatos sobre a natureza encontrada. Ecos dessas caracterizações são observados ao longo dos quinhentos anos de formação da cultura nacional.

Estas primeiras ponderações sobre a cultura tem por objetivo pensar um percurso bastante específico: o da tradição sério-cômica nacional que se apresenta em língua escrita. A escolha em se observar inicialmente o percurso da literatura em detrimento a outros processos culturais deve-se ao fato de que a construção cultural de textos literários é anterior aos fílmicos e televisivos. A literatura foi a base para o desenvolvimento narrativo tanto do cinema quanto da televisão. Se hoje as linguagens interagem, houve, a princípio, um predomínio da linguagem literária sobre as demais, como demonstra a incorporação do romance de folhetim às estruturas cinematográficas e, posteriormente, televisivas.<sup>8</sup> Até a primeira metade do século XX, observa-se uma preponderância dos registros escritos nos textos estéticos da tradição sério-cômica, tendência que será modificada ao longo dos últimos cem anos, com a massificação dos meios midiáticos: o rádio, o cinema, a televisão e, finalmente, a Internet.

Esta apresentação introdutória dos primeiros quinhentos anos de cultura, em especial, de literatura, a que se propõe este capítulo não é de caráter diacrônico, com informações detalhadas sobre autores e dispostas em ordem cronológica, pressupondo uma história da literatura. Outrossim, propõe-se um percurso sincrônico, enfatizando momentos específicos do desenvolvimento cultural brasileiro (à exceção de José de Anchieta, que aparece a título de demarcar o princípio da produção literária, ainda que pobre) da tradição sério-cômica no país. Apesar deste breve panorama visar textos que possuam elementos pertinentes à construção da identidade nacional pela ótica do riso, Gregório de Matos surge como nome importante no desenvolvimento literário. Sua

<sup>8</sup> Sobre a influência do romance de folhetim no cinema, cf. CANDIDO, A. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 8 ed., São Paulo: T. A. Queiroz editor, 2002, p. 33.

40

veia irônica justifica a menção à sua poesia, como etapa importante da memória sério-

cômica do país. A tentativa de eleger algumas obras importantes que apelam para o

riso e que retratam uma noção do que é ser brasileiro, contribui para que se faça uma

reflexão sobre os produtos culturais que serão encontrados no final do século XX.

Assim sendo, a título de registrar uma importante presença da tradição sério-cômica

brasileira, falar-se-á do Barroco e de Gregório de Matos.

Aproximadamente cem anos após a chegada dos primeiros portugueses ao

Novo Mundo, demarca-se o início do Barroco no Brasil. É de praxe admitir que o

princípio deste movimento na literatura se deu com o poema épico *Prosopopéia*, de

Bento Teixeira (1601).(BOSI: 1985, p. 41)

Nesse período, os jesuítas continuavam de posse da educação e a circulação de

informação por meio de livros era limitada, uma vez que havia a proibição de gráficas

na colônia. Os poucos livros que aqui chegavam eram submetidos à censura. Nesse

contexto, as condições para o crescimento da expressão literária não eram as mais

favoráveis. Este comentário de Mário Faustino (1993) sobre a evolução do Barroco

reforça a idéia das condições precárias que se apresentavam no Brasil para o

desenvolvimento da literatura:

A verdadeira poesia do barroquismo seicentista é evidentemente, antes de mais nada,

culta. Isso, de saída, impediria, como impediu, que tal poesia florescesse no Brasil colonial,

sem imprensa, sem bibliotecas, sem universidades, praticamente sem livros, e onde apenas

alguns bacharéis e sacerdotes formados na Europa se interessavam por literatura.

(FAUSTINO: 1993, p. 34)

A despeito do contexto pouco propício que se desenha no Brasil-Colônia,

começa a ser delineada uma literatura nacional; essa produção textual literária será

produzida e consumida por poucos. Foi sob essas circunstâncias que floresceu a

poesia satírica de Gregório de Matos: a maledicência de sua língua ferina espalhou-se

e causou-lhe problemas durante os anos de sua estada no Brasil (BOSI: 1985, p. 42). O

40

41

poeta foi um homem barroco por excelência – suas atitudes e sarcasmo custaram-lhe

muito ao longo da vida. Sônia Siqueira (1993) descreve em A Estética do Barroco, o

homem do período: "espera ganhar o céu sem perder os prazeres da vida terrena."

(SIQUEIRA: 1993, p. 32)

Gregório segue essa linha de conduta barroca, fazendo ora poemas a Deus, ora

às mulatas:

Estando para morrer

Pequei, Senhor; mas, não porque hei pecado,

Da vossa Alta piedade me despido:

Antes, quanto mais tenho delinqüido,

Vos tenho a perdoar mais empenhado.

Se basta a vos irar tanto pecado,

A abrandar-vos sobeja um só gemido;

Que a mesma culpa, que vos há ofendido,

Vos tem para o perdão lisonjeado.

Se uma ovelha perdida, já cobrada,

Glória tal e prazer tão repentino

Vos deu, como afirmais na Sacra História,

Eu sou, Senhor, ovelha desgarrada:

Cobrai-a e não queirais, Pastor Divino,

Perder na vossa ovelha a vossa glória! (MATOS: 1922, p. 39)

41

# A ua mulata muito comprida

#### Décimas

Mui alta, e mui poderosa
rainha, e senhora minha,
por poderosa, rainha,
senhora por alterosa:
permiti, minha formosa,
que esta prosa envolta em verso
de um poeta tão preverso
se consagre a vosso pé,
pois rendido à vossa fé,
sou já poeta converso.

Fui ver-vos, vim de admirar-vos,
e tanto essa luz me embaça,
que aos raios da vossa graça,
me converti a adorar-vos;
servi-vos de apiedar-vos,
ídolo dálma adorado,
de um mísero, de um coitado,
a quem só consente Amor
por galardão, um rigor,
por alimento, um cuidado.

Dai-me por favor primeiro ver-vos ua hora na vida, que pela vossa medida virá a ser um ano inteiro: permiti, belo luzeiro, a um coração lastimado, que ou por destino, ou por fado, alcance um sinal de amor, que sendo vosso o favor será por força estirado. Vejamo-nos, minha vida, que estes são os meus intentos, e deixemos cumprimentos, que harto sois vós de comprida: eu sou da vossa medida, e com proporção não pouca

quando as vistas juntemos

(se esta razão vos provoca)

creio que entre ambos veremos

ficar-nos boca com boca.

(MATOS: 2002, p.97-98)

Entre a terra dos descobridores e o Novo Mundo, pesam a exuberância da natureza e a mestiçagem, elementos diferenciadores do barroco vindo d'além-mares.

Entretanto, apesar de fatores locais terem dado um ar renovado ao movimento brasileiro (como a menção às mulatas no texto de Gregório ou o uso da pedra-sabão nas obras de Aleijadinho), essa vertente artística ainda se encontra muito presa à recepção das tendências artísticas e filosóficas trazidas pelos colonizadores. O Brasil, em sua condição de colônia, sem universidades, sem livros ou bibliotecas, ou seja, sem uma tradição para produzir o <u>pensar</u>, não <u>pensou</u> o barroco; apenas deglutiu-o e <u>incorporou-o</u> ao seu processo social.

O fato de não ter pensado o Barroco, no entanto, não significa que a arte produzida naquele momento fosse menor ou menos importante. Ezra Pound acredita que os mestres, na arte, são exatamente aqueles que melhor articulam as tendências de um período e não ,necessariamente, aqueles que criam um movimento. Segundo a concepção do teórico, é possível afirmar que Gregório de Matos e Aleijadinho (nosso expoente mineiro da escultura barroca) são "mestres"- "Homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores" (POUND: s/d, p. 42).

Com isso, esta etapa do capítulo procura mostrar como a evolução cultural vai caminhando lenta, mas consistentemente em território nacional. Gregório de Matos é, sob a perspectiva assumida nesta tese, o primeiro produtor de textos sério-cômicos, usando, em seus poemas, de aguda ironia. Entretanto, a poesia gregoriana barroca ainda não traz uma imagem-síntese de brasilidade, o que será possível observar em textos posteriores dos séculos XIX e XX.

Dando seqüência à seleção de obras na linha sério-cômica iniciada neste item, a etapa a seguir abordará figuras significativas da produção ficcional brasileira dos séculos XIX e XX. A partir desta opção sincrônica de textos produzidos durante os quinhentos anos de produção cultural, a omissão do século XVIII justifica-se pela ausência de trabalhos que se enquadrem na perspectiva aqui sugerida: de uma busca por produções textuais que remontem o percurso da tradição sério-cômica brasileira em que se projete a construção de uma identidade nacional interpretada por meio do riso.

# 5. Os séculos XIX e XX e as figuras emblemáticas da tradição sério-cômica brasileira na literatura

Durante o processo de reflexão para a elaboração desta tese, surgiu a necessidade de se compreender se houve, ao longo do desenvolvimento cultural do Brasil, espaço para a criação de obras sério-cômicas que, de alguma forma, trouxessem elementos culturais representativos para a criação de um ícone de brasilidade. Levando-se em consideração a língua escrita como principal forma de registro dos primeiros anos da colônia e, posteriormente, do Império e da Primeira República e a literatura como registro de função estética utilizada para se remontar o percurso da tradição sério-cômica, foi possível localizar, a partir do século XIX, textos que trazem personagens cujos perfis comportam elementos de uma cultura diferenciada daquela inicial trazida pelos conquistadores.

A primeira obra que chama a atenção no século dezenove é o romance **Memórias de um sargento de milícias**, de Manuel Antônio de Almeida<sup>10</sup>. A personagem Leonardo, cujas aventuras foram reportadas no suplemento semanal *A Pacotilha* do *Correio Mercantil* de 27 de junho de 1852 a 31 de julho de 1853, é delineada como uma figura peculiar: um simpático malandro, preguiçoso, arruaceiro e mulherengo. Um homem que, sem encontrar uma habilidade da qual pudesse sobreviver, acaba por ocupar um posto militar para o qual não possuía nenhum pendor.

Ao construir uma personagem do Rio de Janeiro monárquico da primeira metade do século XIX, Manuel Antônio de Almeida principia a configurar elementos que, futuramente, pertenceriam ao repertório da identidade nacional: o herói

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> A seleção das obras foi realizada por intermédio da observação do cânone elaborado por estudiosos da literatura e da história da literatura brasileira como Bosi e Afrânio Coutinho. Cf. BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1985; COUTINHO, A. **Introdução à literatura no Brasil**. 11 ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. O enquadramento das obras na vertente sério-cômica faz parte do processo de reflexão desta tese e foram escolhidos por serem cômicos e por apresentarem elementos diferenciados da cultura trazida pelos conquistadores. Esses textos já são identificáveis como portadores de elementos de uma cultura local.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias.** Fortaleza: edições Demócrito Rocha, 2001 [ 1 ed. 1853 ].

simpático, sem pendor para o trabalho e sempre metido em confusões. Ao longo da trama, o autor descreve o contexto do período e o ambiente policial será particularmente importante, pois é lá que o nosso herói desenvolverá parte de suas confusões. A figura maior dessa esfera policial é representada por uma personagem histórica, o Major Vidigal. Severo, o Major Vidigal tenta dar ordem a uma instituição que, naquela época, ainda era insipiente e desorganizada. Arranja-se para Leonardo uma posição e de pronto a circunspecta atmosfera policial é subvertida pelas pataquadas desse herói que, mesmo sem nunca ter mexido um único dedo, acaba se dando muito bem ao final da história. É promovido por intervenção da madrinha, casa-se com a mulher que ama e recebe a herança deixada por seu tio. A oficialidade aqui aparece alegremente desmoralizada e os traços encontrados em Leonardo, o malandro que se dá bem, são até hoje, reconhecidos pelos leitores como fazendo parte do contexto brasileiro.

Se no tempo do Império, Leonardo subverte a ordem policial, na Primeira República, os políticos são mais espertos que o brasileiro ufanista. Quem constrói essa personagem que defende o próprio país é Lima Barreto<sup>11</sup>. Nascido na segunda metade do século XIX, período da primeira República, será na primeira década do século XX que o autor dará vida a outra personagem que se tornará emblemática. Dessa vez, não temos o simpático malandro que se dá bem, mas um inocente idealista que sonha em restituir a língua geral em um país que havia incorporado a república havia pouco. Policarpo, de **Triste fim de Policarpo Quaresma**, representa o brasileiro inocente, cheio de ufanismo e ideologia, que sucumbe diante da sagacidade dos políticos espertíssimos. Policarpo é apresentado de forma caricata e seus traços de inocência sublinhados à exaustão de forma a apresentar uma ovelha martirizada num palco de lobos. A figura de Policarpo também se mantém no imaginário popular : só os espertos se dão bem; os honestos são tolos e sempre têm um final infeliz.

Mas não só de Policarpo viveu o início do século XX. Novas tendências se delineavam nos céus europeus, influências que alcançaram o além-mar. No princípio do século, a aristocracia paulista buscava respirar esses ares renovados e procurava

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> BARRETO, L. **Triste fim de Policarpo Quaresma.** São Paulo: ed. Martin Claret, 2001 [ 1 ed. em livro 1915 ]

pelas últimas tendências na fervilhante Europa desse período. Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, entre outros grandes artistas brasileiros, estiveram em terras européias e se embebedaram com as vertentes artísticas de então. Imbuídos das idéias de vanguarda com as quais tiveram contato, retornaram ao país cheios de possibilidades. Pregavam, entre outras coisas, a busca do primitivo. Para se buscar aquilo cuja origem estivesse nos primórdios, era necessário retomar os discursos fundadores e os textos que marcaram a busca da identidade nacional anteriores ao Modernismo. Era preciso romper barreiras, quebrar os padrões estéticos vigentes. Não é à toa que Oswald estabelece um provocante diálogo entre Canto de regresso à pátria e Canção do Exílio, de Gonçalves Dias<sup>12</sup>, um dos expoentes do Romantismo brasileiro. Era preciso retomar, mas também romper com as estéticas anteriores ao Modernismo em busca de um novo paradigma. Enquanto o poema romântico de Gonçalves Dias faz uma exaltação à pátria e à sua natureza pujante, o de Oswald o parodia, reforçando um cenário diferente : palmares e a rua 15, em São Paulo. A nascente metrópole ditava os novos rumos artísticos da primeira fase do Modernismo e deixava entrever uma realidade distinta da natureza idealizada do Romantismo: a São Paulo das máquinas e do movimento cosmopolita.

Mário de Andrade não viajou à Europa como fizeram Tarsila, Anita Malfatti e Oswald. Mesmo assim, possuidor de vastíssimo conhecimento, entrou em contato com as vertentes européias por meio de seus companheiros brasileiros e de suas leituras. Mário aprofundou-se nos textos fundadores do Brasil e retomou a mitologia indígena sem idealizar o índio nativo, como teria feito José de Alencar em *Iracema* e o *Guarani*. Nessa busca pela essência nacional surge **Macunaíma**, um nativo que nasce preto e depois muda de cor, que cruza o país em busca de sua muiraquitã e surge em São Paulo onde dialoga com a metrópole nascente e com as várias vozes que a compõe. **Macunaíma** apresenta-se como a síntese desse caldeirão de vozes que permeia a cultura brasileira. Esse indivíduo-síntese é, de acordo com o título, um

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Cf. DIAS, Antônio Gonçalves. *Canção do exílio*. In: **Portal Domínio Público**. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <a href="http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do">http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do</a>. Acesso em: 22 de mai. 2006; ANDRADE, Oswald. *Canto de regresso à pátria*. In: **Poesias reunidas**. <sup>3</sup> ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 82.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Cf. ALENCAR, José de. **Iracema: lenda do Ceará.** 6 ded., São Paulo: FTD, 1999; \_\_\_\_\_. **O guarani**. São Paulo: Paulus, 2002.

herói sem caráter. A falta de um perfil definido de nosso homem-símbolo tanto pode ser compreendida pela ótica europeizante como o de uma pessoa que não age de acordo com os padrões morais vigentes, como pode ser entendido pela amoralidade indígena. O índio desconhece o julgamento valorativo imposto por sociedades hierarquizadas. No entanto, o desconhecimento das regras morais de outras civilizações impede que o nosso herói seja visto em pé de igualdade com as figuras heróicas estrangeiras uma vez que não age como eles; daí ser *sem caráter* diante de outras culturas. Ou seja, Mário, em seu romance, trabalha a questão fundamental da alteridade e da composição miscigenada que enforma a cultura do país. <sup>14</sup>

Mário de Andrade e seus companheiros modernistas buscaram compreender a formação cultural brasileira e procuraram imprimir essa busca nos textos que produziram. Entretanto, mesmo que os modernistas tenham empreendido esse desbravamento da tessitura nacional, é possível observar que até esse momento da cultura do país, as grandes influências continuam sendo comandadas pela importação de tendências. Apesar de o Modernismo ter se proposto a uma retomada dos elementos considerados nativos, essa é uma recuperação sugerida pelas vertentes culturais européias em voga naquele momento. Do ponto de vista dos artistas europeus do período interessava conhecer o primitivo de outras culturas e não as influências recebidas e transpostas a nossa realidade. Ou seja, a postura do colonizador mantém-se à medida que o que lhes interessa é o exótico da cultura alheia, aquilo que difere do que eles já possuem.

Não obstante a busca por temas nacionais, em sua primeira fase, o guia norteador dessa peregrinação intelectual modernista ainda se encontra nas vanguardas européias. O diálogo permanece desigual, pois se encontra à sombra de um grande Outro. A diferença entre essa fase e anos anteriores jaz no fato de que as condições

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> As informações sobre os modernistas foram colhidas das seguintes fontes: BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 3° ed., São Paulo: Cultrix, 1985; COUTINHO, A. Introdução à literatura no Brasil. 11°ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983; ALAMBERT, Francisco. Presença de Macunaíma. In: Revista Nossa História. Ano 1/no.1, Nov. 2003, p.58-61; MAJOR, José Emílio. Macunaíma batuca na cidade. In: Discutindo Literatura. Ano 1/ no.6, s/d, p. 30-35; ANDRADE, Mário de. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter. 21° ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. As considerações feitas sobre o grande Outro e a deglutição das vertentes européias pertencem à reflexão desta tese.

culturais já haviam progredido em relação aos quatrocentos anos iniciais de nossa formação. Nos primeiros anos do século vinte, havia uma dependência intelectual das correntes européias, principalmente, as francesas, mas um estado de cultura tipicamente brasileiro estava consolidado. Novamente, deglutimos as correntes de pensamentos advindas da Europa, mas procuramos encontrar um modo nacional de expressar essas tendências.

Neste item, procuramos selecionar obras da vertente sério-cômica produzidas no século XIX e na primeira metade do século XX que contribuíram com personagens que comportam um perfil de brasilidade. Em **Memórias de um sargento de milícias**, a personagem Leonardo incorpora o brasileiro inapto para o trabalho, simpático e que , apesar de suas limitações, consegue se dar bem na vida. Policarpo, de **Triste fim de Policarpo Quaresma**, identifica-se com o brasileiro idealista e inocente que luta por sua pátria, mas que ao final da história sucumbe à sagacidade dos políticos que o cercam. **Macunaíma** traz a figura miscigenada de um brasileiro que desconhece a moral e carrega uma série de atributos pouco virtuosos aos olhos dos padrões civilizatórios. Nos três romances foi possível observar elementos que permeiam a construção da identidade nacional e que são reconhecíveis como traços de brasilidade.

Por mais incompleta que esta seleção de obras possa parecer, como é, aliás, característica dos processos seletivos, ela se constitui numa tentativa de reconstrução do percurso cultural brasileiro que culmina em determinados tipos reapresentados, sob as roupagens de seu tempo, no final do século XX.

Esse pequeno cânone de obras sério-cômicas não contemplou, por exemplo, a obra de Machado de Assis que, apesar de ser mencionada por Coutinho<sup>15</sup> como um autor cujas preocupações residiam na busca do sentimento nacional interpretado em seu próprio tempo, quer nos parecer que o núcleo principal de seu trabalho, que incluem as obras-primas **Dom Casmurro** e **Memórias póstumas de Brás Cubas**, é atemporal e imbuída de uma universalidade que transcende o caráter exclusivo de personagens tipicamente nacionais.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Cf. COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada*. In: **A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p.168.

#### 6. O teatro de Suassuna

A Literatura procura seus signos, as figuras representativas de uma sociedade em formação, e o discurso literário está impregnado dessa busca. Quando o público leitor se identifica com as personagens representadas em um texto literário, sua aceitação do trabalho lido ou apresentado aumenta e o interlocutor passa a interagir de modo mais consciente com a sua representação, mesmo que cômica. À princípio trazidas e usadas nas caravelas portuguesas como entretenimento e como divulgação dos cristianismo por jesuítas, as peças teatrais de cunho popular criaram um importante espaço no desenvolvimento cultural brasileiro.

Tendo tido, desde o início de seu processo cultural, pouca proximidade com as letras, o nativo brasileiro acostumou-se ao forte apelo das imagens e das histórias com as quais pudesse se identificar. Um dos artifícios da Igreja para o ensino do evangelho sempre foi a utilização das imagens – tanto as esculpidas, quanto as fortes representações pintadas em seus tetos e paredes que retratavam o martírio de Cristo. Além disso, trouxeram os portugueses, a forma teatral, que exerce forte atração popular e promove a rápida identificação com o público. Em seu ensaio *O teatro nas caravelas dos séculos 15 a 18*, João Alves Ribeiro comenta que o teatro era uma forma de entretenimento popular entre os marinheiros que suportavam longas viagens à bordo das caravelas (RIBEIRO: 2003, p. 36-39). Destituído do rigor e formalismo dos palcos, as manifestações teatrais de cunho popular eram um tipo de diversão amplamente empregado.

Ecos desse teatro de fácil assimilação podem ser sentidos em **O Auto da Compadecida**, de Ariano Suassuna<sup>16</sup>. Apresentada pela primeira vez em 1956 em Recife<sup>17</sup>, a peça tem, desde então, atingido o grande público maciçamente. Além das montagens teatrais, **O Auto da Compadecida** foi por três vezes adaptada ao cinema. A primeira foi realizada por George Jonas em 1969 e a segunda por Roberto Farias

<sup>16</sup> SUASSUNA, A. **O Auto da Compadecida.** 34 ed., Rio de Janeiro: ed. Agir, 2002.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Cf. PRADO, Décio de Almeida. O teatro brasileiro moderno. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 61.

em 1987 com a trupe de Os Trapalhões. A última adaptação foi a que provocou o fenômeno mais interessante: ela foi projetada para a televisão em formato de microssérie em quatro episódios, no ano de 1999. Depois da apresentação em formato televisivo, Guel Arraes, seu diretor, reeditou o material e relançou-o nos cinemas onde o filme encontrou o mesmo sucesso da televisão, com 2.130.000 espectadores. (ORICCHIO: 2003, p. 169-170)

O aspecto mais interessante da obra de Ariano Suassuna é o fato do autor ter trabalhado habilidosamente com a herança cultural ocidental e com o contexto brasileiro. A própria escolha de um auto, estilo de peça teatral amplamente difundido na Europa medieval com o intuito de promover aspectos religiosos, aponta para esse diálogo entre herança universal e cultura brasileira.

As personagens principais, João Grilo e Chicó, sertanejos espertos que procuram sobreviver às árduas condições impostas pelo sertão, são facilmente reconhecidas pelo público e promovem uma identificação deste com a situação de difícil sobrevivência pela qual passam milhares de brasileiros. Além da caracterização das personagens nordestinas, o autor, católico convertido (fora criado no protestantismo), dá um tom metafísico à trama ao acrescentar as figuras de Nossa Senhora e Jesus na peça. Cabe à Santa Mãe interceder junto ao Filho para que os simpáticos pecadores sejam absolvidos.<sup>18</sup>

O texto apresentado em forma de farsa, apresenta suas personagens de modo a valorizar o homem nordestino carente, mas alegre e criativo. Assim Décio de Almeida Prado se refere ao autor e à peça:

Suassuna não ignora que a sociedade é injusta e a riqueza, pessimamente dividida. Mas se a burguesia tem o dinheiro, e o imenso poder que ele dá, os pobres, em suas peças, são capazes de enfrentá-las e até eventualmente vencê-la, lançando mão da mentira, da astúcia, da presença de espírito, qualidades imaginativas que a própria luta pela sobrevivência, travada dia a dia, hora a hora, se incumbiria de despertar. O sertanejo, em suma, viveria ao mesmo tempo em estado de fome e em estado de graça poética, compartilhando com o artista os dons

\_

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Idem, p. 79-85

da fantasia, celebrando também ele, a seu modo, sem o saber, o triunfo do pensamento criador sobre a matéria. (PRADO: 1988, p. 79-80)

Suassuna, portanto, usa o teatro popular cômico para retratar uma realidade conhecida por uma grande parte da população brasileira que é a da sobrevivência em condições difíceis e muitas vezes ancorada na fé. O reconhecimento de experiências ou tipos facilmente identificados, o retrato das crenças e dos hábitos do brasileiro fez com que a peça se tornasse amplamente conhecida do público. Seja por intermédio da leitura de seu texto, das montagens da peça teatral, da adaptação ao núcleo televisivo ou da transposição da peça para o cinema, não importa a mídia, os espectadores são participantes e atentos à obra, cujo casamento entre linguagem acessível, contexto facilmente identificado pelo interlocutor e ação fazem a fórmula para a rápida aceitação.

A peça, no entanto, não foi concebida para agradar tão somente ao público leigo. Também a crítica especializada, tendo reconhecido na peça seu alto grau de erudição, aclamou-a como uma produção ímpar, capaz de agradar tanto ao público em geral quanto ao leitor (ou espectador) mais exigente. As influências recebidas pelo autor incluem o teatro de Plauto e de Gil Vicente. 19

Ao resgatar as reminiscências do teatro medieval europeu, Ariano Suassuna estabelece um diálogo entre cultura brasileira e tradições ocidentais. O autor trabalha o riso de forma a trazer para os palcos uma releitura das tradições que, mesmo que não tenhamos consciência, revelam-se como vozes reminiscentes do período da constituição do pensamento ocidental: a Antigüidade clássica. Sua obra, portanto, aparece em uma posição especial no desenvolvimento estético da cultura ao conseguir estabelecer esse bem-sucedido casamento entre os níveis popular e culto por intermédio do riso. As personagens principais de **O Auto da Compadecida** retratam o brasileiro sem recursos, criativo e alegre que subverte as difíceis condições de sobrevivência por meio de sua maneira de encarar a vida.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Ib., p. 82

Com a obra de Ariano Suassuna fecha-se este ciclo de busca, nesta tese, da construção da identidade nacional na literatura. Como será observado no item seguinte, a segunda metade do século XX se torna mais complexa em termos de produção cultural. Certamente, haverá quem questione o fato de não serem mencionadas obras que tenham sido elaboradas nas décadas de sessenta, setenta e oitenta. Tal ausência decorre do fato de que os estudos sobre a produção cultural dessas décadas, principalmente a literária, ainda padecerem de levantamentos mais aprofundados e consistentes.

7. A segunda metade do século XX, a circulação massiva da informação e os textos visuais.

Até o século XIX, o texto escrito atua de forma prioritária sobre as demais produções culturais e serve como veículo para o registro das tendências e aquisições informativas. Apesar da invenção da fotografia e do cinema terem se dado nesse século, será somente no século XX que sua importância se consolidará como meio de divulgação da informação artística e científica. Se na primeira metade do século XX o rádio e o cinema se impõem como mais uma faceta das produções culturais, na segunda metade ocorrerá a explosão de meios midiáticos: a fotografia, o rádio, a televisão (no Brasil, a partir dos anos 50), o cinema, a Internet (principalmente a partir de 1995), os jornais e revistas propiciaram a divulgação do conhecimento em velocidade nunca antes ocorrida na história da civilização. Na última década do século, os variados meios de comunicação lutam incessantemente para chamar a atenção de seus consumidores. A Literatura também briga por manter a importância e a vitalidade de seu espaço, mas divide esta arena que antes era maciçamente ocupada pela transmissão da informação por intermédio da escrita, com outros apelos que favorecem mais a imagem do que o texto impresso.

A produção de informação em larga escala afeta significativamente o comportamento do final do século XX. O primeiro veículo que progressivamente atingirá milhares de brasileiros é a televisão. Tendo seu início nos anos cinqüenta, os programas televisivos só começarão a atingir o grande público na década de sessenta. De lá para cá, sua influência não pára de crescer. Um dos fatores que explica a grande penetração dos programas televisivos é a sedutora associação da imagem à língua oral, em produtos de fácil apelo.

#### 7.1 Um Brasil de televisões e não de livros

No Brasil, a baixa escolaridade e a falta de afinidade da população em geral com textos verbais, faz com que textos não-verbais assumam grande importância na discussão de temas nacionais. Mediante tal quadro, a televisão atinge a população em larga escala. Dados do Ministério da Educação sobre a televisão comprovam a penetração massiva do veículo. As estatísticas de 1991 apontam que, naquele momento, para uma população acima de quinze anos (estimada em 95.810.618 habitantes), havia dezoito por cento de analfabetos. Os números referentes àquele ano apontam que 79,6% dos domicílios possuíam aparelhos de televisão, ou seja, 34.743.433 lares. Esses índices aumentam em 1996. As estatísticas para esse ano apontam uma taxa de analfabetismo menor: 15% da população acima de quinze anos (calculada em 106.169.456 de habitantes). Apesar dos índices demonstrarem queda na taxa de analfabetismo, os números não demonstram um aumento significativo de livros vendidos. No entanto, o número de televisores por domícilio aumenta para 84,3% da população, atingindo 39.599.066 lares.

Mesmo que os indíces do IBGE demonstrem a evolução no processo de alfabetização do brasileiro e mostrem a queda dos índices de analfabetismo no Brasil e que os dados oficiais apontem para um crescente índice de alfabetização, testes de

leitura demonstram que o brasileiro relaciona-se muito mal com a leitura. O grau de compreensão de nossos estudantes é baixo.

Realizado a cada três anos, o P.I.S.A. (Programa Internacional de Avaliação de Alunos) tem como proposta fazer uma avaliação comparativa com alunos de quinze anos. O teste de 2.000 avaliou a capacidade de interpretação textual de estudantes brasileiros e qualificou o Brasil em último lugar, com os nossos alunos apresentando grau de desempenho nível 1 (dentre os cinco possíveis).

As estimativas de livros lidos também apontam para uma pequena intimidade do brasileiro com o universo das letras: o número de livros lidos per capita é baixo, em média 2,3 por ano , incluindo-se o livro didático. Um estudo da Câmara Brasileira do Livro realizado no ano de 2000 mostra que, apesar de um público potencial estimado em 86 milhões de pessoas (homens e mulheres alfabetizados e acima de catorze anos), a média de aquisição de livros por adulto alfabetizado restringe-se a 1,21 por pessoa ao ano no território brasileiro. Ainda de acordo com o mesmo estudo, sessenta e um por cento dos brasileiros adultos alfabetizados têm muito pouco ou nenhum contato com os livros.

Outro aspecto que os dados da pesquisa da Câmara do Livro<sup>20</sup> mostram é que nas grandes metrópoles há um afastamento dos livros porque as pessoas os consideram um veículo ultrapassado para a obtenção de informações. Desse modo, os habitantes das grandes cidades preferem outros meios para a aquisição de conhecimento: a Internet, o rádio, a televisão, os cd-roms e as revistas. Do universo pesquisado, 69% dos entrevistados concordam total ou parcialmente com a afirmação de que existem modos mais modernos para se conseguir os conteúdos desejados e apenas 15% discordam totalmente. A diferença entre o conteúdo dos livros e dos outros veículos à disposição jaz na rapidez com que se obtém a informação por intermédio de mídias contemporâneas, a facilidade de acesso ao conteúdo desejado e a superficialidade com que os assuntos são apresentados. Ou seja, o indivíduo não chega a aprofundar os temas pesquisados. Um dos resultados do afastamento do adulto brasileiro das letras é que a maioria das discussões de cunho popular sejam aquelas promovidas por meio de

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> **Retrato da leitura no Brasil.** Câmara Brasileira do Livro. Cd-rom, s/d.

mídias que explorem a imagem (principalmente, em movimento), sendo que o principal veículo é a televisão.

O uso de imagens para a transmissão de informações não é uma proposta nova. Quando a maioria dos fiéis não era alfabetizada e não tinha acesso aos livros que transmitiam a mensagem dos evangelhos, a igreja utilizou-se de imagens para promulgar o conhecimento cristão. Para solidificar a fé, as imagens de barro eram a crença palpável, próxima ao crente. Para compreender a Santa Ceia ou a crucificação de Jesus Cristo, os mais variados pintores tornaram cena aquilo que era rezado em um Latim inatingível. Papel semelhante foi exercido pelas iluminuras durante o período medieval. Repletas de textos e imagens, as obras compostas por monges especializados, auxiliavam os sacerdotes em suas pregações e exposições sobre o evangelho.

Atualmente, o acesso mais rápido, barato e simplificado das imagens cotidianas que possuímos é a televisão que tanto pode produzir programas de qualidade (geralmente, com baixos indíces de audiência) quanto programas cuja qualidade duvidosa, mas linguagem acessível, remetem os índices de audiência a patamares satisfatórios tanto a produtores, quanto para anunciantes.

Além da influência da televisão, outro meio de comunicação que tem causado grande impacto no modo como as informações circulam é a troca de conhecimento gerada por intermédio da rede mundial de computadores. Com o advento da comunicação em proporções globais, ocorridas por meio da Internet, a informação, seja ela de fonte confiável ou não, passa a ser acessível em uma dimensão jamais vista. Por outro lado, o grande fluxo de conteúdos deixa o consumidor cultural pasmo e angustiado: O que devo realmente saber mediante tantos assuntos a serem dominados?

O grande número de textos inseridos em uma página de Internet desgasta o tradicional formato jornalístico. As produções divulgadas por meio dos computadores devem ser mais breves, coloridas e, de preferência, devem possuir imagens (estáticas ou em movimento). Também o som pode ser acrescentado – as imagens animadas e sonorizadas aparecem nos processos televisivos, cinematográficos e na Internet. O apelo sedutor desses meios sobrepõe-se aos da mídia impressa. O mundo gira numa

velocidade alucinante e os textos verbais e não-verbais reproduzem esse ritmo, quer seja com frases mais curtas e produções superficiais, quer seja na edição dos filmes que aceleram as imagens e eliminam todo o excesso descritivo. A cena inicial do filme **Cidade de Deus**, <sup>21</sup> de Fernando Meirelles, lançado em 2002, em que se mostra a corrida de um frango que será abatido para a próxima refeição é um exemplo de como a edição de imagens pode gerar um clima de urgência e tensão que mantém o espectador em estado de alerta.

Do período inicial das conquistas ao advento do uso da imagem em movimento e da transmissão de informações em escala global, transcorremos quinhentos anos de aquisições e transformações do conhecimento adquirido. Os significativos dados apresentados mostram a influência da televisão sobre a população em geral e a baixa literariedade indica um importante aspecto cultural: a aquisição da informação tende a ser feita mais pelo texto verbo-visual do que pelo texto escrito. Isso faz com que, muitas vezes, o espectador confunda os papéis da ficção e da não-ficção, esperando que os meios visuais ficcionais cumpram um papel que não lhes é destinado – suprir a defasagem de informações causada por processos educacionais falhos por intermédio de textos fílmicos e televisivos. Nos capítulos referentes ao filme de Carla Camurati, Carlota Joaquina, e ao programa televisivo, Caramuru: a invenção do Brasil, será possível observar como o uso do panorama histórico e do riso contribuem para a construção de uma identidade ainda profundamente marcada pelo olhar estrangeiro e promulgada por esses importantes meios de comunicação.

A proposta deste item foi a de configurar o panorama brasileiro da circulação de informações na segunda metade do século XX, principalmente dos últimos dez anos, com vistas a compreender a mudança que ocorre no modo de registro da cultura. O que antes era primordialmente configurado na língua escrita, passa, nesse período, a dividir espaço com o texto visual que exercerá profunda influência cultural.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> **Cidade de Deus.** São Paulo - Rio de Janeiro, 2002. Direção de Fernando Meirelles. Roteiro: Bráulio Mantovani. Montagem: Daniel Rezende.

O ano de 1989 marcaria definitivamente a história do Brasil como aquele no qual retornamos à democracia. Os dois candidatos mais fortes eram o ex-sindicalista Luís Inácio da Silva e o alagoano Fernando Collor de Mello. Com uma retórica liberal e perfil de homem jovem, culto e antenado com a evolução do Primeiro Mundo, Collor de Mello foi eleito no segundo turno das eleições. O país estava à beira da hiperinflação e a então ministra Zélia Cardoso de Mello promove o confisco da poupança, o que abate a inflação apenas no começo do Plano Collor. No plano cultural, o novo governo extingue a Embrafilme e outros órgãos ligados à cultura – o cinema brasileiro entraria num período de crise.

Não tardaram a surgir denúncias contra o governo Collor. As manifestações contra o governo cresceriam e os "caras pintadas", jovens que pintavam seus rostos com as cores da bandeira do Brasil, tomariam as ruas pedindo o impeachment do presidente. Collor é afastado do governo em 1992 e assume em seu lugar o vice, Itamar Franco. O novo presidente assume seu cargo com a responsabilidade de controlar a inflação, um problema crônico da realidade brasileira havia muitos anos. Experimenta três ministros da Fazenda até chegar em Fernando Henrique Cardoso que comanda a implementação do Plano Real. Após o sucesso do Plano Real, Fernando Henrique usa-o como carro-chefe de sua campanha à presidência e consegue eleger-se em 1994.

Na saúde, o número de vítimas em virtude da contaminação pelo HIV e que desenvolve AIDS cresce, e artistas conhecidos como Renato Russo, do grupo de rock Legião Urbana (1996), e Cazuza (1990) falecem após terem desenvolvido sintomas da doença. A década de noventa também é marcada pela morte de Ayrton Senna e Tom Jobim, ambos em 1994. Mas, nem só de tristeza é feito o ano de 1994 - o Brasil tornase tetracampeão de futebol e o país comemora entusiasticamente.

O campo da tecnologia é marcado por uma grande evolução e a expansão da rede mundial de computadores, a Internet, ocorre rapidamente revolucionando a transmissão de informações. Na área biológica, o desenvolvimento dos estudos genéticos (a ovelha Dolly é clonada em 1997 e o mapeamento do genoma humano é concluído em 2000) e dos estudos sobre o cérebro marcam a década. No panorama econômico mundial, temos a consolidação do processo de globalização e a hegemonia política e econômica dos Estados Unidos.

Os anos de 1992 e 2000 são marcados pelas comemorações dos descobrimentos da América e do Brasil. No Brasil, as comemorações dos quinhentos anos do descobrimento terminam em verdadeiro fiasco: manifestações indígenas são reprimidas em Porto Seguro e a réplica da nau de Cabral sofre com problemas técnicos e não cumpre o percurso que deveria realizar .

O momento oportuno promove textos referentes ao tema. Citaremos dois exemplos de textos produzidos em virtude das comemorações aos quinhentos anos da América e que retratam como o tema estava sendo explorado então. O primeiro deles é um artigo de uma revista escrita em inglês, a **Speak Up**, comercializada no Brasil e voltada para estudantes de inglês como idioma estrangeiro. A matéria foi publicada na edição de janeiro de 1993, portanto, posterior às comemorações e baseava-se no seguinte questionamento: *O que 1492 significa para você?* (WORDEN; SHEA: 1990, p. 30-33)

Foram publicadas as respostas de onze americanos, entre mulheres e homens de várias áreas de trabalho, que responderam à questão de acordo com suas crenças naquele momento. A preocupação fundamental do artigo é ser politicamente correto (uma das marcas da crença globalizante dos anos noventa) — os entrevistados escolhidos variaram em profissões, gênero e raça (não foram ouvidos estudantes, ou pelo menos, eles não constam do artigo final). Há professores, políticos, empresários, um poeta indígena (nativo americano), uma líder feminista, uma mulher profissional liberal, um reverendo negro, uma freqüentadora da Igreja de Jesus Cristo dos Últimos Dias, um arquiteto, um escritor e um cientista.

A variedade de opções revela posturas distintas: da total alienação ao louvor exacerbado da heroicidade de Colombo; de uma postura crítica e mais elaborada à crença na descoberta como forma de dominação sangrenta. A despeito de concordarmos ou não com as opiniões emitidas, a entrevista revela que, mesmo aqueles que não possuíam uma opinião formada a respeito do assunto, foram chamados à reflexão. Ou seja, datas comemorativas exploradas pelos meios educacionais ou midiáticos propiciam uma reflexão da qual todos podem participar, em maior ou menor grau, com maior ou menor profundidade.

Na área cinematográfica, Hollywood também contribuiu para reforçar o tema no imaginário do público lançando o épico **América** (1992)<sup>22</sup>. Estrelado por Gérard Depardieu, o filme, recheado das incongruências típicas dos filmes de ficção hollywoodianos, coloca um ator francês, que representa um genovês e que fala inglês moderno com um acento inconfundível. Na tela, o comprometimento de Hollywood com o conservadorismo americano é preservado. Procura-se amenizar o impacto causado pelo descobridor nas populações nativas e apresenta-se um Colombo consciente dos exageros de maus-tratos proporcionados por seus contemporâneos à população indígena. Mais uma vez, a voz politicamente correta (e disfarçada) do americanismo de linha conservadora e globalizante do final do século, subtraiu as cores ácidas que a presença européia impingiu às populações indígenas.

No Brasil, apesar do malogro das comemorações dos quinhentos anos em Porto Seguro, houve manifestações em larga escala e várias demonstrações em campos diversos puderam ser vistas. A minissérie global **Caramuru: a invenção do Brasil** (2000), de Guel Arraes é fruto direto das diversas produções e atividades que procuraram explorar o tema. Jornais e revistas também tiraram partido do momento – a Folha de São Paulo, por exemplo, lançou **A Carta de Pero Vaz de Caminha**, uma reprodução do texto da carta original reescrita em português moderno por Jaime Cortesão. (CORTESÃO: 1999)

No âmbito acadêmico, o tema rendeu numerosos livros, todos lançados por volta do ano 2000. Apenas para mencionar alguns a título de exemplificação, temos

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> No original **1492: conquest of paradise.** USA, Paramount Pictures, 1992. Direção de Ridley Scott.

Outros 500: uma conversa sobre a alma brasileira de Lucy Dias e Roberto Gambini que versa sobre os aspectos psicológicos da formação nacional e foi lançado em 1999 (DIAS; GAMBINI: 1999); Os discursos do Descobrimento de 2000, foi organizado por Diana Luz Pessoa de Barros e contém uma série de artigos que discutem aspectos lingüísticos da formação nacional (BARROS: 2000). O livro faz parte da série Estante dos 500 anos; Cinco séculos de Brasil: imagens & visões de José Arbex Jr. e Maria Helena Valente Senise (1998) traz o seguinte comentário de José Mindlin na contracapa: "Vai ser, certamente, um dos livros marcantes dentre os que vão compor a 'Biblioteca do 5° centenário" (ARBEX; SENISE: 1998). Imagens do Brasil: 500 Anos publicado pela Educ no ano de 2000 e organizado por Beth Brait e Neusa Bastos apresenta uma série de artigos de vários pesquisadores da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo que tomou por base o seguinte questionamento: "De que maneira se poderia pensar, hoje, um conjunto de imagens do Brasil que tendo como pretexto os '500 anos', pudesse fazer dialogar presente e passado?" (BRAIT; BASTOS: 2000)

Mas não foram somente os livros que se propuseram a discutir os quinhentos anos das conquistas. Talvez, um dos eventos mais marcantes das comemorações dos quinhentos anos da descoberta tenha sido a megaexposição *Mostra do Redescobrimento Brasil*+500<sup>23</sup>, realizada no parque do Ibirapuera, em São Paulo, de 25 de abril a 7 de setembro de 2000. Distribuída em quatro pavilhões, o CineCaverna, a Bienal, a Oca e a Pinacoteca, a Mostra teve o grande mérito de inserir a cultura brasileira na história da civilização e não apenas fazer crer que o início de nossa cultura ocorreu a partir das conquistas. Dos achados arqueológicos de nossas tribos primitivas à simbólica Carta de Pero Vaz de Caminha, das representações do início da colonização ao Brasil contemporâneo, a exposição permitiu ao visitante que se tivesse uma noção ampla da formação cultural brasileira.

Os exemplos mencionados anteriormente refletem um ponto específico que marca a década de noventa: a comemoração das conquistas portuguesas em território

Com Gérard Depardieu, Sigourney Weaver e Armand Assante.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Dentre os catálogos realizados para a exposição, foram utilizados: **Catálogo do aprendiz de arte.** São Paulo: Carta Editorial, s/d; **Guia Brasil +500**. São Paulo: Carta Editorial, s/d.

brasileiro. No entanto, não é só a escolha de datas específicas que nos fazem refletir sobre o caráter nacional. De todos os aspectos mostrados nos exemplos acima, o mais importante a se observar nesse percurso e que nos chama a atenção é o papel da História oficial no desenvolvimento da identidade nacional.

Quando retomamos as figuras simbólicas do percurso de uma nação, estabelecemos marcos, parâmetros que podem tanto servir de modelo, quanto de questionamento ou até mesmo, de derrisão. Por exemplo, ao escolher Carlota Joaquina como personagem principal de sua trama, Carla Camurati foi ao encontro dos anseios do público no momento em que o filme foi lançado. Apesar da recepção fria da crítica, os espectadores compareceram em massa aos cinemas. Lembro-me de um comentário feito por um familiar e ouvido ao término do filme: "É por isso que nós somos desse jeito. Com essa História ...". O humor debochado e a trama histórica parecem ter caído no gosto dos brasileiros desiludidos com os rumos políticos e econômicos do início da década de noventa e carentes de compreensão de seu próprio desenvolvimento cultural.

A década de noventa foi palco das contradições geradas pela dissolução das utopias e pela variedade de rumos e técnicas pelas quais diretores e escritores podiam optar. Dentre todas as vertentes do cinema nacional, entretanto, uma linha de pensamento parece ter se sobressaído: a busca pela identidade nacional. No entanto, esses traços característicos de uma brasilidade simbólica já não aparecem como um perfil definido ou definitivo – apresentam-se em movimento. Ou seja, a variedade de produções textuais escritas ou visuais demonstra que o simbolismo da nacionalidade modifica-se ao longo do tempo, transforma-se de acordo com as circunstâncias sociais e históricas e depende da perspectiva adotada pelo autor/diretor.

O romance **Avante**, **soldados: para trás** não tem traços aparentes de ter sido motivado por episódios comemorativos da década de noventa, como os quinhentos anos da conquista; entretanto, o retorno ao histórico tem novamente a função de resgatar um momento emblemático da História brasileira que, sem dúvida, leva , mais uma vez, à reflexão sobre como formamos nossa cultura, uma cultura que se molda nas tradições orais e nas tradições mostradas nas mais variadas formas de registro.

Neste item, procurou-se estabelecer um panorama do país na última década do século XX , cujas transformações políticas, econômicas e tecnológicas criam um grande impacto no modo de se registrar as informações.

## 9. Considerações finais

Desembocamos na década de noventa com quinhentos anos de história oficial da nação brasileira. Nos últimos dez anos do século XX, não temos mais a primazia do registro impresso como forma de catalogar o conhecimento produzido pela cultura. A imagem retorna fortemente, dessa vez, não de forma estática como nas telas renascentistas, mas, primordialmente, em movimento e muitas vezes, associada a sons.

Neste capítulo, procurou-se, a partir da teoria semiótica de Lotman, estabelecer um parâmetro para a compreensão da cultura. A concepção do teórico russo sobre o estabelecimento de um estado de cultura a partir de informações não-hereditárias, reproduzíveis e passíveis de serem renovadas, permitiu que se compreendesse de que modo um estado de cultura foi estabelecido no Brasil. O breve panorama sincrônico da constituição de uma tradição sério-cômica que enfoca a construção da identidade nacional por intermédio do riso teve inspiração na teoria bakhtiniana que procura reconhecer as influências deixadas pela herança ocidental na cultura francesa do período medievo-renascentista. A compreensão das manifestações populares dessa fase permite que Bakhtin reconheça vozes desse período nas obras de Rabelais.

As obras selecionadas principalmente a partir do século XIX mostram a aliança entre as caracterizações feitas de personagens brasileiras e como são apresentadas pelo viés do riso. Tal levantamento permite que se entreveja de que maneira o modo de ser brasileiro é representado.

# CAPÍTULO DOIS

Riso e riso reduzido: a gradação entre o eu-para-o-outro e o eu-para-mim

"Todos nós éramos meninos cheios de espinhas, cravos e alguma arrogância. Líamos autores latinos como Juvenal, Terêncio e Sêneca, no original. Os mais velhos liam também Aristóteles e nos diziam que o grego não era assim tão difícil. "O grego tem outros sinais gráficos", disse Kiko, "e Aristóteles – você sabe? - condena o riso." "Que sujeito semgraça!" disse Loyola."

(**Teresa**, Deonísio da Silva)<sup>1</sup>

### 1. Introdução

O objetivo deste capítulo é discutir a gradação entre riso e riso reduzido tal como os termos são apresentados na teoria bakhtiniana.<sup>2</sup> Para que fosse possível compreender com mais propriedade o modo como o autor russo interpreta as

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> SILVA, Deonísio da. **Teresa.** 1 ed., São Paulo: Mandarim, 1997.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> A expressão riso reduzido aparece nas obras: BAKHTIN, M. Problemas da poética de Dostoiévski. 3ª ed., tradução direta do russo, notas e prefácio: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002; BAKHTIN, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 3º ed., tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993. Também importante para a compreensão do riso e do riso coletivo é a questão da experiência corporal a partir das categorias do outro. Os conceitos de eu-para-o-outro e eupara-mim encontram-se em BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. 3° ed., tradução a partir do francês: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

manifestações populares, fez-se necessário retomar as origens do riso e sua ocorrência nas festas populares da Antigüidade de forma aberta e coletiva. A interpretação particular que Bakhtin faz dessas demonstrações do riso gerará a noção de *eu-para-o-outro*.

O acompanhamento da evolução intelectual do homem ocidental permite entrever como o riso se reduz à medida que o *eu* deixa de voltar-se para o outro, intelectualizando-se e tornando-se individualizado.

Do mesmo modo que vozes da Antigüidade clássica encontram eco na tradição ocidental do período medieval e renascentista, a importação cultural advinda das conquistas portuguesas também trouxe resquícios desse conhecimento. O item número três deste capítulo, *Vozes das tradições folclórico-carnavalescas da Antigüidade clássica na produções culturais brasileiras*, aborda a questão das informações trazidas pelos conquistadores.

Finalmente, o último item desta etapa da tese discute as vilas medievais e de que modo transformaram-se em palco para as manifestações folclóricas do período medieval e renascentista cujas influências remontam ao período da Antigüidade clássica. Foi esse ambiente particular que permitiu o florescimento da obra de Rabelais e que se tornou objeto de estudo do teórico russo. A partir da análise do contexto em que o autor francês produziu, Bakhtin chegou à noção de carnavalização que tem por base as expressões populares da praça pública.

#### 2. Riso e riso reduzido em Bakhtin

A complexidade em se discutir a questão do riso tal como se apresenta na obra de Bakhtin atinge o grau de sofisticado desafio. A particular abordagem do autor surge como imbricada teia de conceitos que, como numa página virtual, abrem "links" que remetem a noções articuladas numa impressionante coerência.

Termos e expressões tais como riso, riso reduzido, ironia, paródia e carnavalização parecem salpicar suas obras sem barreiras. Em **Problemas da Poética de Dostoievski**, Bakhtin afirma que o surgimento do gênero romanesco está condicionado a três raízes básicas: a épica, a retórica e a carnavalesca e que , esta última, em suas variedades, teve profunda influência tanto do diálogo socrático, quanto da sátira menipéia (BAKHTIN: 2002, p. 108)

Entendido por Bakhtin como gênero, o diálogo socrático consistia na provocação do pensamento pela palavra. Dois eram os procedimentos utilizados: a síncrese e a anácrise. A primeira consistia na confrontação de idéias e a segunda, em provocar a palavra por intermédio da própria palavra. <sup>3</sup>

Bakhtin vê nesse procedimento socrático, um "fundamento carnavalesco", pois acredita que tanto a palavra quanto o pensamento possuem natureza dialógica, isto é, os participantes desse diálogo são colocados em um movimento de livre associação de idéias, sem barreiras hierárquicas.

A menipéia, por sua vez, apresentava-se na Antigüidade como um tipo de composição escrita que cedia espaço à experimentação de ordem moral e psicológica. A provocação e a experimentação das idéias filosóficas dava-se pela criação de situações extraordinárias, onde o elemento cômico, o comportamento excêntrico, os escândalos, as declarações inoportunas faziam-se presentes. Essa liberdade de invenção permitia ao autor do texto satírico uma combinação orgânica do diálogo filosófico, do elevado simbolismo, do fantástico da aventura e do naturalismo do submundo. A menipéia apresentava uma estrutura triplanar cujo deslocamento espacial variava da Terra para o Olimpo e desse para o inferno. Posteriormente, essa estrutura influenciará textos sério-cômicos da Idade Média e do Renascimento, tais como os gêneros "diálogo no limiar" e "diálogos dos mortos".

De acordo com o estudioso, ao se utilizar de uma ambivalência provocadora do riso, a sátira menipéia dispunha do elemento cômico de forma mais incisiva que o diálogo socrático; o texto satírico era composto de jogos de oxímoros, contrastes que

jogavam com a linguagem, tais como o alto e o baixo ou a ascendência e a decadência. A menipéia também apresentava um grau variado de paródia e objetivação. Eram produzidos textos de gêneros intercalados como novelas ou cartas, que mesclavam os discursos da prosa e do verso.

Por fim, compunham a sátira menipéia a utopia social, a multiplicidade de estilos, a pluritonalidade e a publicística. Esta última, constituía-se na discussão das vertentes ideológicas do período, apresentadas de forma mordaz e impregnadas de polêmica aberta e velada.

A menipéia aparece em contraste com os gêneros considerados estritamente sérios, como a epopéia, o épico e a tragédia. De acordo com Bakhtin, estão na base da formação inicial da menipéia, características que, futuramente, farão parte do desenvolvimento da produção literária cômica ocidental e que desembocam em obras de autores como Rabelais, Cervantes e Dostoiévski.

Bakhtin faz de sua descrição do diálogo socrático, das festas populares e da sátira menipéia, a introdução às particularidades encontradas no processo de carnavalização. Para ele, o carnaval, apesar de pouco estudado como fenômeno, é repleto de variantes; porém, tem importância vital na constituição e preservação da cultura popular. A transposição dessa cultura da praça pública para a linguagem da literatura é que receberá o nome de carnavalização . Primordialmente, Bakhtin analisa essa incorporação da cultura popular pela literatura na obra rabelaisiana produzida na última fase do período medieval e princípio do renascimento.

Para o autor russo, as categorias fundamentais da tradição carnavalesca que permeiam a literatura carnavalizada são constituídas de quatro aspectos. Primeiramente, temos a eliminação de divisões hierárquicas entre os homens, nivelando-os e libertando-os, inclusive para atos considerados excêntricos. Depois, a incorporação do espírito carnavalesco de rua, fazendo com que todos os participantes vivam e experimentem a cultura popular da praça pública. O terceiro conjunto de características baseia-se na livre relação entre os homens estendendo-se a todos os

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> A retomada da noção de carnavalização realizada entre as páginas 66 e 68 desta tese ( até "... e, conseqüentemente, sua aplicação em obras sério-cômicas ocidentais.") foi basedada em BAKHTIN, M.

campos da vivência, dos valores e idéias a fenômenos e coisas (assim, sagrado e profano podem caminhar juntos). Finalmente, a quarta categoria que se constitui nos atos de profanação. Nesta, a paródia recai sobre os textos sagrados, as indecências carnavalescas substituem o comportamento e a linguagem séria e oficial e as referências ao corpo e à força produtora da terra substituem o sublime e o sagrado.

Há que se observar que o pensamento carnavalesco está impregnado da idéia de renovação, típico do processo de coroação do novo rei para o período do carnaval e o conseqüente destronamento após o término do período carnavalesco. Nada é absoluto – nem a afirmação, tampouco a negação. Tudo pode ser objeto de paródia e a vida aparece reordenada, fora de seu curso habitual institucionalizado. Por fim, além dos elementos já mencionados, também o deslocamento do discurso familiar de rua (livre e não-hierárquico) gerou a carnavalização e, conseqüentemente, sua aplicação em obras sério-cômicas da tradição ocidental.

É importante notar que Bakhtin utiliza, de modo generalizado, o termo "riso" para definir a consequência do ato popular carnavalizado, cômico, quer seja fruto de uma paródia, quer de um elemento grotesco. Já a expressão "riso reduzido" aparece em momentos distintos. Em A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais em um primeiro momento, a expressão aparece como sinônimo de humor. Depois, ela é retomada e o autor afirma que ironia, sarcasmo, humor, entre outros, seriam formas de riso reduzido. Esses elementos formam aspectos que compõem a evolução do romance no ocidente, mas ligados primordialmente ao sério e não ao cômico. (BAKHTIN: 1993, p.37; 103)

Para o autor, o riso apresenta-se como uma posição estética e esse posicionamento só pode se dar dentro de uma determinada realidade; ou seja, o que define o riso é o contexto em que ele é produzido e o riso atua como um intérprete dessa realidade vivida. O riso carnavalesco que é ambivalente aparece em contraposição à realidade oficial, monológica, que a seriedade unilateral absolutiza. (BAKHTIN: 2002, p. 165)

Uma importante afirmação de Bakhtin é que a manifestação da cultura da praça pública atinge seu ápice nos períodos da Idade Média e Renascimento. A partir daí, há um progressivo afastamento do homem dessa cultura da praça pública, fato que provocará faces distintas ao fenômeno do riso. Dessa forma, o riso festivo popular da Idade Média e do Renascimento será aquele que escarnece dos próprios burladores; é ambivalente: admite a morte e a vida, a negação e a afirmação; a morte aparece num movimento de ressurgimento, de parte do ciclo da vida – a vida que se renova constantemente; o riso é dirigido contra toda superioridade, de modo não-oficial; e, finalmente, apresenta caráter universal.

Por outro lado, o riso satírico do período moderno apresenta humor negativo; coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; destrói a integridade do aspecto cômico do mundo; o risível não se apresenta mais em seu caráter universal, mas é negativo e ocorre como fenômeno particular.

Nesse contexto de afastamento da cultura popular da praça pública, o riso não se apresenta mais de forma aberta, mas reduz-se mediante novas situações. Já não temos mais o riso manifesto de forma ampla, sem barreiras. O riso vai gradativamente perdendo sua sonoridade, vai se reduzindo. Também em **Problemas da poética de Dostoiévski**, Bakhtin afirma que o riso na literatura dos séculos XVIII e XIX é ,invariavelmente, abafado e apresenta-se na forma da ironia, do humor e em outras formas de riso reduzido (BAKHTIN: 2002, p. 166-167)

Portanto, podemos observar que para Bakhtin, há distinções consideráveis nas formas de manifestação do riso que dependem do contexto social e histórico em que se apresentam. O estudioso pontua as diferenças nas manifestações que ocorrem à medida que as artes se afastam dos elementos populares, tais como no Romantismo quando, para ele, o riso reduzido passa a ser destituído da força regeneradora e renovadora positiva que antes estavam presentes na Idade Média e no Renascimento.

A partir dessas considerações, podemos distinguir pelo menos três momentos da concepção do riso em Bakhtin:

- a. Riso festivo popular (ou carnavalizado) : permite a expressão aberta e clara do pensamento carnavalizado, sem barreiras hierárquicas e apresenta-se de forma coletiva. Seu instrumento principal é o riso aberto, de aspecto cômico;
- b. riso reduzido (texto satírico ou irônico) : de caráter negativo, mais dissimulado, cuja sonoridade perde em relação ao riso festivo popular. O riso reduzido tende à individualização, afastando-se do coletivo.
- c. riso carnavalizado reduzido: enunciado satírico ou entoação irônica inseridos no contexto carnavalizado; a sonoridade do riso é reduzida, mas mantém-se a ambiência carnavalizada.

Apesar de não ter sido propósito de Bakhtin estudar o fenômeno do riso propriamente dito, o autor, ao abordar o processo de carnavalização da cultura, detevese sobre a questão. O estudioso utiliza a expressão "riso satírico", associando o procedimento satírico ao riso. Entretanto, quando se refere à ironia, apresenta-a como sendo riso reduzido ou, simplesmente, ironia. Sob a ótica do autor russo, esta figura de pensamento nunca aparece cunhada como "riso irônico". No caso da sátira, mesmo associando-a ao riso, esta forma de composição ou maneira de rir é considerada como sendo da ordem do riso reduzido. Se o autor se refere, em alguns momentos, ao riso satírico como elemento da sátira, mas não utiliza a expressão riso irônico, podemos pressupor que, no que tange à ironia, talvez a sonoridade do riso tenha se reduzido a tal ponto que seja quase imperceptível.

De fato, ao comentar as obras da segunda fase de Dostoiévski, ele diz que apesar dos elementos carnavalescos encontrarem-se presentes, o riso surge demasiadamente reduzido. Ou seja, apesar dos ecos da tradição popular estarem presentes na obra de Dostoiésvski, o riso não é mais associado ao cômico; tende, outrossim, ao irônico.

Quanto à manifestação ser carnavalizada ou não, parece-nos bastante claro que para que ocorra o riso festivo ou carnavalizado, este certamente deverá conter os elementos pertinentes à carnavalização, atendo-se mais abertamente ao cômico.

3. Vozes das tradições folclórico-carnavalescas da Antigüidade clássica nas produções culturais brasileiras.

Ao comentar as características da sátira menipéia, seu desenvolvimento e influência, Bakhtin<sup>4</sup> sempre contrasta a menipéia ao gêneros trágico e épico. Para ele, as três vertentes são a base para o desenvolvimento do romance na tradição européia. O autor colocará a menipéia no âmbito das tradições folclórico-carnavalescas, as mesmas que teriam influenciado o diálogo socrático. As obras que têm por influência esse eco das tradições folclórico-populares estão na base do processo de carnavalização. Ora, tendo a literatura brasileira tido suas origens na tradição incorporada dos colonizadores, nada mais justo do que reivindicar essas raízes comuns do pensamento ocidental. Acrescida da riqueza das culturas indígena e negra, essa mescla cultural gerará um ambiente cultural renovado e único, sem, no entanto, ter consolidado a tradição para a transmissão e produção de conhecimento por intermédio da escrita. Os padrões cultos de conhecimento ficaram restritos a grupos isolados e elitistas.

Um dos aspectos mais interessantes a ser observado, é o fato de que, apesar do conflito entre tradições ter gerado aspectos culturais renovados, ecos do passado podem ser sentidos até os dias de hoje. Ou seja, a despeito do estabelecimento de novos textos, vozes há que permaneceram e mescladas aos novos procedimentos culturais nem sempre são reconhecidas como reminiscentes de tradições importadas. Um exemplo disso pode ser encontrado nas feiras de rua que acontecem por todo o Brasil, algumas até famosas, como a de Caruaru. Tendo tido sua origem no comércio de rua de cidades européias, elas se assemelham aos mercados de praça encontrados na França, no período de Rabelais, com os produtos expostos ao ar livre e os mercadores gritando bordões conhecidos. No caso de feiras na cidade de São Paulo é comum ouvirmos a ironia não-intencional: "A mocinha vai querer o quê?", não

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski.** 3 ed., tradução direta do russo: Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

obstante a idade da compradora seja compatível ou não com o tratamento dado pelo feirante.

Quando Bakhtin (1993) analisa o contexto em que Rabelais produz a sua obra, ele refaz o percurso das origens do romance e dos textos sério-cômicos com o intuito de resgatar as vozes reminiscentes da Antigüidade clássica, das festas folclórico-carnavalescas e compreender o que a renovação da cultura tinha gerado no período de Rabelais. Ele retoma os primórdios para melhor compreender o período medieval-renascentista e que novos textos haviam sido gerados nesse processo de desenvolvimento cultural. Como seria possível explicar a cultura popular da praça pública que fortemente influencia a obra de Rabelais sem compreender de que modo foi gerada?

Da mesma maneira, para melhor compreender o que foi produzido em termos de cultura no final do século vinte no Brasil faz-se necessário retomar o processo de desenvolvimento desse conjunto de informações no Brasil. As nações indígenas que habitavam o Brasil, apesar de não possuírem registros escritos de suas manifestações culturais, tinham uma tradição oral (as lendas indígenas transmitidas em línguas do tronco tupi-guarani), material (ocas, cabaças, vestimentas e enfeites, etc) e de modos e costumes (por exemplo, alimentação, danças e cantos, entre outros) com as quais o conhecimento do conquistador pudesse se mesclar.

No capítulo *Uma alternativa: Cultura sem literariedade ou cultura antes da cultura?*<sup>5</sup> do livro **Universe of the Mind**, Lotman trata da possibilidade de um estado de cultura sem literariedade. O autor pontua que, para a cultura européia acostumada historicamente ao contato com o texto escrito, mesmo nos dias de hoje, parece-lhe difícil que haja cultura sem a capacidade de ler e escrever desenvolvida. Para a cultura dos conquistadores, quando estes chegaram à América, a leitura e a escrita eram técnicas dominadas por seus homens cultos havia séculos.

O estudioso nos lembra, então, da civilização pré-Inca que atingiu um elevado grau de sofisticação sem que houvesse qualquer elemento escrito em suas

manifestações culturais. O episódio serve para nos recordarmos de que a constituição desse conjunto de informações não depende da escrita, mas sim, da língua. Esta, como bem sabemos, pode se apresentar na forma escrita ou oral. Além disso, manifestações de linguagem não-verbal, tais como a construção de túmulos, objetos de cerâmica e pinturas rupestres constituem exemplos de tradições culturais registradas sem a influência da escrita, em civilizações que não dominavam essa técnica.

O biólogo evolucionista Jared Diamond, em seu livro **Armas, germes e aço:** os destinos das sociedades humanas, afirma que, para os autores positivistas do século XIX, os pilares da crença da evolução civilizatória sobre a barbárie recaíam sobre os seguintes aspectos: o desenvolvimento da agricultura, a metalurgia, a tecnologia complexa, os governos centralizados e a escrita. Ou seja, a ausência da escrita por outros povos era considerada como um elemento diferenciador: aqueles que possuem escrita e são capazes de inscrever seus conhecimentos sistematicamente são superiores aos povos que não as possuem. (DIAMOND: 2001, p. 215-216)

Essa crença enraizada de que povos sem escrita são inferiores podem nos levar a acreditar que não há intercâmbio semiótico entre uma cultura com escrita (em nosso caso, a dos portugueses) e outra sem escrita (a dos nativos brasileiros).

Nada mais errôneo. No caso da história cultural brasileira, é notável a influência da cultura dos povos indígenas impressa na língua e, consequentemente, na cultura .O nosso léxico foi enriquecido com o acréscimo de palavras de origem ameríndia e fazem parte da constituição da língua portuguesa falada no Brasil: abacaxi, capivara, moqueca e catapora<sup>6</sup> estão entre alguns dos exemplos que podem ser citados.

É claro que esse processo em que se misturam conhecimentos não se deu rapidamente, nem de forma tranquila. Quando aqui aportaram os jesuítas, os religiosos trouxeram sua bagagem escolástica e a intenção de catequizar os índios. A expansão

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> LOTMAN,I. An alternative: Culture without literacy or culture before culture?. In: Universe of the mind: a semiotic theory of culture. 1 ed., USA: Bloomington Indiana University Press, 1991, p.245-253

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Os exemplos mencionados foram extraídos de GARCIA, Afrânio da Silva. **O português do Brasil: questões de substrato, superstrato e adstrato.** In: <a href="http://www.filologia.org.br/soletras">http://www.filologia.org.br/soletras</a>.

do cristianismo implicaria, certamente, numa aniquilação ou sobreposição da cultura nativa no estado em que se encontrava no momento das grandes descobertas.

Ocorre que a sucessão de encontros culturais inicia um processo de renovação que dialoga com três grandes vertentes das tradições que compõem nossos textos : a cultura escolástica dos conquistadores portugueses, a indígena e a africana, cada uma delas portadora de um saber e bagagem específicos. Ao longo dessa sucessão de mudanças, novos procedimentos surgem e de algum modo começam a ser retratados instantâneos dessa cultura renovada.

Nesse estado cultural modificado e ampliado, distinguir as vozes remanescentes dos traços folclóricos clássicos torna-se consideravelmente mais difícil, uma vez que não somos herdeiros diretos da Antigüidade clássica que alimentou e enriqueceu o desenvolvimento da cultura européia. Apesar de termos herdado o conjunto de informações trazido pelos colonizadores e considerarmos, pela história oficial, as conquistas como marco zero para a noção do que chamamos de Brasil, o sincretismo que ocorreu em virtude do legado deixado pelas nações indígenas que já habitavam o Brasil antes da chegada dos conquistadores e das várias levas de africanos que foram trazidos como escravos, marcou profundamente nossa formação.

Dentre as várias maneiras de se representar a cultura, os textos sério-cômicos apresentam-se como uma vertente dos procedimentos culturais. Desse modo, os poemas satíricos de Gregório de Matos, já mencionados no primeiro capítulo, destacam-se como uma das primeiras produções discursivas a caracterizar elementos de seu tempo, destacando a beleza das negras, criticando inimigos ou enaltecendo aqueles que favoreciam o poeta no contexto barroco da Bahia seiscentista.

Portanto, a partir desta reflexão, é possível compreender o quão complexa é a tessitura que enforma os procedimentos culturais, uma vez que sua composição é permeada por vozes de várias origens que se constituem em momentos distintos.

#### 4. O riso e as atividades carnavalescas

Para compreender profundamente o contexto que possibilitou a produção das obras de Rabelais, M. Bakhtin parte em uma cruzada pelo desvelamento das origens do riso na cultura popular e como chegaram até nós. Em sua proposta de estudo, Bakhtin (1993) não realiza uma análise diacrônica, com fatos subseqüentes que terminam por desembocar na cultura francesa medievo-renascentista. Ele procura pinçar sincronicamente os elementos que se encontram na base da formação do riso na cultura ocidental e que encontram ecos nas tradições posteriores. Ou seja, o autor trabalha com a percepção das vozes remanescentes da Antigüidade clássica que, com o desenvolvimento natural do conjunto de informações que enforma a sociedade, passam despercebidas. Essas vozes remanescentes tanto podem subsistir com leves alterações quanto podem adquirir caráter de textos renovados quando, mesclados a novos elementos, geram produções textuais diferenciadas.

As origens do riso na civilização ocidental, como demonstra o pesquisador russo, são de natureza complexa. O próprio Bakhtin admite que o carnaval, essa manifestação de cunho folclórico, é um fenômeno pouco estudado. A cultura ocidental européia do século XX, por exemplo, afastou-se muito dessas origens pagãs escandalosas e reorganizadoras do caos original. Entretanto, manifestações, tais como o carnaval de rua brasileiro e as feiras de rua (já mencionadas anteriormente), trazem claros resquícios dessa cultura carnavalizada que remonta aos procedimentos das festas dionisíacas.

A título de exemplificação, é possível mencionar a permanência, nas manifestações carnavalescas brasileiras, da figura de Momo. Na Antigüidade clássica, Momo<sup>7</sup> era um deus zombeteiro e sarcástico que acompanhava Baco (Dioniso). A referência à divindade pagã foi trazida no bojo das tradições importadas e foi associada à imagem de um rei. Atualmente, nas tradições populares brasileiras, o rei

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Sobre a figura de Momo e sua relação com Baco: cf. MINOIS, G. **História do riso e do escárnio.** São Paulo: Editora UNESP, 2003, p.29.

Momo é eleito todos os anos entre os candidatos do povo , juntamente com a rainha do carnaval. O breve entronamento de um obeso durante as festividades carnavalescas demonstra a temporária quebra das barreiras hierárquicas e inversões presentes no carnaval. O grotesco do ventre expandido celebra a alegria e a renovação. A presença do rei Momo no carnaval brasileiro torna-se, então, uma clara demonstração dos resquícios das tradições folclórico-carnavalescas presentes em nossa cultura.

## 4.1 As origens do riso, as festas primitivas e as comédias

Uma das versões que temos para a origem do riso é a presença, em textos gregos antigos, de descrições mitológicas do princípio do mundo associadas ao riso dos deuses. Enquanto criavam e manipulavam os homens, os deuses riam. No entanto, aos homens, por sua condição inferior, restavam somente as lágrimas. O riso, portanto, estava associado à criação do mundo, ao caos original:

Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo ... Quando ele gargalhou, fez-se a luz ... Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo. Depois, pouco antes do sétimo riso, Deus inspira profundamente, mas Ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma. 9

De modo geral, nesse período, o riso não está associado à felicidade, ou à alegria, pois somente os deuses têm direito a rir. Os mitos costumam associar o ato de rir a diferentes formas de zombaria, à sexualidade, à fecundidade e ao renascimento.

As origens mitológicas do riso e sua associação às festas pagãs gregas e romanas do período da Antigüidade arcaica parecem ter proporcionado os elementos

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Sobre os entrudos e a história do carnaval no Brasil e, especialmente, em Salvador, cf. MARTINS, Marlene A. **Carnaval.** In: Indiana University. Disponível em: http://www.indiana.edu/~baiu/carnavaltexto.html. Acesso: 06 jul.2006.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Versão do século III do papiro de Leyde apud MINOIS, op. cit., p.21.

necessários para a cultura da praça pública tão constantemente referida na obra de Bakhtin. As principais festas pagãs do antigo mundo grego eram as dionísiacas do campo, as grandes dionisíacas, as bacanais, as leneanas, as tesmofórias ou as panatenéias e todas tinham caráter religioso. As principais características dessas festas mencionadas pelo estudioso do riso, Georges Minois (2003: p.29-35), são:

- A reatualização dos mitos, que são representados e imitados, dando-lhes eficácia;
- os rituais da mascarada rituais mais ou menos codificados nos quais encontramos a experiência da alteridade. Por meio de máscaras ou do travestimento é possível ser um outro, até mesmo o próprio deus (que pode ser, entre outros, Dioniso);
- 3. as práticas de inversão brinca-se de mundo ao contrário, invertendo as hierarquias e as convenções sociais;
- 4. as fases exorbitadas o excesso, o transbordamento, a transgressão das normas são a regra, terminando em caçoada e orgia, presididas por um efêmero soberano que é castigado no fim da festa.

As festas aparecem, então, como um momento de expressão do riso cuja finalidade jaz na intenção de recriar o mundo, o caos original o qual os deuses teriam organizado. As festas surgem como um fenômeno de coesão social e da reafirmação da ordem cultural.

Em Roma, as principais festividades ocorriam nos meses de fevereiro, março e abril e coincidiam com a primavera européia. Eram elas, a lupercalia, a liberalia e a floralia. As festas romanas, assim como as gregas, apresentavam manifestações ligadas ao culto da fecundidade que apareciam aliadas ao riso. Eram permitidas as injúrias, as grosserias verbais e a licenciosidade.

Dentre as características mencionadas por Minois das festas dionisíacas, encontramos no item *b* a menção da alteridade e de sua função nas festividades. De fundamental importância para a discussão das manifestações folclórico-carnavalescas,

a questão da alteridade é analisada por Bakhtin não só no âmbito das festividades, mas também de seus desdobramentos na evolução da literatura e das artes.

Em Estética da Criação Verbal, Bakhtin (2000) examina a questão da alteridade, da relação entre o *eu* e o *outro*. Essa discussão desponta no texto que se destina a analisar o relacionamento entre o autor e o herói. Entre os vários aspectos relacionados à forma espacial do herói e que constituem essa relação eu-outro, encontra-se o debate sobre o corpo interior e o corpo exterior. Para ele, existem duas possibilidades para a criação do que se concebe como homem enquanto valor: ou assumo-me como sou e como vivo e vejo o mundo a partir dessa possibilidade de visão, ou diminuo o meu eu e "*o homem são os outros*", minha experiência singular pessoal é minimizada pela experiência dos outros que passa, então, a ser a minha. Assim refere-se o autor com relação às categorias do *eu* e do *outro*:

No primeiro caso [ do eu ], o processo que preside à elaboração de uma concepção do homem ( o homem como valor ) pode expressar-se assim: o homem sou eu, tal como me vivo, e os outros são como eu. No segundo caso ,o homem são os outros. Ora a singularidade da experiência pessoal é diminuída, sob a influência da experiência dos outros, ora a singularidade da experiência do outro é diminuída sob a influência e em proveito da experiência pessoal. (BAKHTIN: 2000, p. 70)

Ocorre que à medida que se valoriza esse outro para elaborar como concebo o homem, aumenta a minha possibilidade de uma experiência positiva, apreciativa e estética, do corpo que não o meu próprio. Dessa forma, o corpo interior surge apenas para refletir os valores do corpo exterior e sacralizá-lo o que, para o estudioso, ocorre na Antigüidade quando a experiência do corporal é vivida por intermédio das categorias do outro, em especial a partir da difusão das festas dionisíacas. <sup>10</sup>

Ao longo do processo de evolução do pensamento grego, o século VI antes de Cristo foi particularmente importante. Em algumas regiões da Grécia, tiranos instigaram o desenvolvimento do culto a Dioniso como uma forma de enfraquecer a

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Id., p.70-71

aristocracia que se considerava o grupo representante dos deuses "oficiais" e da virtude. A adoração ao deus passou a ser central na constituição da religiosidade órfica. No orfismo, para que o indivíduo pudesse se libertar do ciclo de reencarnações a que estava destinado, precisava da ajuda de Dioniso. A divindade libertadora promovia a purificação por meio de práticas catárticas. (SOUZA: 1996, p.17)

O culto a Dioniso difunde-se no período helenístico, tanto na Grécia quanto em Roma. Nessa época, a máscara utilizada pelos adoradores de Dioniso servia como uma epifania do próprio deus. Por meio da máscara, era possível tornar-se a divindade, tornar-se o outro. Esse outro identificava-se com o todo, com a coletividade e o dionisismo apresenta-se como o desenvolvimento ritual dessas práticas de adoração ao deus Dioniso. O site do Laboratório Teatral do Liceu A. Volta de Colle di Val d'Elsa, Itália dá uma definição de dionisismo na qual este aparece como "... uma busca de uma divina harmonia com o universo, a tentativa de abolir as diferenças entre animais e homem e entre homem e deus. "O texto explica que a máscara presentifica o deus, mas as grandes órbitas vazadas indicam que o ele está ausente; portanto, qualquer um pode assumi-la. 11

Para Bakhtin (2000), no período da Antigüidade, a postura assumida com relação ao corpo interior é a de que ele nada mais é do que um corpo biológico, de valor biológico. A partir do dionisismo, entretanto, uma nova tendência se impõe. O corpo, agora num ambiente mais fortemente sexualizado, passa a ser vivido não solitariamente, mas coletivamente. Essa argumentação reforça a idéia das festas dionísiacas como um fenômeno de coesão social já que o corpo não vive para si, mas vive para um outro coletivizado. De acordo com o estudioso, com o avanço histórico das formas culturais, o eu-para-mim, o voltar-se para si de forma negativa, sobrepõe o eu-para-o-outro, o eu voltado para a coletividade; é a percepção individual que fará com que declinem as manifestações de cunho positivo. (BAKHTIN: 2000, p. 71)

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> "Il dionisismo, dunque, é la ricerca di una divina armonia com l'universo, il tentativo di abolire le differenze fra animale e uomo e fra uomo e dio." Laboratorio Teatrale do Liceo A. Volta de Colle di Val d'Elsa, Italia . Disponível em: http:// volta.valdesa.net/thiasos/baccanti/saggi.htm. Acesso em: 26 nov. 2004.

O crescimento da noção de individualidade não nasce de uma hora para outra e nem é observada em blocos homogêneos do pensamento grego. Do momento em que as epopéias homéricas estabelecem o que é a virtude (os atos heróicos dos nobres guerreiros), passando pela **Teogonia** de Hesíodo à criação da Academia de Platão até as discussões estóicas e epicuristas, temos dez séculos de desenvolvimento da filosofia e do pensamento da Grécia. Naturalmente, o crescente racionalismo dos virtuosos se distancia das atitudes consideradas menos nobres (entre elas, o riso desmedido) e faz com que ocorra um distanciamento do eu-para-o-outro.

Podemos observar essa transição do eu-para-o-outro para o eu-para-mim na descrição feita por Aristóteles<sup>12</sup> da comédia. Na **Poética**, seu tratado sobre a poesia, o filósofo inicia afirmando que a elaboração poética se dá por imitação da natureza e que essa reprodução pode ocorrer de modos variados. Enquanto na tragédia, o autor imita os homens de caráter elevado e apresenta-os melhores do que são, na comédia, os homens representados são piores e suas ações são mostradas diretamente. Assim sendo, Sófocles e Homero enquadram-se na descrição de autor trágico porque representam figuras de ações nobres; por outro lado, as peças de Aristófanes, autor grego de textos cômicos, são caracterizadas como comédia, pois estão repletas de injúrias e os homens descritos são da mais baixa estirpe.

Aristóteles prossegue, afirmando:

"A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitam as ações nobres e das mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as ações ignóbeis, compondo, estes, vitupérios, e aqueles, hinos e encômios." (ARISTÓTELES:1993, p.29)

Após essa reflexão, o pensador estabelece como autor máximo do gênero sério, Homero, que além de lançar as bases para as grandes obras trágicas, também o fez para a comédia. Só que, sendo, na opinião de Aristóteles, o grande autor que é,

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> ARISTÓTELES. **Poética.** 2° ed., trad. Eudoro de Souza, São Paulo: Ars Poetica, 1993. [escrita entre 335-323 a. C.]

Homero substitui o vitupério presente nas comédias em geral, pela demonstração do ridículo.

Uma das observações mais interessantes que o filósofo faz sobre a comédia refere-se ao desfecho que os autores dão às obras cômicas. Segundo declara o pensador, nas obras de caráter cômico, a conclusão da história tende à normalização, para a resolução de graves embates, transformando até mesmo inimigos, em amigos. Este seria o caso, na opinião de Aristóteles, dos autores Orestes e Egisto. Além dos nomes citados por Aristóteles, um exemplo de normalização é constatado na peça **Lisístrata**, de Aristófanes <sup>13</sup>. Na referida comédia, um grupo de mulheres resolve cessar a guerra por meio de uma greve de sexo. Convocam-se todas as mulheres, atenienses ou espartanas, para empreender a difícil tarefa de fazer com que seus homens não ficassem mais longe de casa.

Consideradas inferiores e incapazes de ter opinião plausível e inteligente, as mulheres foram desprezadas pelos anciãos que restaram na localidade (os outros homens estavam em guerra). Apesar de sua posição social quase nula, conseguem articular-se para dar fim ao conflito. A história termina com uma grande confraternização entre atenienses e espartanos que, depois, levam suas esposas, amantes e amigas para seus leitos, com uma noite dedicada ao amor e aos prazeres. Improvável em condições reais, esse desfecho de paz e harmonia promovido por mulheres e descrito pelo autor segue a tendência de normalização mencionada por Aristóteles.

Em sua descrição das comédias como gênero menor, o pensador grego afastase do eu-para-o-outro presente nos textos cômicos que recorrem ao grotesco, à
linguagem vulgar e que coletivizam o indivíduo. Ao afirmar que Homero apela para a
descrição do ridículo, ele contrapõe o eu-para-o-outro e o eu-para-mim. Afinal, se
podemos descrever o ridículo em outro, significa que estamos um patamar acima, que
temos a capacidade de reconhecer esse motivo de escárnio mediante um valor próprio
assumido como melhor ou mais correto. Diz o pensador: "Por isso, num sentido, é a
imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> ARISTÓFANES. **Lisístrata: a greve do sexo.** Porto Alegre: LP&M, 2003 [escrita entre 431-404a.C]

caráter elevado; e, noutro sentido, é a mesma que a de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e obram diretamente." (ARISTÓTELES: 1993, p.25)

Esse fenômeno de ridicularização que se afasta do gênero comédia está presente nas sátiras de Juvenal<sup>14</sup>. O romano produziu seus textos no primeiro século depois de Cristo e inconformado com a estrutura política de sua cidade, destilou um amargor irônico em seus versos. Em sua **Sátira II: Os hipócritas**, o satirista aponta as incongruências de seus companheiros romanos:

" Além fujamos da Polônia, e os mares

Glaciais se transponha, quando ouvimos

Em costumes falar, nefandos monstros,

Cúrios fingidos, que entre orgias vivem!

Os pedantes lugar distinto ocupam,

As casas suas posto adornem bustos

De Crisipo famoso. E reputado

Entre eles grande sábio, o que comprara

Perfeita a de Aristóteles imagem,

Ou de Pittaco em gesso, e tem na alcova

Do Cleante o original. Mas a vergonha

Dos seus rostos fugiu! ... "

(*JUVENAL*: *p.23*)

O riso em Juvenal é de cunho moralizante, impiedoso, não-utópico. Ele ri ironicamente dos atos dos quais discorda. A sua amargura ácida não é da ordem do coletivo; a tendência utópica nivela os seres que celebram a vida em seu âmbito natural e suas sátiras seguem o caminho inverso. A sátira intelectualizada, observadora

de uma sociedade que é, para o autor, corrompida em seus atos e costumes, não celebra a vida: mostra acidamente o que é ridículo na visão do satirista, algo passível de crítica e de ser modificado. A tendência, aqui, é do eu-para-mim.

Como é possível observar, as manifestações da ordem do eu-para-o-outro e do eu-para-mim não ocorrem em momentos absolutos, de forma rígida. Ao longo de sua obra, Bakhtin demonstra não crer em situações estanques, limitadas por parâmetros definidos ou definitivos. Esta crença é passível de ser constatada nas variações ocorridas ao longo do tempo entre a valoração do *eu* e do *outro*. Assim como o enunciado depende da situação extraverbal e da atitude responsiva do outro, o discurso de uma determinada época ou de uma determinada esfera de atividade depende do fluxo vivo e pujante do uso da língua.

# 4.2 O eu-para-mim em Aristóteles

Esse processo de distanciamento do eu-para-o-outro em direção ao eu-paramim, é iniciado no próprio período da Antigüidade. Após o período basilar da cultura grega, a que se dá o nome de período arcaico, à medida que o mundo grego tornava-se mais intelectualizado, a tendência ao eu-para-mim acentuou-se . Aristóteles acreditava num riso contido e socializado, que não aparecia desbragadamente, mas somente em momentos apropriados e por motivos adequados. Aquele que sabia se conter, aceitava a zombaria sem retrucar rudemente. <sup>15</sup>

No livro II de **Retórica**, Aristóteles<sup>16</sup> discute o papel das emoções na arte retórica; entre elas, a raiva e o que provoca esse sentimento nos homens. Um dos aspectos levantados é o papel da reação humorística quando alguém se propõe a falar seriamente. Ou seja, se o outro reage com humor a uma fala que é séria, isso suscita

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> JUVENAL, D. J. Sátiras. Tradução: Francisco Antônio Martins Bastos. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. [ escrito no séc. I d. C. ]

Da obra **Retórica** apud Minois, op. cit., p.60.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Os três livros que compõem **Retórica**, de Aristóteles, foram baixados do site <a href="http://classics.mit.edu/">http://classics.mit.edu/</a> Aristotle/rhetoric e não contêm a data da tradução. Apenas a data da provável elaboração que é 350 a. C. . O conteúdo dos textos é integral.

raiva no emissor da mensagem. Para o filósofo, tal comportamento por parte do receptor indica desprezo.

Nos escritos aristotélicos, os padrões morais levados em consideração são a virtude e o vício. A tentativa do filósofo reside em estabelecer o que compõe um e outro. Definir conceitos torna-se primordial na lógica do pensador.

Se nas circunstâncias mencionadas, com isso deseja-se dizer, um momento sério e intelectualizado em que a retórica está sendo utilizada, o outro reage com humor e tal atitude provoca a ira, estamos distantes dos processos populares de carnavalização. Nesse contexto, o humor não só é indesejado, quanto provoca a ira. O filósofo, portanto, afastava-se definitivamente do riso bruto, agressivo e sexualizado das festas dionisíacas. O riso poderia ocorrer desde que fosse um riso conveniente.

Há um outro momento em que Aristóteles se refere negativamente ao riso. É quando o pensador discute as razões pelas quais podemos sentir vergonha. Uma delas refere-se ao hábito que algumas pessoas têm de falar só sobre os defeitos que os indivíduos possuem. Ele lembra que essa é a atitude dos escritores de comédias e de sátiras. Mais uma vez, a emoção causada pelo ato que promove o riso, a vergonha, é mostrada como sendo imprópria, distante da virtude dos homens nobres.

Em Apontamentos 1970-1971, podemos entrever que Bakhtin via a exclusão do riso como um modo de segregação, ou seja, da ordem do eu-para-mim. Assim estão colocadas as palavras do pensador russo em suas anotações: "A irritação, a cólera, a indignação são sentimentos unilaterais: excluem aquele contra quem a cólera está dirigida, provocam a cólera como resposta; eles separam. O riso só pode unir, não pode separar." (BAKHTIN: 2000, p. 374) Desse modo, é possível observar como o riso popular, para o autor, tem caráter de união, coletivo, da ordem do eu-para-o-outro, enquanto que Aristóteles, quando reage negativamente ao riso, está se voltando negativamente para o eu; o filósofo grego está, então, na ordem do eu-para-mim.

No livro III de **Retórica**, Aristóteles<sup>17</sup> discute a oratória. Para ele, se o orador desejar imprimir um tom vivaz à sua fala, deverá fazer uso elegante e coerente da

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> ARISTOTLE, op. cit., p.15-18.

metáfora. A figura de linguagem deve fazer com que aquele que ouve seja capaz de recompor a imagem, a cena, em sua mente. Se o uso da metáfora não estiver de acordo, não provocará no indivíduo a visualização do que o orador quer dizer. É a sua utilização equilibrada que tornará a apresentação vivaz.

O filósofo deixa bem claro que há diferenças entre o estilo do que é falado e do que é escrito. Ele enfatiza que ambos devem ser conhecidos. Aristóteles afirma que o estilo escrito é melhor acabado e que você não precisa controlar o que deseja transmitir. Agora, mesmo que ele afirme que fala e escrita sejam diferentes, o que se observa nos textos do pensador é que tanto para um quanto para o outro deve prevalecer a elegância e o equilíbrio, já que os exageros comprometem a qualidade de ambas. Este aspecto demonstra a importância do comedimento para a elevação da arte a um patamar mais nobre. Não aparecem, portanto, ao bom orador, palavras vulgares, referências populares ou os exageros das celebrações dionisíacas. A qualidade está relacionada ao equilíbrio, ao uso apropriado das figuras de linguagem, aos atos que evoquem as virtudes e não os vícios. O texto aristotélico demarca claramente os parâmetros do nobre e virtuoso em contraste com a vulgaridade, ligada aos atos nocivos e ao exagero. Assim sendo, tanto o texto escrito quanto o falado, na concepção de Aristóteles, tendem ao eu-para-mim, menos coletivizado, mais comedido, mais hierarquizado (a virtude como elevação dos atos e das palavras).

### 4.3 Sêneca e Epicuro: variações entre o eu e o outro

Como já mencionado anteriormente, esse fluxo variante de manifestações que tendem ora para o *eu* ora para o *outro* tem início no período clássico, momento em que gregos e romanos estabeleciam os patamares do pensamento ocidental. Os filósofos do mundo grego, donos de uma cultura riquíssima, pensavam o mundo. Os romanos, donos do mundo, sofreram grande influência da Grécia. Enquanto num primeiro momento das civilizações grega e romana imperava o pensamento agrário, coletivo, o progresso da filosofia permite que haja um afastamento do eu-para-o-outro. No entanto, segundo Bakhtin (2000), o processo que inverte o foco do corpo exterior para

o corpo interior passa por uma fase intermediária com os epicuristas que vêem o corpo como um organismo pleno de necessidades e satisfações. Nesse momento, as vertentes filosóficas epicurista e estóica pregam a obtenção da felicidade sem que o indivíduo sucumba aos apelos da emoção. Bakhtin acredita que, então, ocorra um enfraquecimento da alteridade e a extinção das modalidades plásticas e picturais. (BAKHTIN: 2000, p. 71-72)

Um dos pensadores estóicos mais proeminentes, o espanhol de nascença, Sêneca <sup>19</sup>, é autor de vários textos, entre eles **De brevitate vitae** (Da vida breve) e **De providentia** (Da providência). No primeiro, o tutor de Nero discute o fato de que para algumas pessoas a vida é considerada breve. O filósofo romano discorda dessa posição. Para ele, a vida não é curta, mas mal aproveitada. Aqueles que não sabem dispor do tempo a seu favor e o desperdiçam em atos vãos ou com pessoas que em nada acrescentam à sua existência, então, para esses, a vida se esvai rapidamente.

Em **De providentia**, Sêneca examina o destino cruel que pode acometer pessoas dignas. Para o orador, não é uma injustiça divina que fatos ruins aconteçam a indivíduos bons. Isso nada mais é do que um enriquecimento, um engrandecimento para aqueles que suportam grandes desafios de modo digno. Só aos grandes homens podem ocorrer grandes tarefas, pois as doenças, as mutilações de guerra, o exílio, e outros testes da existência humana só podem ser enfrentados dignamente por homens cuja força moral extrapole a atitude medíocre.

O que se observa em ambos os textos é que, para Sêneca, somente o movimento de voltar-se para si próprio, refletir sobre sua própria existência, leva o indivíduo à sabedoria. Ao discutir sobre a vida breve, o pensador afirma que o único caminho para uma vida plena é a via para si, para o ato de conhecer a si mesmo. Em

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Sobre a informação adicional de estóicos e epicuristas e sua relação com o dionisismo cf. SVILUPPI e fine del culto di Dioniso. In: **Dioniso e l'ellenismo.** Disponível em: http://www.bdp.it/~copc0001/dioniso/ellenismo.htm. Acesso em 26 nov. 2004.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> SENECA. **Come vivere a lungo/ La provvidenza.** Roma: Newton Compton editori, 1993. [textos escritos em 49-50 d.C. e 58 d.C. respectivamente]

**De providentia**, o autor afirma: *Para se conhecer, na verdade, é necessário dar prova de si, as próprias forças não são aprendidas a não ser que as experimentemos.* <sup>20</sup>

Sêneca observa que a aprendizagem dos fatos da vida só se dará no momento em que as experimentarmos e só a observação de seus próprios atos levará ao autoconhecimento. O pensador prega o voltar-se para si como maneira de se conhecer. Esse processo racional que leva ao autoconhecimento é o único caminho viável para a sabedoria e a felicidade. O tempo disponível não deve ser gasto com os outros, mas com a construção do conhecimento de seu ser. Aproveitar bem o tempo que temos em vida ou tornar nossa vida digna é valorizar a nossa existência, nossos atos, tomando consciência de si, enfim, conhecendo-nos. Tornar a nossa vida menos coletivizada e mais interiorizada, voltar-se para si deixando de interagir com o outro é o que Bakhtin cunhou de eu-para-mim.

Enquanto Sêneca acreditava que a felicidade e a sabedoria estavam no reconhecimento de si, no voltar-se a si mesmo, Epicuro, em **Máximas Capitais**<sup>21</sup>, afirmava que para ser feliz era preciso experimentar uma vida prazerosa. Para ele, o prazer está na eliminação de toda e qualquer dor e a felicidade encontra-se no viver bem e sabiamente. Não há o bem e a sabedoria sem a felicidade e não há felicidade sem o bem e a sabedoria.

Diferentemente de Sêneca, que pregava o isolar-se para o autoconhecimento, Epicuro encontra na amizade uma fonte de júbilo, ou seja, acha-se a alegria no outro, no relacionar-se com o outro. No entanto, os prazeres da carne devem ser restringidos pela razão. O prazer também compõe a verdadeira felicidade, mas sempre nos limites do racional.

Além da felicidade, ao longo de suas máximas, o pensador revela a importância que os relacionamentos recíprocos têm para a justiça e para o prazer de bem viver. Assim, quando nos relacionamos com o próximo de modo a obtermos

 <sup>20 &</sup>quot;Per conoscersi, infatti, bisogna dar prova de sé, le proprie forze non si apprendono se nos sperimentandole." Cf. Id, p. 81.
 21 O texto consultado está originalmente em italiano e o título mencionado no corpo da exposição foi

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> O texto consultado está originalmente em italiano e o título mencionado no corpo da exposição foi traduzido de **Massime Capitali**. Cf. EPICURO. **Massime Capitali**. In: Opere di Epicuro. Disponível em: <a href="http://www.epicuro.org/massime.html">http://www.epicuro.org/massime.html</a>. Acesso em: 25 jul. 2005.

segurança com o cuidado daqueles que nos cercam, essa vida em comunidade será prazerosa e envolta em confiança.

A partir das considerações acima, é possível compreender quando Bakhtin afirma que os epicuristas, aqui representado por seu mestre maior, Epicuro, encontravam-se num meio-termo entre o eu e o outro. Ao mesmo tempo que o pensador ressalta a razão como controle para atitudes desmesuradas (a razão como um ato interiorizado, voltado para si), reforça a importância do outro, das relações comunitárias para se alcançar uma vida plena.

Depois dessa retomada do pensamento de estóicos e epicuristas, é possível entender melhor a posição bakhtiniana sobre o fenômeno do riso e a articulação entre o eu e o outro. O riso positivo, de origens dionisíacas, que emerge na cultura da praça pública do período medievo-renascentista é da ordem do eu-para-o-outro. Por outro lado, com o avanço intelectual do eu-para-mim, as manifestações voltam-se cada vez mais para o eu, afastando o riso de suas origens e diminuindo expressivamente a sua ocorrência.

#### 4.4 A ascensão do Cristianismo: as festas populares em nova roupagem

Vale, então, neste momento do percurso desta tese, para que se apreenda melhor o riso analisado por Bakhtin (1993) em Rabelais, que se recorde do que ocorreu, em termos históricos, que proporcionou a cultura popular medievorenascentista. De que modo os resquícios das festividades pagãs podiam ser sentidas na cultura popular francesa do período pesquisado por Bakhtin?

É interessante retornar aos derradeiros dias do Império Romano para que se perceba melhor essa herança. No século IV da era cristã, o anterior à queda de Roma, muitas modificações ocorreram com relação ao culto cristão. Nos três primeiros séculos após o nascimento de Jesus Cristo, seus adeptos foram perseguidos pelos imperadores romanos, sendo que Diocleciano promove a última grande perseguição aos cristãos entre 303 e 305 d.C. . Constantino, em 313, legaliza o cristianismo e

Teodósio, em 391, transforma definitivamente o culto cristão em religião oficial do Império. Nesse momento, o domínio de Roma sobre outros povos já se encontra em processo de decadência. <sup>22</sup>

Perseguidos por imperadores anteriores, os cristãos podem, enfim, exercer sua religiosidade sem restrições. Sua crença, antes reunida e promulgada por iniciados, torna-se extremamente hierarquizada. Tendo se oposto ao paganismo desde o início, o cristianismo oficial, no entanto, não consegue promover um total apagamento das antigas tradições pagãs. A religião cristã cresceu, principalmente, nos centros urbanos, mas as regiões rurais, nesse período, ainda se encontravam fortemente ligadas ao paganismo. No tocante às festividades ligadas às tradições populares, o que ocorre é, antes de tudo, uma fusão de elementos, que acabam, ao longo do tempo, reforçando as novas crenças cristãs.

Pierre Boglioni, em seu ensaio *Le christianisme et la fête*, chama nossa atenção para a tese de que os santos atuaram como sucessores dos deuses na crença popular na transposição do paganismo para as novas tradições cristãs. O autor também menciona outros aspectos remanescentes do folclore pagão que se transmutaram em atitudes cristãs, tais como os santuários terapêuticos, a veneração a homens divinizados e a necessidade de relíquias. <sup>23</sup>

Ao analisar a situação extraverbal na qual Rabelais escreveu sua obra, para compreender melhor o texto rabelaisiano, Bakhtin adentra esse movimento das tradições folclóricas ocidentais que permeiam a obra do religioso francês. É para esse fenômeno extraverbal que o estudioso russo volta o seu olhar e são essas manifestações populares que mesclam resquícios das tradições pagãs e cristianismo que ele contempla como sendo da ordem do eu-para-o-outro. Ao longo do desenvolvimento do pensamento ocidental, o que se observa entre a Antigüidade

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Cf. LOPEZ, Roberto S. **Nascimento da Europa.** Lisboa/ Rio de Janeiro: Edições Cosmos, 1965, p.13

p.13. <sup>23</sup> "Il en est ainsi des le débui, quand l'explosion du culte des saintes, aux IVe et Ve siècles, aboutit à une première modification de l'équilibre des fêtes. Il n'est pas nécessaire de souscrire à la thèse des saints successeurs des diex pour admettre que les foules de convertis ont transposé dans la nouvelle foi les habitudes religieuses du paganisme: recours aux sanctuaires thérapeutiques, vénération des hommes divinisés, besoin de reliques." Cf. BOGLIONI, P. **Le christianisme et la fête.** Disponível em: http://www.agora.qc.ca/retext.nsf/Documents/Fete. Acesso 9 set. 2003

clássica e o período medievo-renascentista, são momentos em que a produção textual é da ordem do eu-para-o-outro e períodos em que a tendência é da ordem do eu-para-mim. O riso voltado para si, da ordem do eu-para-mim, implicará numa atitude diferente daquela presenciada pela cultura popular francesa e registrada nos textos rabelaisianos.

#### 4.5 O riso reduzido do Romantismo

Um exemplo mencionado por Bakhtin de riso reduzido voltado para o *eu*, cuja demonstração perde em sonoridade para o riso do período medievo-renascentista, é o do período romântico:

O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras "sérias"; mas 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: 1993, p.33)

O Romantismo surge na Europa no século dezoito em contraposição aos movimentos iluminista e neoclássico. Os românticos privilegiam a emoção em detrimento da razão. A ênfase recai sobre o indivíduo, o subjetivo, o irracional e a natureza assume um papel de expressividade em contraposição à função decorativa que assumira no arcadismo. (BOSI: 1985, p. 99- 104)

Um dos filósofos do Romantismo foi o dinamarquês Kierkegaard (1991) que defendeu, em 1841, sua dissertação **O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates**. O autor estabelecerá uma ligação entre ironia e existência e uma de suas máximas mais famosas afirma que "como toda filosofia inicia pela dúvida, assim também inicia pela ironia toda vida que se chamará digna do homem." Kierkegaard

faz de sua obra o veículo da crença nessa ironia existencial, voltada ao procedimento socrático que pretendia elevar o espírito por meio da reflexão.<sup>24</sup>

Bastante distante das demonstrações do riso do período medieval-renascentista, no Romantismo prevalece, mesmo em Kierkegaard, o riso reduzido que se identifica com a ironia. Este não será um riso para o outro, mas um riso para-si e terá sua sonoridade sensivelmente diminuída em sua atitude de sacralizar o eu e não o outro. O voltar-se para si transforma a perspectiva do riso consideravelmente, pois o riso da ordem do eu-para-o-outro aparece num processo de coletivização que imprime um caráter menos individualista ao fenômenos culturais.

Podemos observar, então, que no vai-e-vem de tendências, o *eu-para-o-outro* foi privilegiado nas produções de cunho popular cuja origem remonta ao período da Antigüidade. O *eu-para-mim*, por outro lado, foi elevado a patamares maiores todas as vezes em que houve um processo de valorização do eu e do intelecto. À medida que o pensamento ocidental se desenvolve e o Cristianismo se espalha, os hábitos pagãos festivos e coletivizados tornam-se condenáveis perante a Igreja. Como eram difíceis de serem eliminados, são incorporados em novos costumes, apresentando-se em formato cristianizado.

A cultura popular que teve origem nas festividades dionisíacas se contrapõe aos modelos intelectualizados que privilegiam o eu em detrimento do coletivo. A produção rabelaisiana altamente impregnada pela cultura popular da França medievorenascentista apresenta esse contexto coletivizado em que deuses pagãos são substituídos pelos santos oficiais aprovados pela Igreja. Esse parece ter sido o auge das manifestações folclórico-carnavalescas que impregnaram a literatura do religioso francês.

Na evolução das produções culturais, o riso não desaparece, mas retorna modificado. No contexto romântico, reaparece na forma do grotesco, porém volta-se para o indivíduo e o riso produzido nesse período apresenta a sonoridade limitada e tende a uma experiência negativa.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> A concepção de ironia na visão de Kierkegaard é discutida na dissertação de mestrado *O Sorriso Irônico em Avante, soldados: para trás* (NIGRIS: 2000)

#### 5. As vilas medievais e a cultura popular

Por muito tempo, o período medieval foi chamado de Idade das Trevas. Comparava-se o rico desenvolvimento intelectual da Grécia antiga aos obscuros dias de perseguição aos não-cristãos empreendida pelas cruzadas e pela Inquisição , ao domínio e censura indiscutíveis exercidos pela Igreja sobre o povo e ao retrocesso da liberdade para a produção intelectual.

Essa visão do período medieval obscurantista tem sido revista por estudiosos contemporâneos. Jacques Le Goff<sup>25</sup>, um dos maiores conhecedores do assunto, aborda o medievalismo francês em entrevista dada à revista Le Point, em dezembro de 2004 e desconstrói essa imagem de "fase negra" do desenvolvimento cultural europeu.

Entre os muitos aspectos levantados ao longo da entrevista, o estudioso aponta a época como um palco preparatório para a futura evolução do Renascimento e de acontecimentos fundamentais para o progresso do mundo europeu. É na vila medieval, por exemplo, que surge a escola — local que exercerá papel fundamental no crescimento intelectual da burguesia. O comerciante que circula entre as vilas medievais é um homem que lê, escreve, calcula e troca informações intensamente em virtude de suas viagens constantes. Para Le Goff, as vilas se tornaram a porta de entrada para o mundo alfabetizado, para a instrução, e serão esses mesmos vilarejos que comportarão as manifestações populares de inversão nos momentos em que as festividades acontecem.

Quando Rabelais, autor de **Gargantua** e **Pantagruel**<sup>26</sup>, produz sua obra, o mundo medieval está prestes a abrigar o Renascimento. Influenciado pela cultura popular do fim da Idade Média e princípio do Renascimento, o trabalho do autor foi, posteriormente, ora admirado, ora rechaçado e rotulado como obra menor. No entanto, Bakhtin resgata o papel básico do riso rabelaisiano ao apontar de que modo sua

A entrevista foi concedida à revista Le Point para o dossiê sobre a Idade Média organizado por François Giron. Cf. GIRON, F. La France du Moyen Âge. In: Le Pointe 23-30 décembre, p. 84-89.
 RABELAIS. Gargantua/ Pantagruel. Paris: Les Éditeurs Français Réunis, 1955 [obras escritas em

produção textual surge como fruto do processo de desenvolvimento da cultura popular ocidental e reflete a construção do contexto social e histórico da época . O resgate que o pensador russo faz em busca dos elementos que proporcionaram a obra medievorenascentista resultou no conceito de carnavalização, anteriormente mencionado.

Para a elaboração desse conceito, Bakhtin elege a praça pública como local privilegiado, espaço de inversão de caráter utópico. Na progressão evolutiva da cultura, ao longo da qual houve tanto apagamentos quanto registros de informação sem data e sem origem e transformações de hábitos culturais, a praça pública torna-se palco para a herança das festas pagãs realizadas na Antigüidade clássica. Os deuses adorados por gregos e romanos são substituídos pelos santos aprovados pela Igreja, a mantenedora do poder de ordem divina e política. As festividades aceitas pela Igreja cuja origem remonta à Antigüidade clássica, transformam-se no carnaval de rua, com rituais repetidos todos os anos. Entre as atividades carnavalescas, encontrava-se o entronamento temporário de um rei do povo que comandava as festas durante sua ocorrência e cujos resquícios podemos observar nas tradições carnavalescas brasileiras, com a escolha anual do rei Momo.

Apesar dos movimentos de rua serem descritos por Bakhtin como um espaço essencialmente utópico, se observarmos os fatos, estes não eram somente momentos alegres, contrapostos à oficialidade da nobreza e da Igreja. Historicamente falando, ao observarmos a praça pública e suas inversões, podemos afirmar que o fenômeno da ordem subvertida nem sempre foi pacífico e, houve episódios em que as festividades saíram da ordem do utópico para tentar se estabelecer na ordem do real. No capítulo quatro, descreveremos com mais propriedade uma das festas carnavalescas mais sangrentas da França medievo-renascentista: o carnaval de Romans de 1579-1580.

Ao privilegiar o caráter utópico das festas, Bakhtin promove um apagamento histórico de fatos que compuseram a evolução civilizatória da França. Para Le Goff, Bakhtin "exagera um pouco" o papel desse espaço público que desemboca no espírito

de derrisão rabelaisiano e que contrapõe o monastério, local do severo espírito clerical, e a praça pública, espaço do riso. <sup>27</sup>

É possível raciocinar, no entanto, que ao estabelecer o conceito de carnavalização, o caráter utópico a que Bakhtin se refere, privilegia não tanto os episódios históricos que ocorreram em certas festividades, mas os aspectos culturais que ficaram impressos na memória da tradição como fenômeno coletivo. Tomam-se, dessa forma, as características gerais das festas e os conseqüentes efeitos nas produções culturais. Devemos nos lembrar que, apesar de Bakhtin enfatizar a importância do contexto social e histórico para a análise textual, o que mais importa não é o fenômeno histórico em si, outrossim, as vozes que permeiam esse contexto e com as quais os textos procedem seu diálogo. Ou seja, de que maneira ocorreu esse diálogo entre a praça pública e a literatura e de que modo essa interação ficou textualmente impressa.

No *Prólogo do autor* em **Gargantua**, Rabelais<sup>28</sup> defende a imagem de um Sócrates risível, beirando ao ridículo, mas cujo conteúdo excede em conhecimento, sabedoria e virtude. Para o autor francês, o mesmo acontece com a sua obra – ela pode parecer tola e frívola por fora, mas seu conteúdo é pertinente. O escritor, portanto, retoma a Antigüidade clássica que fazia parte de seu conhecimento formal e deixa que esse saber permeie subliminarmente seu texto. O enorme Gargantua, por exemplo, tem como tutor um grande doutor sofista, *Thubal Holopherne*, que empreende anos a fio para a leitura de umas poucas obras. O pai de Gargantua, entretanto, acha que o filho estudara muito bem e mesmo após a morte do primeiro professor, decide que o rapaz deve prosseguir em seus estudos. <sup>29</sup>

A produção textual do escritor francês aparece, portanto, em um novo contexto e contém elementos que provêm do conhecimento humanista. Essas informações que remontam ao período da Antigüidade clássica surgem

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> "Mais je crois que Bakhtine exagère un peu lorsqu'il fait de la place publique le lieu où prend naissance l'esprit de dérision qui aboutira à Rabelais et qu'il oppose cette place publique, 'espace du rire', au monastère, 'espace de pleurs." Entrevista concedida por Jacques Le Goff à revista **Le Point** de 23-30 de dezembro de 2004.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> RABELAIS, op. cit., p. 7-10.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Id., p.21-22.

recontextualizadas, permeadas por signos característicos do período em que vive. O humanista de profundos conhecimentos poderia ter optado pela realização de seu texto em tom sério, mas não o fez. Rabelais, como praticante das artes médicas, optou pela via curadora do riso e não, da seriedade.

Não cabe aqui, no contexto desta tese, realizar uma nova análise da obra de Rabelais, estudo, aliás, que tem sido empreendido por vários críticos ao longo do tempo. Interessa a este estudo acompanhar o raciocínio de Bakhtin na elaboração de sua teoria e nos objetos estudados. Desse modo, podemos estabelecer com maior clareza os elementos utilizados no momento da análise textual e de que maneira o riso, assim como interpretado pelo estudioso, sofre a gradação do *eu-para-o-outro* em direção ao *eu-para-mim*. A obra rabelaisiana impregnada das tradições populares tende ao eu coletivizado encontrado nas festividades clássicas, ou seja, é da ordem do *eu-para-o-outro*.

A análise que Bakhtin faz da obra rabelaisiana trouxe para os estudiosos do autor francês e mesmo dos pesquisadores das áreas da cultura e da história, novas luzes. Por quê? Porque o pensador russo constrói sua idéia de texto não como um objeto isolado, mas como fruto de uma evolução cultural. Para ele, devemos observar o todo da obra na *grande temporalidade*. Com isso, ele deseja dizer que, os textos, quando elaborados, são frutos de uma evolução do conhecimento, das informações adquiridas pelo homem ao longo de sua história existencial. Em **Questões de literatura e de estética**30, o autor, ao discutir a pertinência do método formalista, afirma:

Mas, felizmente, hoje já não é preciso polemizar de modo sério com a metafísica, e a independência que a poética pretende, assume um sentido bem outro, negativo, no caso, sentido esse que pode ser definido como uma pretensão de construir a ciência de cada arte em particular, independentemente do conhecimento e da definição sistemática da singularidade estética na unidade da cultura humana. (BAKHTIN, p. 15)

A visão bakhtiniana é, portanto, panorâmica e jamais destituída de um contexto singular que lhe forneça os aspectos necessários para a realização da tessitura textual. Foi, então, desse modo que Bakhtin procurou empreender sua análise da obra de Rabelais. É importante observar que o estudioso não fala, ao longo do conjunto de seus pensamentos , em valores absolutos. Nada é definitivamente, mas tende a. Assim sendo, em momentos distintos da periodização literária teremos uma tendência do *eupara-o-outro* ou do *eu-para-mim*. O riso carnavalizado é da ordem do *eu-para-o-outro*, já o riso reduzido dependerá de seu contexto para que se possa verificar se tende para o riso coletivizado, ou seja, *eu-para-o-outro* ou centrado no indivíduo, ou *eu-para-mim*.

#### 6. Considerações finais

Neste capítulo, procurou-se compreender o fenômeno do riso da forma como ele é apresentado ao longo da obra bakhtiniana. Primeiramente, discutiram-se as origens do riso e sua ocorrência nas festividades pagãs. Os atos coletivos que subvertem a ordem estabelecida entre deuses e homens é da ordem do *eu-para-o-outro*. Depois, demonstrou-se como o indivíduo se distancia desse movimento coletivizado, intelectualiza-se e volta-se para si. Dessa forma, foi possível observar que à medida que o movimento civilizatório se afastou dos atos e festividades coletivos, o homem individualizou-se.

Esses traços culturais transportados aos textos produzidos gera risos de diferentes ordens: carnavalizado, carnavalizado reduzido e reduzido. Todas as vezes que uma produção textual se aproxima mais das tradições populares coletivas, seu riso tende ao *eu-para-o-outro* e é, portanto, carnavalizado ou carnavalizado reduzido (cuja

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética.** 3 ed., tradução direta do russo, notas e prefácio: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

sonoridade diminui em relação ao primeiro). Todas as vezes que o riso se distancia do outro, voltando-se mais para o indivíduo, o reflexo de sua produção é o riso reduzido, da ordem do *eu-para-mim*.

Finalmente, examinou-se de que modo as vilas medievais serviram de palco para as manifestações populares da França em seu período medieval-renascentista. As tradições folclóricas daquele momento serviram de contexto para a criação da obra de Rabelais.

CAPÍTULO TRÊS

Avante, soldados: Para trás

1. Introdução

A busca por compreender a articulação entre história e o riso e seu registro na

produção textual fez com que fossem selecionados para esta tese três textos da década

de noventa do século vinte de gêneros distintos: um texto literário, um texto filmico e

um texto televisivo. O percurso analítico será iniciado com o romance Avante,

**soldados:** para trás, de Deonísio da Silva.

A narrativa estudada aborda o percurso de uma tropa brasileira num famoso

episódio da Guerra do Paraguai: a Retirada da Laguna. O fato histórico consistiu na

retirada de tropas brasileiras de uma parte da região de Mato Grosso que estava, entre

maio e junho de 1867, nas mãos de paraguaios. Esse território era ainda pouco

explorado e conhecido do Império e a expedição militar brasileira sofreu com o

desconhecimento do território e do inimigo, com a escassez de alimentos, com as altas

temperaturas e com as condições de higiene precárias. Um grande número de soldados

morreu não em virtude de batalhas, mas da epidemia de cólera que se alastrou entre os

combatentes.

Para melhor entender a relação entre texto literário e história, este capítulo

tratará do tempo cíclico e do tempo histórico do modo como os termos são

apresentados na obra bakhtiniana. Depois, será discutida a especificidade dos

discursos histórico e literário a partir da teoria de Bakhtin e dos historiadores Hayden

White e Stephen Bann. Após a discussão sobre História e Literatura, será verificado

como estes se apresentam no romance histórico. Por fim, será verificada qual a

98

variante do riso, se reduzido ou não, encontra-se na obra e de que maneira a identidade nacional é discutida por intermédio das personagens estrangeiras.

### 2. As ironias do conflito

A guerra do Paraguai se dá em um momento complexo da formação do cone sul, da região do extremo sul da América Latina, e conseguiu unir três países, a Argentina, o Brasil e o Uruguai, contra a investida paraguaia. A princípio, interessava aos brasileiros o livre acesso à navegação dos rios platinos, negada ao país por Solano López. Com a assinatura da Tríplice Aliança entre os países mencionados, ficava acordado entre os governos que o conflito só terminaria com a saída do ditador paraguaio do governo.<sup>1</sup>

Apesar das importantes implicações políticas e econômicas que a guerra teve sobre a formação do Brasil, não foi escolha do autor do romance enfocar esses aspectos. Nessa narrativa, o enfoque recai sobre o soldado comum, os homens que fizeram o dia-a-dia das batalhas e não sobre aqueles que a idealizaram. O foco não cai, portanto, sobre os fatores que levaram os governos de Brasil, Argentina e Uruguai a desejarem lutar contra o Paraguai. Não interessam os homens do poder; **Avante** destaca o brasileiro sem nome que morreu em terras que nem sabia ao certo aonde iriam dar, um homem capaz de amar em meio à guerra e ao mesmo tempo capaz de degolar e mutilar cadáveres inimigos. Em sua maioria, os batalhões eram compostos por esses homens rudes e incultos, fortemente contrastados com a habilidade do "francês" (o visconde de Taunay) de construir pontes e elaborar textos para o líder da tropa e do vasto conhecimento do cozinheiro judeu. Camisão (o nome completo do coronel que comanda este grupo, segundo dados históricos, era Carlos de Moraes

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Sobre a Guerra do Paraguai, cf. DORATIOTO, F. **A guerra do Paraguai.** São Paulo: ed. brasiliense, 1991; Id., *Nova luz sobre a Guerra do Paraguai.* In: Revista **Nossa História.** Ano 2/no.13/nov. 2004; CHIAVENATO, J.J. **A guerra contra o Paraguai.** SP: ed. brasiliense, 1996.

Camisão), o líder da tropa, é um homem sem o mesmo conhecimento formal do francês e do judeu, mas é ético até onde a guerra permite e sensível ao amor e às agruras da degola.

O riso que se manifesta na história narrada apresenta variações de intensidade. Em alguns momentos, as personagens zombam de nomes, pessoas ou situações deixando que a manifestação provoque, no meio do contexto dramático que viviam, uma interrupção no doloroso processo pelo qual passavam. Por outro lado, o riso se reduz quando observamos a narrativa de modo panorâmico, olhando para o relato como um todo. Mediante a crueza dos fatos, o riso que se impõe é da ordem do irônico.

Para o filósofo dinamarquês do período romântico Kierkegaard (1991), já citado no capítulo dois, toda vida é intrinsecamente irônica. A ironia que envolve a narrativa é a mesma que permeia a vida: a existência repleta de contradições que constituem, ainda assim, a beleza de se construir, anonimamente ou não, as malhas que enredam a História de uma nação.

Essa maneira de observar e registrar a dramaticidade, as contradições e a beleza da existência humana para que seja interpretada pelo leitor remete-nos à maneira como Thirlwall <sup>2</sup> interpretou a ironia em Sófocles. As conseqüências dos atos das personagens só podem ser percebidas pelo público e essa duplicidade de sentido constitui-se no que Thirlwall cunhou de ironia do destino ou ironia sofocliana. Do mesmo modo, ao lermos a história do combatente brasileiro Camisão e de seu amor por uma galopeira paraguaia, Mercedes, no contexto da guerra, percebemos o quão irônica a vida pode se apresentar a nós. O tema universal do amor entre inimigos é transportado para a realidade sul-americana e aponta para essa ironia existencial.

Essa grande e oficial História que é montada a partir de pequenas histórias constitui o cerne da narrativa. O riso pode aparecer tanto na fala das personagens que riem de sua História ou de suas histórias, quanto para o leitor que compreende esse

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Registrado por Muecke em sua obra sobre a ironia. Cf. MUECKE, D.C. **Ironia e o irônico.** Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: ed. Perspectiva, 1995, p. 37-38.

riso maior que os deuses empreendem quando olham para sua criação: o homem e sua existência.

### 3. O tempo cíclico e o tempo histórico

Em *O espaço e o tempo*, capítulo encontrado em **A Estética da Criação Verbal**, Bakhtin (2000) traça a diferença entre o tempo cíclico e o tempo histórico. O primeiro consistia na divisão temporal a partir de eventos naturais tais como o movimento do sol e das estrelas, as marcas deixadas pelas mudanças de estação, o amadurecimento do homem. A importância do tempo jaz na maneira como interpretamos os vestígios provocados por essas mudanças e deixado de modo concreto nas manifestações criadoras dos homens.

A noção de tempo cíclico se desenvolve, posteriormente, em tempo histórico. Este trabalha com o resgate das antigas manifestações que podem vir a gerar marcas na cultura no futuro (BAKHTIN: 2000, p. 243-245). Pode-se compreender melhor o que Bakhtin (1993) quer dizer com tempo histórico quando observamos sua análise da obra de Rabelais em A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais. Nesse momento, ele resgata o que de significativo restou da Antigüidade clássica que se transformou nas tradições populares de rua na França medievo-renascentista e como elas se refletem na produção rabelaisiana.

Ao construir seus textos, Rabelais usa elementos da cultura popular que vivenciou durante sua existência. No entanto, quando pegamos um romance tal como **Avante**, que explora elementos da história oficial, a questão do tempo se torna mais complexa. Principalmente, quando há um outro deslocamento temporal: o do pesquisador. O romance **Avante**, **soldados: para trás** foi escrito e publicado no início da década de noventa do século XX. Seu pano de fundo é um episódio da Guerra do Paraguai que ocorreu na segunda metade do século XIX. Este estudo foi realizado em

meados da primeira década do século XXI. O olhar do pesquisador volta-se, no momento da pesquisa (o presente do pesquisador) para a produção textual de um autor que mirou um momento específico da História oficial e reescreveu-a imbuído das crenças de sua época, distante um século do episódio histórico da Retirada da Laguna.

Para esta pesquisa, importa o resgate do tempo histórico em dois aspectos: a Retirada da Laguna como relato oficial e ponto de partida para sua reconstrução ficcional cem anos depois. Qual a importância dessa retomada histórica para a década de noventa?

Em entrevista concedida para a realização da dissertação de mestrado **O** sorriso irônico em *Avante*, *soldados: para trás* (2000), o autor da obra menciona o fato de ter refeito o percurso dos soldados brasileiros com uma mochila nas costas, para sentir o que os combatentes haviam experimentado. Essa tentativa de reconstrução do passado deve-se muito mais às buscas individuais do homem que experimenta o desprezo sentido no século XX do que ao resgate dos acontecimentos históricos ocorridos com os soldados. Afirmou o escritor em entrevista concedida em 1999 para a realização da dissertação já mencionada:

E eu fiquei muito ... é ... desconcertado com o desprezo que nós temos pelos nossos heróis, havia lá um cemitério dos heróis da Retirada da Laguna, com as vacas cagando sobre os túmulos e aquilo ... eu chorei dentro daquele cemitério. E vi que a falta de reconhecimento no Brasil não atinge apenas os vivos, atinge mais os mortos. E ... perto de uma falta de respeito com os que morreram tão heroicamente, esses outros desprezos que porventura tenham conosco como escritores ou como artistas ou como professores ... é ... muito menor, né! <sup>3</sup>

A declaração espontânea do autor demonstra, por suas palavras, como a retomada de um episódio histórico pode ter a função do resgate da identidade pessoal

-

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> NIGRIS, M.É. De. **O sorriso irônico em** *Avante, soldados: para trás*, 2000. Dissertação ( Mestrado em Comunicação e Semiótica ). Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, p. 141-142.

e nacional. Um homem destituído de respeito pelo seu passado, pelo que o formou, é um homem sem respeito por si e pelo seu(s) outro(s) no presente.

Como o resgate dos brasileiros mortos em combate é ressignificado no romance?

Cabo Argemiro, sempre filosófico, em meio à defesa de uma acutilada, esquivando-se de um sabre traiçoeiro ou protegendo-se do bombardeio inimigo, encontrou, no calor do combate, esta pérola de pensamento, que me disse em alta voz: 'Vai ver que é por isso que chamam cemitério de campo santo. Esse campo é santo! Está coalhado de mortos. Veja só. Dessa não escapamos. Só nos resta morrer lutando.' (1992: p. 63)

Meu pai sentava-se à mesa enorme e lia para os filhos algumas passagens bíblicas. Lembro-me do horror do Apocalipse. Faz falta meu pai; não faz falta nenhuma sua leitura. Horror pior encontro nessa guerra. Após o combate, contemplo os mortos nus, expostos ao sol, saqueados de tudo. Como dói a vida! Agora resta a morte. ... (idem, p. 67)

Encerrando o capítulo e comentando sobre o local da batalha, a personagem afirma: " *O local é um pouco antes de Machorra. Tudo aconteceu a 11 de maio de 1867. Dia inesquecível.* )" (idem, p. 72)

O capítulo 6, *Não a nós, mas ao gado é que eles querem*, descreve um ataque paraguaio cujo objetivo era conseguir cabeças de gado. A batalha sangrenta traz baixas para ambos os lados. A contagem dos mortos refere-se a 55 brasileiros mortos e 184 paraguaios que tombaram em combate. Apesar do número de baixas do lado brasileiro ter sido menor, o que se revela ao longo das páginas é o horror provocado pelo conflito sangrento. O cenário cruel mostra que tanto brasileiros quanto paraguaios sofreram com as mortes . A referência ao Apocalipse demonstra o quão perturbadora pode ser a visão de um palco de guerra. É como se estivéssemos enterrando os mortos novamente para que nunca nos esqueçamos dos horrores da luta. Por outro lado, a menção ao *campo santo* faz com que o homem seja dignificado por sua morte em combate. O lugar onde os mortos são enterrados é, portanto, da ordem do divino e não,

do terreno. Morrer lutando faz com que os pecados humanos sejam perdoados, ou pelo menos, esquecidos e o soldado crava sua presença na História com a sua sepultura. A crueldade e honradez da batalha são reforçadas com os últimos dizeres do capítulo: *Dia inesquecível*. Inesquecível não pelo que trouxe de bom, mas pelas marcas de horror e dignidade deixadas pelos combatentes.

Podemos, por fim, questionar qual é o papel do autor nesse processo de ressignificação do episódio histórico transposto para a narrativa literária. Ao refletir sobre o papel do autor na obra em *O problema do texto*<sup>4</sup>, Bakhtin (2000) afirma: "*O autor está no todo da obra.*" Com isso, ele não deseja dizer que o <u>autor é a obra,</u> mas que dialoga com o texto, agindo como uma segunda voz. É possível perceber, dessa forma, como a tessitura do texto é construída em constante diálogo, privilegiando-se no romance, o diálogo com a História.

A narrativa é, portanto, construída a partir de sua localização no tempo histórico. A temporalidade histórica afasta-se da construção mitológica do mundo, que é baseada nos ciclos naturais. Foram os eventos da natureza que promoveram as primeiras manifestações de cunho folclórico tais como as celebrações pelas colheitas ou pela chegada da primavera. O tempo histórico, por outro lado, é uma construção racional, uma divisão constituída pelo homem a partir de sua relação com os fatos vividos.

#### 4. O discurso histórico

Muitas vezes, o leitor, imbuído do senso comum, deseja encontrar no texto ficcional uma fonte histórica, um modo de aprender sobre os eventos da História em contos ou romances e esquece-se de observar a especificidade dos discursos literário e histórico. A leitura de um verbete sobre a palavra *história* em um dicionário geral

ilustra como a noção divulgada do termo pode confundir o leitor cuja carga enciclopédica<sup>5</sup> não seja suficiente para interagir com o texto lido, visto ou ouvido.

A palavra *história* teve origem no grego *historía* e dentre as definições encontradas no dicionário **Aurélio** (1994: p.344) encontram-se:

- 1. Narração metódica de fatos notáveis ocorridos na vida dos povos, em particular, e na vida da humanidade, em geral.
- 2. Conjunto de conhecimentos adquiridos através da tradição e/ou por meio dos documentos, relativos à evolução, ao passado da humanidade.
- 3. Ciência e método que permitem adquirir e transmitir aqueles conhecimentos.
  - 4. O conjunto das obras referentes à história.
- 5. Conjunto de conhecimentos relativos a esta ciência, ou que têm implicações com ela, ministrados nas respectivas faculdades.
- 6. Estudo das origens e processos de uma arte, de uma ciência ou de um ramo de conhecimento.
- 7. Narração de acontecimentos, de ações, em geral cronologicamente dispostos.
- 8. Narração de fatos, acontecimentos ou particularidades relativas a um determinado assunto.
  - 9. Conto, narração, narrativa.
  - 10. Enredo, trama, fábula.

<sup>4</sup> O referido capítulo encontra-se em **Estética da criação verbal**, p.p. 336-337.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> O termo *carga enciclopédica* é utilizado por Umberto Eco para definir o conhecimento formal acumulado pelo leitor. O autor acredita que a revitalização do texto se dá pela participação efetiva do leitor que, para tanto, precisa de sua informação adquirida para complementar o sentido do texto. Cf. ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos.** São Paulo: ed. Perspectiva, 1986.

É possível notar que nas oito primeiras menções, a palavra *história* aparece ligada a fatos ocorridos, a descrição de fatos ou sua seqüência, ou ao estudo de fatos já ocorridos. Somente as definições 9 e 10 aparecem como relatos da ordem do ficcional. Em língua portuguesa, a palavra *história* é utilizada tanto para o relato de fatos quanto para a menção ao texto ficcional.

O mesmo não ocorre em língua inglesa onde temos as palavras story e history. De acordo com o dicionário **Collins Cobuild** (1989), story significa a descrição de fatos que podem ser tanto reais quanto imaginários e que serve para entreter as pessoas. Já a palavra history refere-se aos eventos do passado cujo desenvolvimento levou à construção do presente. Por empréstimo da língua inglesa, os brasileiros começaram a usar a palavra estória para designar a descrição de relatos ficcionais e história para a descrição dos fatos ocorridos. Alguns dicionários já apontam a incorporação do empréstimo na língua, tal como o já mencionado dicionário **Aurélio** que possui o verbete estória e remete ao verbete história, apresentando-os, portanto, como sinônimos.

Podemos observar a incorporação da palavra estória no sentido de reconstrução ficcional no capítulo três do livro **Trópicos do discurso**, de Hayden White<sup>8</sup> que será discutido no item a seguir. Em *O texto histórico como artefato literário*, o tradutor do texto optou por usar o termo "estória" quando se referia a relatos ficcionais e "história" para as narrativas produzidas pelo historiador (que, de acordo com Hayden White, mesmo sendo produzido por um pesquisador, está sempre imbuído de um caráter mitológico).

Do mesmo modo como as palavras *estória* e *história* apresentam significados que, ora fazem crer que se trata do relato oficial e ora remetem à composição ficcional, o leitor sem a necessária carga enciclopédica pode apossar-se da ficção como fato e passar a tratá-la como se fosse da ordem do real e não de um episódio imaginado.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> "A **story** is a description of a series of events, either real or imaginary, that is written or told in order to entertain people.", p. 1439.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> "**History** is the events of the past, especially when they are seen as a long process which leads up to the present.", p. 689.

Pelas mãos de Guimarães Rosa, a literatura deixou seu registro sobre a discussão entre o fazer literário e o histórico. De modo muito pertinente, o escritor faz a sua distinção entre os dois discursos. Em seu prefácio de **Tutaméia**, *Aletria e Hermenêutica*, em poucas palavras discute a complexidade da questão: "A ESTÓRIA não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História." Ainda na mesma introdução, Guimarães estende a atividade interpretativa dos indivíduos ao dizer: "A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu suprasenso."(ROSA: 1985, 7-8). O modo como um escritor se apropria de um acontecimento histórico e o manipula visando à escrita do texto literário, não precisa, necessariamente, seguir os rigores da História oficial e da esfera acadêmica que produz textos voltados à pesquisa científica.

Se não podemos afirmar que os relatos históricos e ficcionais se constituam como sinônimos, também não podemos negar que haja interação entre os dois discursos, principalmente quando se trata de um romance histórico, tal como **Avante**, **soldados: para trás.** Ao discutir o papel do enunciado na comunicação verbal, Bakhtin (2000) em seu capítulo sobre *Os gêneros do discurso* encontrado na **Estética da criação verbal**, afirma:

O enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal. Tem fronteiras nítidas, determinadas pela alternância dos sujeitos falantes (dos locutores), mas dentro dessas fronteiras, o enunciado, do mesmo modo que a mônada de Leibniz, reflete o processo verbal, os enunciados dos outros e, sobretudo, os elos anteriores (às vezes os próximos, mas também distantes, nas áreas da comunicação cultural).(BAKHTIN: 2000, p. 319)

Desse modo, é possível concluir que tanto a produção textual histórica quanto a ficcional possuem características que lhe são próprias. No entanto, o fato de apresentarem enunciados próprios e de que seus textos circulem dentro de uma determinada esfera de atividade não evita que estejam afetando ou sendo afetados por

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> WHITE, H. *O texto histórico como artefato literário*. In: **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura.** Tradução: Alípio Correia de França Neto. São Paulo: ed. da Universidade de São Paulo, 1994, p. 97-116.

outros textos que circulem no âmbito de uma mesma cultura: "Mas em todo enunciado, contanto que o examinemos com apuro, levando em conta as condições concretas da comunicação verbal, descobriremos as palavras do outro ocultas ou semi-ocultas, e com graus diferentes de alteridade." (BAKHTIN: 2000, p. 318)

A discussão sobre as fronteiras entre a literatura e a história não pertencem somente ao âmbito da Teoria da Literatura. Também os historiadores procuram compreender essa relação de apropriação de um discurso por outro. Stephen Bann (1994), em *Eternos retornos e o sujeito singular: Fato, fé e ficção* de seu livro **As invenções da História,** analisa o papel da história no romance **The Crying of Lot 49**, de Thomas Pynchon: "Ler a passagem como se ela fosse história serve, por outro lado, para demonstrar que nós ainda esperamos que os signos em um texto histórico tenham referência direta com os eventos do mundo." (BANN: 1994, p. 89)

A partir do momento em que a linguagem verbal passou a ser um instrumento comunicativo do ser humano, o homem incorporou os relatos, narrativas, descrições de casos vividos ou imaginados como uma forma de ressignificar o seu mundo. A princípio, esses contares eram uma mescla de fato e ficção. As formas mitológicas da Grécia antiga são um exemplo de como aquilo que não era compreensível para o racional era transformado em um relato fantástico para suprir a necessidade de reorganizar o caos. À medida que a cultura da civilização foi se tornando mais complexa, o pensamento racional foi ocupando o espaço que antes era do mitológico. Apesar do pensamento humano ser, nos dias de hoje, preponderantemente racional, o mitológico se reapresenta transformado na ficção, subvertendo o evento, o fato e reapresentando-o ao leitor "como se fosse". Esse distanciamento do real assemelha-se ao "Era uma vez" dos contos de fadas e alivia o peso do fato em si, fazendo com que o interlocutor reorganize e pense o seu mundo caótico interior por meio da literatura. Portanto, muitas vezes, a interferência do escritor no episódio histórico refaz o percurso do imaginário humano.

O desejo do homem de se apoderar do real e de dominá-lo, faz com que, muitas vezes, o leitor busque o factual onde ele não se inscreve. Mesmo que um romance histórico dialogue com a História, isto não significa que seu texto será

comandado pelo discurso histórico. De outra forma, o autor estaria realizando um livro de História e não um romance.

No capítulo quatro de **Avante**, *Xerazade suspende a guerra*, temos essa quebra mítica da dor pelo contar. Em meio às dificuldades da guerra, o coronel Camisão encontra um homem chamado Silvestre, que afasta as agruras das batalhas com suas histórias divertidas. A referência à personagem árabe que evita a morte por entreter seu algoz traça um paralelo com a personagem de Silvestre que quase morre quando encontra a tropa brasileira. Achando que o casebre encontrado poderia fazer parte de uma emboscada, Camisão envia seus soldados para que façam uma batida no ranchinho. Surpreendem-se com a visão de um homem debochado, cercado por mulheres que passa a divertir os soldados com suas narrativas:

Para nossa surpresa, depois de alguns atrapalhos, comuns a essas horas decisivas da guerra, quando, depois de tomarmos as decisões, não sabemos se agimos do modo mais acertado, demos com uma pessoa fantástica, de nome Silvestre, um contador de histórias muito divertidas, que desde o primeiro momento tem servido para animar os soldados com as mais destrambelhadas narrativas, que afastam as lembranças das desgraças da guerra, levando a imaginação dos soldados para bem longe dessas regiões, ainda que sem o mérito de afastar o calor infernal que nos aterroriza dia e noite. (SILVA: 1992, 41)

Esse momento de quebra da realidade brutal da luta por intermédio das narrativas alegres de Silvestre, remetem-nos ao utópico, a um breve momento de inversão dos horrores da batalha. O contar coletivo de histórias para a ruptura temporária do real remonta ao riso do eu-para-o-outro, quando a manifestação do rir aparece sem as amarras da hierarquia militar, neste caso, a representação do mundo oficial (o comando militar que representa as forças do império). A própria estrutura do romance intercala a descrição de episódios sangrentos típicos do teatro de operações de guerra e narrativas que mostram os sentimentos ou casos de homens e mulheres comuns que tomaram parte dos combates descritos no romance.

Também há que se observar como a batida da tropa ao casebre é descrita no texto. O autor poderia ter optado por uma descrição heróica, ressaltando a bravura dos homens ao empunhar as armas. Mas não, o parágrafo se inicia com "... depois de alguns atrapalhos, comuns a essas horas decisivas da guerra, ...". Os atos comandados por Camisão não são tipicamente heróicos, apagados de seus traços de humanidade. O início da investida é marcado por atrapalhos e essas trapalhadas são consideradas comuns, ou seja, pela ótica adotada pela narrativa, qualquer situação é passível de apresentar anormalidades, defeitos, porque sob tensão, em momentos em que as decisões devem ser tomadas rapidamente, o homem se apresenta assim, capaz de acertar e de errar.

Em uma perspectiva mais ampla, podemos afirmar que as inversões ocorrem não somente na estrutura interna do romance, mas também em sua proposta de observar o fato oficial, a História, não pela ótica do historiador, que privilegia os grandes feitos, personagens marcantes ou episódios singulares da formação civilizatória. De modo geral, o estudo do relato histórico pretende dar algum sentido, seja em termos locais, nacionais ou globais, à construção daquilo que temos no presente. O historiador torna-se, nesta perspectiva, um sujeito autorizado pelos trâmites culturais a emitir opiniões formais sobre as narrativas históricas.

A narrativa ficcional de Deonísio da Silva propõe-se, por outro lado, a observar o homem comum e suas histórias banais por intermédio da prosa literária que sua imaginação criadora proporcionou. Será esse conjunto de pequenas histórias (aquelas dos homens comuns), que constituirão seu romance. Na ausência de relatos oficiais que contassem a vida desses participantes da guerra cujos nomes e memória se perderam no tempo, o autor os recria de forma a simbolizar todos aqueles que tiveram algum tipo de participação no embate e dá a eles a voz que os memoriais não registraram.

Mas se a História oficial deseja ser uma análise documental de fatos relevantes para a construção de uma compreensão maior do processo civilizatório (seja de pequenas localidades, grandes cidades ou do mundo) e se em determinados

momentos o senso comum não distingue fato e ficção, de que modo podemos estabelecer os parâmetros do discurso literário?

Em **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**, Bakhtin (2002) discute as fronteiras do fenômeno cultural e afirma que apesar da singularidade do ato inserido no todo da cultura, esse acontecimento não se dá por fronteiras, mas <u>sobre</u> fronteiras:

Não há território interior no domínio cultural: ele está inteiramente situado sobre fronteiras, fronteiras que passam por todo lugar, através de cada momento seu, e a unidade sistemática da cultura se estende aos átomos da vida cultural, como o sol se reflete em cada gota. (BAKHTIN: 2002, p. 29)

É possível, então, observar a complexidade que envolve a discussão sobre o literário e o histórico. Apesar destes discursos encontrarem-se em esferas distintas, nada impede que interajam e que suas fronteiras sejam oportunamente sobrepostas. Cabe lembrar, entretanto, que as narrativas, ao longo do desenvolvimento da civilização, distanciam-se do contar maravilhoso encontrado nos enredos mitológicos e separaram-se em esferas distintas. Enquanto o texto literário privilegia a imaginação criadora, o texto histórico busca fatos ocorridos. A sobreposição de fronteiras jaz primordialmente na maneira como os acontecimentos são narrados tanto por artistas quanto por historiadores.

### 5. A guerra das letras

No capítulo 13 de **Avante**, *Ditado*, Camisão tenta produzir um relato das circunstâncias vividas e de como se deu a retirada das tropas da região onde estava,

mas esbarra em sua sinceridade e em sua falta de habilidade em articular as palavras. É, então, auxiliado pelo "francês", Taunay, mais articulado e capaz de sugerir novos rumos ao texto produzido. O comandante dita ao francês sua versão dos fatos:

- Está certo. Escreva aí: a 7 de maio começamos a fugir.
- Admiro sua sinceridade, meu comandante. Mas o verbo tem de ser outro. Fugir não fica bem para um militar. Que se dirá quando todos fogem?
  - Mas não fogem; acompanham o comandante. A responsabilidade é minha.
- Escrevo apenas o que o senhor dita. Mas pondero. Uma coisa é o que o senhor faz com as balas, as espadas, os canhões. Outra, bem diferente, é o que podem as palavras. Se escrever aqui "fugimos a 7 de maio" ou "começamos a fugir a 7 de maio", nunca mais terminaremos nossa fuga. Seremos submetidos a conselho de guerra, a corte marcial, onde nos cortarão a todos, soldos inclusive. Viveremos do quê? Diremos que estávamos seguindo nosso comandante? Cuidado com as palavras. ... (SILVA: p.175-176)

A temática da escritura como um embate não está presente só em **Avante**, soldados: para trás. A questão também aparece em **Teresa**, romance de Deonísio que relata os dias de um menino passados num monastério e que descobre, por meio da fascinante história de Santa Teresa, o universo feminino. Em um determinado momento da narrativa, o jovem personagem menciona o general César que é assim aludido: ".... Afinal, era um grande general, que lutava e escrevia, fazendo muito bem as duas coisas. Das duas famosas armas do grande César, a espada e a palavra, de acordo com os ensinamentos que recebíamos, a mais forte e duradoura era a segunda." (SILVA: p. 66) Desse modo, pode-se perceber que o tema do embate pessoal entre autor e palavra escrita é recorrente na obra de Deonísio e o escrever aparece dignificado pela batalha empreendida por aquele que escreve.

A guerra que se estabelece entre as palavras e com as palavras difere do episódio histórico guerra, apesar de batalhas e conflitos serem descritos, no caso do romance que aborda a Guerra do Paraguai, pela palavra. O guerrear com as palavras é o ato supremo do escritor que luta para dar forma ao seu pensamento, aos casos que

deseja narrar. Que ato heróico é esse empreendido por escritores e que difere do fazer histórico de pesquisadores? Qual é o embate do fazer literário?

No capítulo *The problem of the historical fact (O problema do fato históric*) do livro **Universe of the Mind: a semiotic theory of culture**, Lotman (1991) discute como a semiótica interpreta o fato histórico. Para ele, o estudo da História é peculiar, pois foge à característica das ciências experimentais uma vez que para estas as premissas propostas por uma determinada pesquisa podem ser testadas em laboratório. Já o historiador trabalha com textos, produções documentais escritas que lhe servirão como objeto de análise e a partir dos quais ele próprio, pesquisador, irá escrever.

Para a semiótica, todo texto é uma codificação produzida por alguém com um determinado propósito. Para ser compreendida, essa produção cultural deve ser codificada e o processo de decodificação sempre resulta em uma reconstrução. Um texto histórico, seja ele uma prova documental, seja um texto teórico de outro historiador, também depende da visão que seu produtor tem da vida, a que fatos dá mais importância e que apagamentos produz. O receptor, por sua vez, deve ser capaz de perceber as lacunas promovidas por esse texto e deve, de certa forma, preenchê-las no processo de reconstrução da mensagem. (LOTMAN: 1991, p.217-220)

No capítulo 15 Historical laws and the structure of the text (Leis históricas e a estrutura do texto), Lotman afirma que a apresentação de textos que recontam episódios históricos é basicamente estruturada na forma narrativa. Para que o evento observado passe a texto, ele obrigatoriamente será inserido no sistema de uma língua e, portanto, passível de ser organizado de acordo com as leis que a regem. O historiador que procede à análise dos textos raramente observa esses eventos, mas usualmente analisa as fontes que o descreveram . (LOTMAN: 1991, p. 221-222)

A maneira clara como Lotman expõe o problema da narrativa histórica permite que compreendamos as inquietações dos historiadores mediante seu objeto de estudo uma vez que esse objeto é intermediado pela língua, ou seja, ele chega até nós por meio da visão filtrante de um observador que descreve o fato a partir da utilização dessa ferramenta. Assim como Lotman, o historiador Hayden White (1994) também pontua que a narrativa histórica não está sujeita a controles experimentais ou

observacionais. Para o autor, esse tipo de texto tem sido considerado como "um artefato verbal que pretende ser um modelo de estruturas e processos há muito decorridos ..." (WHITE: 1994, p. 98)

No capítulo *O texto histórico como artefato literário* do livro **Trópicos do discurso**, White<sup>9</sup> analisa o texto histórico e conclui que será o modo escolhido pelo historiador de narrar um episódio que o dotará de sentido; isso significa dizer que, pela perspectiva do estudioso, a produção textual depende da intenção do autor.

O pesquisador trabalha com a idéia de que o que caracterizará o texto histórico será a percepção do historiador sobre o fato e o modo como esse estudioso opta por estruturar a sua versão dos fatos. Dessa maneira, a abordagem de um estudioso de História pode pender para a estrutura de enredo ou *mythos*, como coloca White, a partir da categoria que lhe aprouver utilizar quando realizar a sua escrita. As categorias que ele leva em consideração constituem-se em: trágica, cômica, romântica ou irônica. Então, dependendo da escolha que o historiador faz, seu texto poderá sugerir uma interpretação diferente de outras já apresentadas. Ou seja, o mesmo acontecimento histórico pode ser recontado de diversas maneiras e pode gerar interpretações diversas.

Por outro lado, temos a posição do leitor. O interlocutor pode compreender o mesmo episódio histórico recontado de vários modos porque os elementos que constam das categorias mencionadas pertencem ao contexto cultural em que o indivíduo está inserido e que lhe permite distinguir a partir do texto qual natureza a história apresenta. Enfim, para White, o produto final elaborado pelo pesquisador será uma complexa rede simbólica e não uma reprodução fiel de eventos ocorridos. Tal estrutura é passível de ser compreendida dado que é produzida no âmbito de uma determinada dotação cultural, e não escapa, portanto, de sua natureza mitológica.

O estudioso não aborda em seu capítulo a partir de que momento da evolução do pensamento humano a narrativa histórica é compreendida como tal . Com isso, deseja-se dizer que o autor não faz uma separação entre as narrativas realizadas no princípio da Antigüidade clássica quando deuses e homens misturavam-se em todas os

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> WHITE, op. cit., p. 97-116.

relatos (até mesmo nos que desejavam contar um episódio que de fato tivesse ocorrido), e as produções textuais realizadas a partir do progressivo afastamento intelectual das narrativas históricas do *mythos*, ou seja, dos relatos de caráter mitológico. De fato, o historiador não faz essa distinção porque acredita que toda narrativa histórica (o que é compreendido, de modo geral, por historiadores e lingüistas, como uma prosa não-literária) é dotada de um caráter mitológico que se constitui a partir do que o autor chama de sua *dotação cultural*, ou seja, sua ambientação em termos de cultura.

Desse modo, uma narrativa só poderá ser encarada como histórica se houver consenso entre aquele que produz o texto e aquele que o lê. O leitor moderno, então, possui conhecimento suficiente da estrutura cultural para interagir com sua leitura e sabe distinguir o que é intrinsecamente mitológico e o que é uma narrativa histórica nos moldes tradicionais. Entretanto, para White, esse mesmo relato histórico deve ser encarado como uma estrutura de enredo, como um artefato literário uma vez que o historiador para dar sua versão dos fatos precisará reinterpretá-los.

Após abordar a narrativa histórica como sendo da mesma ordem do *mythos*, Hayden White irá, no capítulo entitulado *As ficções da representação textual*<sup>10</sup>, assumir o que entende por "evento histórico" e " evento ficcional". Nesse ponto de sua discussão, o autor retifica a distinção estabelecida desde o tempo de Aristóteles:

Os historiadores ocupam-se de eventos que podem ser atribuídos a situações específicas de tempo e espaço, eventos que são (ou foram) em princípio observáveis ou perceptíveis, ao passo que os escritores imaginativos – poetas, romancistas, dramaturgos – se ocupam tanto desses tipos de eventos quanto dos imaginados, hipotéticos ou inventados. (WHITE: p. 137)

Além de estabelecer a distinção tradicional entre "evento histórico" e "evento ficcional", o pesquisador relata que é a partir do início do século XIX que os historiadores passam a opor fato e ficção. Antes disso, todo historiador dedicava-se à

escrita retórica para relatar eventos passados. Foi, portanto, a partir do século XIX que se passou a compreender a história como o estudo do real, enquanto o imaginário pertencia ao mundo ficcional.

Lotman, quando faz sua interpretação semiótica da narrativa histórica, contempla a questão do texto mitológico e acrescenta, à sua investigação, a narrativa medieval. Para o semioticista russo, as narrativas medievais seculares, incluindo as gestas e as crônicas, ainda não se constituem em narrativas históricas porque as primeiras têm o seu foco voltado para as origens (do homem, do mundo, das coisas) e procuram responder a questão: Como começou? As narrativas históricas, submetidas a uma seqüência temporal e causal, são orientadas para um final que responde à seguinte questão: Como acabou? (LOTMAN: 1991, p. 240). Por mais simplificada que esta explicação possa parecer, ela apresenta a vantagem de delimitar alguns espaços do pensamento humano. Ela traz a evidência de que, levando-se em consideração a proposição de White do texto como artefato literário, o escrever da História hoje está permeado por uma consciência de realização diferente do fazer mitológico original.

Apesar da análise de White não fazer uma reflexão específica sobre os textos mitológicos da Antigüidade clássica, essa fase da evolução do pensamento humano em que mito e história confundiam-se, em que deuses e relatos misturavam-se naturalmente, não deve deixar de ser levada em consideração. Ela serve para nos lembrar que, em determinado momento de sua evolução cultural, o homem sentiu necessidade de separar a natureza do que era mitológico da construção racional que passou a fazer dos fatos que o cercavam. Nos textos mitológicos basilares, não havia a intenção do autor de separar fato e ficção, já que essa separação simplesmente não ocorria e a narrativa histórica não era concebida como um artefato da construção mental do autor da maneira como uma vertente dos historiadores admite ser hoje.

No capítulo *Eternos retornos e o sujeito singular: fato, fé e ficção no romance* de seu livro **As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado,** 

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Id., p. 137-151.

Stephen Bann<sup>11</sup> aborda o problema do fato e da ficção e afirma que tal visão positivista deve-se à herança hegeliana do século XIX. Essa tendência começou a ser revertida quando o estruturalismo francês iniciou sua influência nos estudos antropológicos e etnológicos. Embalados pela obra do pesquisador russo Jakobson, autores como Claude Lévi-Strauss inauguraram um novo modo de análise antropológica na década de 60 do século XX. Na década de 80, Hayden White aprofundou o estudo crítico sobre o texto historiográfico, sugerindo a eliminação das barreiras entre fato e ficção. A toda essa discussão, Bann acrescenta o debate sobre a categoria de tempo:

Afinal, a dificuldade é, precisamente, tornar concretas as estruturas míticas que governam a nossa apreensão do tempo e dispô-las não como uma pré-condição do texto, mas como emergentes do texto – emergindo do texto como o rendez-vous intertextual carregada de tempo.(BANN: 1994, p. 99)

Em um ensaio chamado *Os estudos literários hoje* que consta da edição brasileira de **Estética da criação verbal**, Bakhtin (2000) explora a idéia de que todo texto deve ser analisado não só no contexto do período em que foi criado, mas inserido numa perspectiva maior, evolutiva, dos procedimentos culturais. A produção textual, então, passa a ser fruto de uma série de eventos que terminam por desembocar numa obra que transcende o momento em que foi criado e só se revela na grande temporalidade, ou seja, nesse panorama ampliado dos frutos gerados pela cultura do qual nos encontramos temporalmente distantes. É a distância do fato que nos permite ter essa visão panorâmica da produção textual (BAKHTIN: 2000, p.364). Se observarmos a colocação de White sob essa perspectiva e concordarmos com essa proposição, podemos ousar dizer que a narrativa histórica, na verdade, nunca se libertou de seu caráter mitológico.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> BANN, S. *Eternos retornos e o sujeito singular: fato, fé e ficção no romance*. In: **As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado.** Tradução: Flávia Villas-Boas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994, p. 87-107.

Como exemplo dessa grande temporalidade, Bakhtin cita a Antigüidade e afirma: "A Antigüidade nada sabia de si mesma, nada da Antigüidade tal como a conhecemos agora. " (BAKHTIN: 2000, p. 366-367). Essa construção de sentido se dá a partir dos textos deixados e do distanciamento temporal dos analistas.

Retomando a análise de White, é possível apreender de sua concepção de história que o autor tem a preocupação de observar o fazer do historiador e como um provável leitor dessa produção irá interagir com esse texto. Já Bakhtin trabalha com a constatação de que a informação está ali, presente na cultura, e que o interlocutor vai analisá-la dessa perspectiva singular, dessa posição única e insubstituível que o indivíduo tem perante os eventos da evolução cultural.

Um episódio da história recente do Brasil pode servir como exemplo da complexidade dos elementos que compõem a narrativa histórica. No início da década de noventa, o presidente Collor foi acusado de corrupção e sofreu um processo de impeachment. Supondo-se que um historiador queira fazer uma pesquisa a respeito do episódio, ele pode escolher entre as várias fontes que registraram o fato: documentos comprobatórios da corrupção, noticiários televisivos da época, artigos de jornais que acompanharam os acontecimentos, entrevistas com pessoas que participaram do processo, análises de outros pesquisadores que já tenham se debruçado sobre o assunto, livros da época, entre outros. Esse é o material a ser ouvido, visto, lido e investigado. Tendo estudado as suas fontes, o profissional elaborará a sua versão dos fatos mediante uma determinada visão pessoal e teórica vigente no momento em que procede a sua escritura e que proporcionará o recorte que a pesquisa exige. Após a realização dessa investigação, outros leitores, tanto historiadores quanto leigos, cada vez mais distantes do fato ocorrido, podem recorrer tanto às fontes originais, quanto ao trabalho de pesquisa feito por nosso historiador hipotético. Esses novos leitores, de suas posições singulares e únicas, analisarão o fato "era Collor" por intermédio da pesquisa realizada por nosso historiador número um que, por sua vez, já fizera seu estudo de uma posição singular e única. Dessa maneira, a partir desse exemplo, é possível demonstrar a complexidade que envolve a manutenção e desenvolvimento da esfera cultural e que imbricada rede de vozes se estabelece durante e depois da realização do trabalho do estudioso.

Ao realizarem seus estudos, os pesquisadores modernos têm a consciência da divisão entre fato e ficção por uma convenção cultural que foi estabelecida e que facilita a compreensão de produção de textos que apresentam características distintas. White, entretanto, deseja questionar, a partir de sua visão, se há realmente essa separação que foi criada pelos próprios estudiosos com vistas a diferenciar o que é objeto da História e se apresenta como fato histórico e o que é objeto da Teoria da Literatura e se apresenta como texto literário propriamente dito.

Claro está para o historiador, que esta diferenciação não ocorre de modo tão delimitado e contundente quanto se possa almejar. Afirma White: "O importante é que a maioria das seqüências históricas pode ser contada de inúmeras maneiras diferentes, de modo a fornecer interpretações diferentes daqueles eventos e a dotá-los de sentidos diferentes." (WHITE: 1994, p.101) Para o estudioso, o tipo de texto a ser produzido dependerá da escolha do historiador que exerce a função de produtor do texto. Esse produtor de textos poderá optar por uma estrutura de enredo que se enquadre em uma das categorias já mencionadas, a saber: trágica, cômica, romântica ou irônica. O modo como uma narrativa histórica é encarada depende dos aspectos culturais que envolvem as crenças do leitor. Com isso, ele deseja demonstrar que um episódio poderá ser visto, por exemplo, como trágico a partir das noções culturais compartilhadas entre historiador e leitor.

Bakhtinianamente pensando, podemos dizer que a classificação de um texto em histórico ou literário depende de seu <u>efeito de sentido</u> e que o texto deve ser apreciado como um <u>todo</u> em que diversas vozes se articulam . Quando pensamos na produção como um <u>todo de sentido</u> inserido em um contexto social e histórico, a análise se desloca da dependência da intenção do autor do texto e do pacto de compreensão que o leitor faz com a produção textual, para pensarmos no produto final gerado em um contexto comunicativo.

A Antigüidade pode fornecer um exemplo para a questão mencionada no parágrafo anterior. A **Ilíada**<sup>12</sup>, poema épico atribuído a Homero, narra a saga de

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> O poema épico é atríbuído a Homero que viveu, provavelmente, entre os séculos 9 e 8 a.C. A data da provável escritura do texto é desconhecida. Título consultado em língua inglesa, cf. HOMER. **The Iliad.** Hertfordshire/ UK: Wordsworth Editions, 1995.

Aquiles na Guerra de Tróia e é permeada por elementos mitológicos. Para o distante leitor do século XXI é uma narrativa da ordem do ficcional. Teria havido, para os que tiveram contato com as aventuras de Aquiles na Antigüidade, a necessidade de separar fato e ficção? Séculos mais tarde, de sua posição singular, Aristóteles (1993), em **Poética**, prefere discutir a virtude do herói trágico em detrimento às comédias produzidas. Naquele momento, não é intenção do filósofo debater a intenção de Homero e sim, a virtude que está imbuída no herói trágico. O produto final de **Poética** estabelece um diálogo entre o texto trágico e as preocupações contemporâneas à Aristóteles que o observa a partir dessa visão distanciada da grande temporalidade que Bakhtin menciona. Do mesmo modo, um historiador do século XXI pode retomar tanto o poema épico quanto os conceitos aristotélicos com a intenção de explorar aspectos que lhe interessam como pesquisador a partir das crenças que lhe são contemporâneas.

Apesar da importância que Hayden White joga sobre a intenção de quem escreve, o estudioso tem consciência do caráter provisório que as afirmações dos historiadores têm. Ele afirma em seu estudo: "Uma das marcas do bom historiador profissional é a firmeza com que ele lembra a seus leitores a natureza puramente provisória das suas caracterizações dos acontecimentos, dos agentes e das atividades encontrados no registro histórico sempre incompleto." (WHITE: p.98) Ou seja, nesse momento, o historiador admite a relação do interlocutor com o seu texto e o alerta para o fato de que a produção do texto histórico é datada, permeada pelas crenças que o historiador possui, pelo valor que dá a determinados aspectos e não a outros.

Como pesquisadora e a partir de um enfoque bakhtiniano, quando tomo em minhas mãos o exemplar de **Avante**, **soldados: para trás**, de Deonísio da Silva, desejo observar seu romance, a produção que criou, e estabelecer a análise a partir do texto. Mesmo que em determinado momento desta tese, tenha havido uma comparação entre a fala do escritor (sua entrevista) e o produto final de sua escritura, o romance, o objetivo não foi ir à fala do artista e buscá-la no texto. O procedimento foi inverso. Apesar da fala da entrevista aparecer em primeira ordem ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, o que ocorreu inicialmente foi a leitura da narrativa. O encontro com o escritor foi, portanto, posterior à busca do texto.

Como ,então, defino tratar-se o romance de uma narrativa ficcional que utiliza elementos históricos e não um texto histórico com estrutura de enredo? Que elementos do texto sugerem que este é um texto literário e não uma prosa não-literária? Num primeiro momento, poderemos ficar tentados a experimentar a noção de Hayden White de que a intenção do autor aliado ao pacto que estabelece com o leitor a partir de uma determinada dotação cultural define o texto. Se raciocinarmos assim, o autor desejou escrever um romance, eu (o sujeito hipotético) o aceito como tal e, portanto, temos uma prosa literária. Muito embora essa ocorrência até faça parte de nossos procedimentos culturais não é suficiente para delimitarmos, mesmo que tenuemente, a distinção entre um e outro. E seria fundamental que essa distinção fosse feita? Para efeitos de estudo, talvez esta seja uma prática defeituosa, mas que irá determinar de que modo o interlocutor se dispõe a analisar o texto: como um historiador, como um teórico da literatura ou como um leigo. A posição única e singular do sujeito fará com que ele proceda a análise a partir dos dados que possui em sua esfera de atividade.

Não é propósito desta tese fazer uma interpretação profunda do fenômeno literário em contraste à narrativa histórica uma vez que tal abordagem poderia, por si só, gerar uma nova tese. Entretanto, podemos observar como Bakhtin (2002) desenvolve seu raciocínio sobre a estética e literatura em **Questões de literatura e estética**, pois tal exploração traz mais elementos de reflexão. Sua abordagem do fato estético pode auxiliar na complementação desta breve análise.

Ao discutir a questão do conteúdo na obra estética, a primeira coisa para a qual o autor russo nos alerta é para o fato incondicional da inserção da arte nos procedimentos culturais. Afirma o escritor: "Cada fenômeno da cultura é concreto e sistemático, ou seja, ocupa uma posição substancial qualquer em relação à realidade preexistente de outras atitudes culturais e por isso mesmo participa da unidade cultural prescrita." (BAKHTIN: p. 31). A seguir, o pesquisador tenta estabelecer a diferença entre o conteúdo estético e o científico. Para ele, o que faz a singularidade do texto estético não é uma divisão rígida de fronteiras entre o estético e o científico, já que ambos estão inseridos nos atos a que procedemos na vida em uma ambiência previamente estabelecida pela cultura vigente. Entretanto, a atividade estética cria a sua realidade particular: "...; a atividade estética cria a

sua própria realidade, na qual a realidade do conhecimento e do ato se apresenta positivamente admitida e transformada: nisso consiste a singularidade do campo estético." (idem, p. 33, nota de rodapé).

Isso significa dizer que , no caso de um romance histórico como **Avante**, estando inserido em uma determinada cultura, a obra se apropria do fato histórico e o recria para fins exclusivamente estéticos. Uma nova realidade não dissociada dos fenômenos culturais é estabelecida a partir de e usando as ferramentas peculiares do texto literário tais como as figuras de linguagem, a manipulação do texto que gera a plurissignificância, a ênfase dada ao plano da expressão, a subjetividade, a conotação, o uso livre da criatividade.

Dessa forma, o efeito de sentido criado pela narrativa será admitido, pelo pacto cultural aceito por leitor e autor e pela análise do texto, em um ambiente comunicativo permeado por vozes que se entrelaçam e se enredam, como sendo do âmbito da arte, da literatura, da ficção, mas que dialogam com o texto histórico. Tal fenômeno será apreendido em diferentes graus e aspectos por diferentes tipos de leitor. Um receptor com pouca carga enciclopédica, com um grau de conhecimento formal reduzido, poderá assumir que não há fronteiras entre os dois campos, enquanto pesquisadores versados em História poderão localizar dados históricos imprecisos ou manipulados com vistas ao resultado estético, que pouco condizem com as informações oficiais. O crítico literário buscará as características de estilo, se há ou não inovações estéticas, enfim, o teor artístico da obra, pouco se importando se os episódios históricos são subvertidos ou não. O que lhe dará valor artístico é seu resultado final.

Para Bakhtin, a nova realidade constituída no âmbito artístico não é inteiramente nova, mas reelabora a posição do homem enquanto ser vivente e o reposiciona a partir de uma visão diferenciada:

A atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova. Diferentemente do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato – a natureza e a humanidade

social – enriquece-as e completa-as, e sobretudo ela cria a unidade compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem. (BAKHTIN: 2002, p.33)

Desse modo, podemos compreender o fenômeno literário que se apropria dos eventos históricos e propõe uma reelaboração estética do conhecimento estabelecido. É claro que a posição bakhtiniana não contempla a preocupação consistente de um estudioso como Hayden White, que vê na escritura do pesquisador de História uma espécie de artefato estético. A pertinência da dúvida proposta pelo historiador está no fato de que ao escrevermos, reelaboramos a realidade de acordo com nossa visão de mundo e carga enciclopédica (que são os textos que compõem o nosso conhecimento pessoal). No entanto, o fato dos relatos históricos imprimirem uma certa dose de esteticismo em sua organização não os destitui do caráter de historicidade do qual estão imbuídos. Do mesmo modo, a elaboração do texto estético que recria o fato histórico vai buscar na História não o elemento estético em si, mas a paisagem que fará fundo ao desenvolvimento de sua trama. Assim sendo, o caráter literário do romance que se apropria do fato histórico fica devidamente estabelecido.

Podemos caminhar para a finalização deste raciocínio, retomando a discussão da obra Questões de literatura e estética referente ao problema do conteúdo. A questão do domínio, ou seja, das fronteiras do conteúdo, remete imediatamente às fronteiras da forma e a pergunta básica que nos fazemos é onde termina a forma e começa o conteúdo e vice-versa. Da mesma forma, nós podemos nos perguntar: onde termina o discurso literário e começa o histórico e vice-versa? (A questão hipotética refere-se aos limites do fato histórico utilizado com fins estéticos no romance histórico como tem sido abordado até agora). Mas se, como afirma Bakhtin, "não há território interior no domínio cultural, ele está inteiramente situado sobre fronteiras", haverá momentos em que os dois discursos serão sobrepostos e , então, o discurso histórico conterá o literário; assim, também o literário poderá, em certas circunstâncias, conter o histórico. Apesar disso, da ocorrência de sobreposição de fronteiras, tal fato não elimina a singularidade do ato de cada discurso específico.

Podemos concluir, finalmente, que delimitar fronteiras rígidas entre um discurso e outro não é tarefa que deva nutrir aquele que procede à leitura do romance histórico. Outrossim, cabe-nos engendrar o pacto cultural que estabelece a realidade estética e dessa maneira, compreender o texto literário enquanto arte e buscar elementos no texto que apoiem essa hipótese. Portanto, apesar de termos personagens históricos no romance, tal como Camisão e Taunay (o "francês"), suas falas, seus atos no âmbito da narrativa, são fruto da imaginação criadora do autor e, portanto, imbuídos das múltiplas influências que permeiam a realização de um texto literário, entre elas, as preocupações vigentes em um determinado período social ou de questionamentos pessoais do autor. Daí a escolha de um episódio do passado poder tornar-se emblemática, pois discutir o presente por meio de fatos já ocorridos é menos doloroso, ressignifica tanto passado quanto presente e joga novas luzes para se discutir o futuro.

No caso de **Avante** torna-se evidente que a escolha por observar a guerra pelos olhos de uma figura, Camisão, que personifica o brasileiro comum, e colocá-lo entre amores, inventores, cozinheiros judeus e soldados desconhecidos subverte a lógica do alto comando hierárquico e das vontades imperiais para o Brasil no continente; ou seja, a voz máxima da oficialidade, a do Imperador, é calada, enquanto a do cidadão normal é elevada e o processo da hierarquia social se inverte. Os heróis da trama são aqueles deixados em segundo plano, seja por uma vertente da história oficial que privilegia as personagens históricas mais relevantes, seja pela memória cultural popular, e que poucos reconhecem como bravos guerreiros. Há, por exemplo, um capítulo inteiro dedicado ao padre Landell de Moura, *O padre telefonista*. O religioso foi precursor, no Brasil, de pesquisas com a transmissão de som e imagem e responsável por várias invenções importantes. A introdução da personagem na trama traz à tona uma figura de importância histórica esquecida pelos bancos escolares em geral.

Esse apagamento e falta de valorização de nossa memória cultural é resgatada com a participação da personagem no romance e é nesse aspecto que jaz a grande ironia da narrativa. O paradoxo presente no título: "Avante, soldados: para trás" permite uma reflexão sobre esse tipo de riso reduzido. A oposição avante vs para trás

nos dá a idéia de que não conseguimos ir para frente, evoluir e quando tentamos, somos obrigados a retornar. Ora, apesar de Camisão assumir a responsabilidade pela retirada, o grito do comandante não soa como um ato heróico. Ao contrário, traz implícita a questão da identidade nacional, o brasileiro como um fracassado, um brasileiro com vergonha de sua história e que promove regularmente apagamentos históricos para substituí-los por heróis estrangeiros ou tramas internacionais que promulguem a bravura ou a coragem de suas personagens. Há, portanto, uma genuína tentativa de resgate do ser nacional, mas que esbarra na sombra do grande Outro vencedor e poderoso que nos faz caminhar para trás.

Tais questões são pertinentes no contexto em que a obra foi criada, pois, no final da década de oitenta e início da década de noventa, o sentimento nacional de desilusão e impotência diante dos fatos era muito grande. Só para rememorarmos brevemente, tivemos um primeiro presidente civil após a ditadura, Tancredo Neves, que acometido por sérios problemas de saúde, veio a falecer logo após a posse. O cargo foi assumido por José Sarney. Após o mandato de Sarney, tivemos o primeiro presidente eleito pelo voto direto, Fernando Collor de Mello, que renunciou ao cargo após de denúncias de corrupção e um processo de impechment. Seu vice, Itamar Franco, assumiu com a grande responsabilidade de livrar o país da enorme inflação que o acometia.

Esses são fatos que, sem dúvida, influenciaram o sentimento nacional e fizeram com que um país recém-saído da ditadura se dispusesse a discutir seus problemas de modo indireto. Tal procedimento lembra o modo de divulgação de informações de alguns jornalistas e intelectuais que se opunham ao governo militar. Durante o período de permanência dos militares no poder, a transmissão de informações ou a discussão da fatos relevantes por parte desses opositores eram feitas em periódicos ou livros, de modo indireto, muitas vezes cifrados, em virtude da censura imposta. Em certos casos, retomar fatos históricos em um contexto ficcional, torna-se um modo de se discutir sentimentos contemporâneos aos autores, dando uma segura impressão de distanciamento dos fatos que ocorrem no presente desses escritores.

Procurou-se, então, neste item, discutir o modo como a questão das fronteiras entre os discursos histórico e literário pode ser trabalhada bakhtinianamente e de que maneira o problema é pertinente quando se trata da análise de um romance histórico. Buscou-se, também, estabelecer uma ponte entre a discussão sobre a história e a reflexão sobre a articulação entre o presente e o passado (articulados a partir da visão do autor no momento em que este se insere no presente em que a obra é produzida). Além disso, procurou-se observar como o histórico e o ficcional se apresentam na trama e a subliminar criação de um *eu* que se confronta constantemente com um *outro* dominador e fantasmagórico (não está nunca evidentemente presente, mas pode ser sentido e captado nas entrelinhas o tempo todo).

#### 6. O riso e as histórias

A pergunta básica a ser feita e analisada sob a ótica do riso e do riso reduzido que tem pautado esta pesquisa é: como o riso se apresenta no romance **Avante**, **soldados: para trás**? A narrativa de Deonísio da Silva oscila entre os horrores da guerra e a ironia que envolve a existência humana, o narrar cotidiano e seus pequenos e grandes momentos de riso. Quando uma das acompanhantes de Silvestre, a personagem Lidinalva, conta os meandros dramáticos de sua vida em uma casa paroquial para o comandante e sua tropa, os combatentes não riem de sua narrativa sem graça. Sua história conta sobre o rapto do padre para quem trabalhara e por quem se apaixonou:

Raptado, frei Mariano foi conduzido na mesma noite à presença do major Urbieta e imediatamente interrogado. Soube-se muita coisa através dele. E a narrativa de Nalva, que mais parecia um arremedo de história de amor ilegítimo, passou a esclarecer várias atitudes do inimigo. (SILVA: 1992, p. 53)

A história de amor de Lidinalva estava fadada ao insucesso. Além de estarem em lados opostos (o frei era brasileiro e a moça, paraguaia), a função religiosa de Mariano impedia que a união fosse legitimada. A expressão "arremedo de história de amor ilegítimo" confirma a impossibilidade da união e sugere que a situação, de tão inusitada, lembra uma cópia mal feita de um texto de ficção sobre amores impossíveis.

O riso que se imprime no texto, então, é da mesma ordem do riso divinizado dos deuses gregos. Na construção mitológica de nossa existência ou da existência que foi dada à personagem fictícia pela autonomia que o texto estético possui, quem ri dela são os deuses, pois a bugra sofre com o destino que lhe foi dado. A ironia, então, reveste-se de vida e se mistura a ela já que a moça não tem a mesma capacidade de Silvestre de rir-se dos fatos . Silvestre, o contador de histórias, é capaz de rir até mesmo de terríveis eventos tais como os que envolvem os horrores da guerra.

O capítulo em que a moça desfila a crueza de seus dias, *O padre na cova das serpentes*, vem logo após aquele que nos conta a batida dada pelas tropas em casa do risonho contador de histórias, o homem que, à semelhança de Xerazade, interrompe o conflito por intermédio de seus contos. Enquanto o contar de Lidinalva é seco, sem graça, voltado para os relatos de sua vida, os de Silvestre têm o dom de fazer rir a todos, quebrando assim, os rigores de um campo de batalhas e instaurando uma paz reorganizadora do caos. Como já mencionado no capítulo dois, Aristóteles via nas comédias uma improvável tendência à normalização ao término de suas narrativas. A narrativa grupal de Silvestre segue o padrão mencionado pelo filósofo grego, fazendo com que a luta seja interrompida ou, pelo menos, a dor suavizada, somente pelo ato de narrar histórias das quais os espectadores podem rir. A experiência do contador de histórias tende ao *eu-para-o-outro*, enquanto o percurso solitário e a ironia dramática que envolvem a penosa existência da moça, pendem mais fortemente para o *eu-para-mim*:

A bugrinha que acompanha Silvestre também contou uma história. Ao contrário do velho bandalho, que tem poderosa imaginação, capaz de inventar a vida de todo mundo,

inclusive a dele, misturando-a no caldo geral das sopas que nos serve quando interrompemos a marcha, a bugrinha só consegue contar a sua própria história. (SILVA: 1992, p. 49)

Apesar da história de Lidinalva ser aparentemente sem graça, foi de muita utilidade para o batalhão brasileiro e para Camisão, que pôde compor melhor os passos dos inimigos paraguaios. Lidinalva, paraguaia, encontrava-se com Silvestre quando o contador foi descoberto pelos brasileiros. Antes de sua estada com o alegre troçador, a moça que trabalhara na paróquia de frei Mariano, vê o religioso ser capturado. Após sua captura, o padre foi submetido a torturas a fim de dar notícias do lado brasileiro para os combatentes de Solano López. Em contraste com as anedotas de Silvestre, a história de Lidinalva em nada traz alegria para o grupo. Por outro lado, sua narrativa ajuda os brasileiros: "As narrativas de Silvestre entretinham os soldados e nos divertiam muito. Mas nenhuma delas, apesar de cheias de tanta imaginação, nos foi tão útil quanto a historinha seca, quase sem graça, da bugrinha Lidinalva." (SILVA: p. 55)

O que podemos observar no contraste que é feito entre os dois modos de narrar é que, dentro das circunstâncias da trama, ambos têm seu valor, apesar de serem tão diversos. Um, não tem propósito utilitário, serve apenas para entreter. O outro, sem as graças do texto trabalhado, é *seco*, *sem graça*, sem qualificativos, sem adjetivos; portanto, a prosa de Lidinalva, por pender mais para o lado pragmático, soa como um texto não-literário, enquanto que o contar de Silvestre, cheio de *imaginação*, ou seja, que apela para a criatividade e os artifícios de linguagem que esse procedimento envolve, tende para o texto literário cômico.

O riso que permeia a história de Lidinalva é reduzido. Não há, em seu relato, nenhum tipo de descrição cômica dos fatos ocorridos. Entretanto, o paradoxo do envolvimento sentimental com o padre e sua impotência para ajudá-lo em uma situação de guerra por ser, na verdade, uma inimiga, remete à ironia, ao contraste entre uma situação de normalização, quando tudo acaba bem, e o que, de fato, ocorre. O riso que envolve Silvestre, por outro lado, é aberto e tende ao *eu-para-o-outro*. Suas histórias não lhe pertencem, são alegremente distribuídas por quem as ouve. Todos

podem rir: seus colegas de trama, suas mulheres, seus inimigos. Ele ri de tudo e de todos, dos oficiais que o cercam, da guerra e até de si mesmo. Silvestre está despido de si e age coletivamente.

Este fenômeno de variação entre o *para mim* e o *para outro* dentro da própria narrativa será o mesmo encontrado no filme **Carlota Joaquina: a princesa do Brazil** e demonstra o paradoxo da desconstrução do *eu-para-o-outro*, do sentimento de coletividade, na virada da década de oitenta para a de noventa do século XX. Encontramos, então, na própria narrativa, a variação do riso que ora pende para o aberto, ora para o reduzido não-carnavalizado, como se estivesse, ele próprio buscando uma nova realidade estética, ou a realidade que mais se adequaria àquele ato criador. O paradoxo se mostra nessa procura por um novo parâmetro estético e cujo olhar ainda não se definiu. A volta ao passado por meio do riso aparenta uma saudade do *eu-para-o-outro*, esse sujeito que se insere no coletivo, mas que só pode se realizar no espaço utópico da saudade, já que o presente, o agora, não mais cede lugar para a coletivização do ser. O sujeito passa, então, a voltar-se para si e não para o coletivo.

Um dos capítulos de **Avante** denuncia, mais uma vez, a ausência de poder que o homem exerce sobre a vida e como a vida, sua ordenação, sua criação, simbolizada na mitologia grega pelo rir dos deuses, supera e comanda a vontade humana: *A hora da morte: a última risada da tua vida*. Observemos que, apesar da ironia estar presente no título dado ao capítulo, o riso reduzido que se apresenta aqui é carnavalizado uma vez que ele se apresenta no limiar da renovação que só a morte proporciona. E se temos de nos despedir de nossa existência, que o façamos da melhor forma, rindo. O riso aqui torna-se o último sopro de vida.

O capítulo mencionado conta o episódio de um comandante que é deixado no campo de batalha a sós após a fuga em massa de seus soldados. A história contada não tem dono – ninguém sabe ao certo se aconteceu com brasileiros ou com o inimigo. A narrativa sem posse, coletiva, é recontada por paraguaios ou aliados, poderia acontecer a qualquer um e pertence a todos da mesma forma. Sendo universalizada, é transmitida pela tradição oral que lhe dá os contornos que forem mais apropriados ao momento. Mais uma vez, estamos trabalhando o riso do *eu-para-o-outro*.

Também os nomes podem conter a ironia. No capítulo *Os amores de Camisão*, Argemiro, um soldado brasileiro, e seu coronel conversam sobre amores de suas vidas e sobre títulos de nobreza, quando o segundo decide desvendar ao amigo os títulos que o imperador distribuía. Em sua opinião, o imperador divertia-se com a distribuição dos nomes (um modo de ridicularizar as pessoas que há pouco haviam se tornado nobres). O marquês de Itanhaém desconhecia que a palavra significava "pilão de pedra", o visconde de Muritiba não sabia que o termo referia-se a "lugar cheio de moscas" e os Suassunas não tinham conhecimento que o vocábulo significava "veado preto". Ao contar histórias um para o outro noite adentro, os dois aliados, Argemiro e o coronel, divertiam-se. A questão dos nomes fez com que eles rissem e à maneira de Silvestre, interrompessem o doloroso fluxo dos conflitos por intermédio da reconstrução dos fatos cotidianos e a ironia dos nomes é desvendada não só ao cabo, mas também ao leitor que porventura desconhecesse a sua origem.

O amor de Camisão por uma galopeira paraguaia, sua morte em virtude do cólera, a constante degola que os soldados procediam ao prender os inimigos e a presença de um cozinheiro judeu que faz a comida dos soldados, constituem, dentro da narrativa, outros momentos do rir. O primeiro aspecto a ser analisado será a degola. O ato grotesco era um hábito no sul do Brasil e no Paraguai nesse período e foi estudado por historiadores brasileiros. Em seu artigo Cabeças cortadas, Cesar Augusto Barcellos Guazzelli <sup>13</sup>discute o tema sob a ótica da pesquisa histórica e relata como esse tipo de violência ocorria nos conflitos da região no século XIX, e que foi constatada principalmente na Revolução Federalista. No romance, o fato histórico é transposto para um episódio do conflito. Após uma batalha, o subcomandante Juvêncio traz para o líder da tropa, as cabeças de soldados brasileiros mortos em combate. Ao verificar aquilo, Camisão questiona o porquê do oficial ter trazido as cabeças dos brasileiros e não a dos paraguaios. Qual não foi sua surpresa quando o combatente lhe explicou o motivo: dessa forma, poderiam saber quantos soldados haviam desertado. Ou seja, contando-se os que retornaram da batalha e as cabeças trazidas, a diferença era composta por desertores.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> GUAZZELLI, C.A.B. *Cabeças cortadas*. In: Revista **Nossa História**, no.5/ março 2004, p.76-79.

O riso grotesco que se impõe na cena não deixa de nos transmitir um certo desconforto diante de tal situação macabra. O riso se produz mediante o inusitado dos fatos, mas se reduz diante da crueza do episódio. Podemos classificar esse riso como reduzido carnavalizado, já que o texto volta novamente a brincar com os limites entre vida e morte.

Além do riso grotesco gerado pelo panorama das cabeças cortadas, a menção ao baixo corporal também está presente neste trecho da narrativa, pois os soldados trazem não só as cabeças em um saco, como também pernas, braços, testículos e pênis. Juvêncio, o soldado brasileiro encarregado de mostrar a Camisão a coleta dos despojos da batalha, assim se refere ao conteúdo das redes: " *As cabeças são dos nossos*", *explica o chefe do pelotão interceptado.* "*As xongas são do inimigo.*" (SILVA: p. 24). A expressão popular "xongas" refere-se aos órgãos genitais removidos dos inimigos derrotados e esquartejados pelos brasileiros. O símbolo fálico da masculinidade e da vitória final sobre os combatentes paraguaios é trazido como um troféu grotesco que faz com que alguns dos que assistem a cena, vomitem perante o horror do espetáculo sangrento.

O carregamento inusitado de restos da luta termina com um último saco, dessa vez, cheio de sapos e o episódio termina em uma anarquia generalizada: "Os soldados, assustados, começam a atirar nos sapos. Outros disparam a si mesmos, fugindo apavorados. Está desfeita a preleção, desmanchada a avaliação do ataque, instalada a anarquia geral, ainda que momentânea." (SILVA: p. 25). Podemos observar por esta cena, que o riso provocado é tipicamente carnavalizado, da ordem do eu-para-o-outro. O momento da quebra da hierarquia militar e a instalação de uma nova ordem, a anarquia geral são característicos dos movimentos coletivos, positivos. E, por fim, a quebra hierárquica típica da cultura popular é momentânea, ou seja, esse tumulto generalizado, risível, deve dar lugar, posteriormente, à seriedade típica de uma situação militar de guerra.

Outro item que conta para os elementos carnavalizados é a relação com a comida. Assim se inicia o capítulo *O cozinheiro judeu* que vai abordar não só a relação com a comida, mas, principalmente, como o caráter nacional é moldado por

traços religiosos: "Pelos chifres de Moisés – disse Jacó. – Tasquei pimenta-do-reino demais nessa comida. Haverão de arder as hemorróidas do francês." (SILVA: p.149) A inusitada presença de um cozinheiro judeu na coluna brasileira agrega mais um contraponto "estrangeiro" ao texto. Além do judeu, temos a presença constante do "francês", engenheiro, o homem que constrói pontes e possui, diferentemente dos brasileiros, vasto conhecimento formal . Apesar de terem nomes próprios, eles não são chamados por seus nomes, mas são simbolizados por sua cultura: o judeu, o francês. Jacó, bem como Taunay, é retratado como um homem de letras: "Jacó tinha sólidos conhecimentos de religião e vasta cultura como todo judeu." (SILVA: p. 150). Ao final das refeições, ele se encarrega , além dos cuidados com suas panelas, de instruir os soldados com seus conhecimentos gerais.

Quando perguntado por um soldado brasileiro o que era ser judeu, o cozinheiro respondeu com uma pergunta: "o que é um brasileiro?" (SILVA: p. 151). Para se estabelecer o que é ser brasileiro, foi necessário ao combatente perceber a diferença entre os dois povos, mais um indício de que para compreendermos quem somos precisamos da comparação, da oposição com o outro. Portanto, se o judeu tem vasto conhecimento, o brasileiro não tem; se o judeu sabe quem é, o brasileiro não.

O sargento Silva, então, tenta definir o que é ser brasileiro: "Brasileiro é um tipo sem igual no mundo. Brasileiro é aquele para quem Deus é uma espécie de parente afastado que, na hora agá, sempre aparece para dar um jeito." (SILVA: p. 151). Com o sobrenome Silva, um dos mais comuns no país, o sargento simboliza o brasileiro esperançoso, que sempre acha que as coisas vão melhorar e que tem por mote uma expressão que se tornou comum em território nacional – "Deus é brasileiro" e que traduz a nossa herança católica.

O início do capítulo demarca, pelo uso do léxico, muito bem o território da herança judaica: judeu, Moisés, Jacó. A pimenta, por outro lado, soa como um elemento desagregador que fará com que o outro estrangeiro, o francês, saia de sua discrição usual: o uso exagerado da pimenta fará arder as hemorróidas (uma menção ao baixo corporal) do engenheiro.

Sem dúvida, uma das tradições globais que mais demarcam uma cultura é a culinária. Também é fato que , ao redor de uma mesa de refeições, temos um espaço simbólico de compartilhamento e conflito. O ato de comer tanto pode ser um ato prazeroso quanto um encontro conflituoso, sempre regado às bebidas e comidas típicas de uma região. No romance, o encontro da tradicional e rigorosamente preparada comida judaica em uma situação de conflito quebra o fluxo da guerra, assim como o amor de Camisão por Mercedes e as histórias alegres contadas por Silvestre:

Mas sua melhor sabedoria, pelo menos a que melhor aproveitávamos, estava nos bons pratos que preparava, sobretudo no modo de tratar os alimentos. Tomava a carne e a recheava de temperos desconhecidos para nós, deixando-a saborosa, mesmo em condições tão adversas a um bom cozinheiro. A guerra destruía tudo, inclusive vasilhames e panelas. Jacó tinha amor à sua arte de bem cozinhar. Depois de dar comida a todos explicava coisas que desconhecíamos, soldados que éramos. (SILVA: p. 150)

O amor, a comida e a contação de alegres histórias, portanto, atuam como prazeres e são capazes de quebrar o inexorável percurso das águas da vida. Ao redor da mesa de Jacó, o alimento para o corpo vem agregado de valor, pois se constitui também em alimento para o espírito. Aparentemente, a quebra momentânea nas dores ocasionadas pelas batalhas, é da ordem do *eu-para-o-outro*, com sua reunião improvável de religiões tão distintas - católicos, judeus e muçulmanos (também mencionados no texto) - num encontro somente possível nesse palco onde a convivência pacífica entre estrangeiros, o Brasil, é passível de existir. Entretanto, apesar de bem convivermos com algumas culturas, a guerra se estabelece com nossos próprios vizinhos não nos deixando esquecer que o conflito permanece. Quando há interesses envolvidos, mesmo o brasileiro é capaz de guerrear. Ou seja, apesar de se acreditar, pelo senso comum, que o brasileiro é pacífico e vive tranqüilamente com outros povos em seu território, esta é uma noção parcialmente verdadeira. Tanto o lado bom quanto o ruim convivem em nossa cultura.

Um dos aspectos do riso carnavalizado já mencionado é a renovação da vida representada por elementos exageradamente sexualizados. Ocorre que a renovação da vida só se dá por intermédio dos encontros amorosos. Durante o confronto, Camisão encontra uma galopeira paraguaia, Mercedes, por quem se apaixona. A despeito da guerra, eles mantêm seus momentos de prazer e, por meio do amor, também interrompem o fluxo da guerra. No entanto, não é o fato de serem inimigos que vai separar os amantes e sim, a sombra mais constante de uma guerra e que atemoriza a todos: a morte. Para o comandante, a morte não veio gloriosa, em uma batalha que o transformasse em herói por seus atos corajosos. O coronel morre de cólera, banhado em suor e com cólicas terríveis. Aliás, uma boa parte de seus soldados falece em virtude da contaminação e não em confrontos sangrentos.

Com relação aos encontros amorosos narrados no romance, a primeira ironia reside no amor entre inimigos. A segunda, na separação do casal pela morte e a terceira, o motivo e o quadro final da morte do combatente. Podemos acrescentar, ainda, uma quarta ironia que é o desenrolar da vida de Mercedes. Ao final da trama, a paraguaia se encontra com um dos soldados brasileiros que fizeram parte da tropa de Camisão e que efetivamente consegue relatar os episódios ocorridos: o narrador da história. Ela, então, segue-o e ambos vivem o resto de seus dias no Brasil. O narrador, então, é aquele que além de ser hábil com as palavras e vencer a luta das palavras, vence a guerra do amor. Só não é capaz de deter o fluxo natural da vida, o que faz com que, depois de alguns anos, presencie a morte de sua amada. Portanto, o desejo de Camisão de vencer a guerra, de vivenciar plenamente seu amor e de concluir o relato da guerra são frustrados e cabe ao observador dos fatos, ao narrador, reelaborar a vida de modo a concluir o que foi deixado de lado pela história e pelo destino. Só o narrador, aquele que fica e vive para contar a história, tem a possibilidade de reconstruir o universo destituído de glamour do comandante, resgatando a sua figura e sua existência do esquecimento.

A visão panorâmica dos fatos narrados mostra o riso aberto em determinados momentos pontuais do contar. À medida que ampliamos essa visão, também reduzimos nosso rir, pois percebemos as dores comuns que fazem parte de nosso existir. A partir desse panorama ampliado da narrativa, pode-se perceber que o riso

reduzido se impõe e a ironia se faz presente. Os breves momentos de inversão ocorrem pontualmente dentro da narrativa (assim como as festividades carnavalescas), mas no contexto final, são submetidas à essa grande visão de uma existência inexoravelmente irônica.

No tocante à renovação da vida pela constituição de novos casais, podemos perceber que ela não se concretiza de modo carnavalizado, mas que o amor é concebido como uma poderosa arma contra os horrores do conflito. Tanto o riso quanto o amor têm a capacidade de interromper a árdua existência humana. No entanto, o amor não é visto zombetereiramente, como uma celebração ao ato sexual ou aos símbolos que representam a sexualidade. O sentimento amoroso encontra-se em um outro patamar, em um outro nível, distante do riso aberto. Assim o narrador se refere à morte de Mercedes:

Envelheço. Sou um homem do outro século. Já chorei a morte de Mercedes, que partiu sem despedida, assistida por um médico alemão, a quem pedi que lhe poupasse os sofrimentos comuns às doenças de fins da idade. Choramos juntos, antes, a morte de alguns filhos, que a natureza recusou-se a deixar crescer. Mãe-natureza, ao contrário do que proclamam, é cruel, sanguinária, sem piedade. Segue suas leis, inexorável, sem concessão. Só perde em inflexibilidades para o destino. (SILVA: p. 218).

Neste trecho, é possível observar que o tom impresso pelas palavras não é de alegre carnavalização da vida e da morte. A morte de Mercedes foi chorada, uma revelação de que sua partida deixa um vazio em sua existência. A *mãe-natureza* é vista como cruel e sanguinária, fazendo com que o destino dos seres viventes seja inexorável e doloroso. O fluxo do tempo prossegue à sua maneira, implacável, mas o sentimento de suave tristeza paira sobre a partida de Mercedes.

Antes de sua morte ser chorada, a paraguaia chorou, já quase sem lágrimas, as mortes que a guerra trouxe. Quando ainda estava amorosamente envolvida com Camisão, sua amiga, Yolanda, é quem traz a notícia da morte do brasileiro: "Mercedes soube da morte de Camisão através de uma frase muito simples: 'O teu Carlos caiu',

disse-lhe, sem nenhuma pompa, a mensageira." Quando o cólera começou a grassar a região, Yolanda advertiu Mercedes que era hora de parar de ver o seu amado, pois se antes não eram inimigos, com a doença a se espalhar, tornaram-se. Se contaminada, Mercedes certamente morreria.

Se na visão alegre de Silvestre tudo poderia se tornar riso, nos amores que se revelam na trama, o mesmo não acontece. Se não é visto de forma melodramática, o sentimento amoroso é salvador enquanto arma de quebra do ritmo doloroso da guerra, mas também lembrança triste na partida do amado(a). Portanto, o enfoque dado à urdidura da paixão não está no âmbito carnavalizado, o riso é reduzido e as ironias dramática e existencial (no sentido kierkgaardiano), presentes.

Procuramos, então, neste item, estabelecer como o riso se apresenta na trama histórica, qual o seu grau de variação (tendendo ora para *eu-para-mim*, ora para *eu-para-o-outro*) e sua relação com o outro estrangeiro que cria o contraponto necessário para a análise do que é ser brasileiro.

## 7. Considerações finais

No capítulo três, procurou-se proceder à análise de **Avante, soldados: para trás**, de Deonísio da Silva. A obra, lançada no princípio da década de noventa, vem demarcada por questões pertinentes ao momento vivido, trazendo aspectos relevantes tais como a identidade nacional, o apagamento histórico de personagens nacionais, como Landell de Moura, ou dos heróis que caíram em batalha, mas que não são contemplados pelos bancos escolares.

O outro que se estabelece na trama é o do olhar estrangeiro presente na coluna brasileira representados pelo francês e pelo judeu. Taunay e seu sólido conhecimento formal representam não apenas o cidadão combatente, mas a cultura francesa que, no período, exercia a primazia intelectual sobre o globo e cuja influência pairou sobre as

elites brasileiras do século XIX. O judeu, também um homem culto, temperava sua comida com o próprio saber e aparece como a síntese de um povo que sabe como sua identidade se constitui. É ele que coloca a questão: *O que é ser brasileiro?* 

Em contraste com a presença estrangeira, o brasileiro é apresentado como desprovido de conhecimento formal e passível de possuir aspectos positivos e negativos pertinentes ao gênero humano. Apesar de ser capaz de conviver pacificamente com as mais diversas culturas, o Brasil não deixa de empreender uma guerra contra seus vizinhos, os paraguaios.

Ao longo da narrativa, o riso varia em abertura, podendo ser positivamente coletivizado em alguns momentos ou reduzido mediante a inexorabilidade da vida. A variação da gradação do riso indica uma busca estética que não se encontra definitivamente polarizada, mas varia de acordo com o momento da trama.

Apesar de vários episódios carnavalizados, reconhecíveis pelos elementos levantados, a visão panorâmica maior nos deixa entrever um riso que tende mais ao *eu-para-mim*, demarcado pela ironia existencial que envolve a vida e os amores de Camisão e a indiscutível fatalidade da retirada, que faz com que os brasileiros retrocedam em sua marcha. O título demonstra essa caminhada brasileira marcada pelo andar e pelo retroceder. E é, assim, nessa caminhada peculiar que nós, brasileiros, promovemos apagamentos históricos consideráveis em detrimento do outro estrangeiro, sempre considerado em seu conhecimento formal valoroso.

A partir dessas observações, poderemos verificar se os outros dois textos culturais a serem analisados, o filme **Carlota Joaquina: princesa do Brazil** e a minissérie **Caramuru: a invenção do Brasil**, apresentam traços semelhantes a esses que podem ser constitutivos do período em que foram produzidos.

# CAPÍTULO QUATRO

O princípio carnavalesco em Carlota Joaquina: Princesa do Brazil

### 1. Introdução

As comemorações dos quinhentos anos do descobrimento da América (1992) e do Brasil (2000) propiciaram, ao longo da década de noventa, muitas discussões em vários âmbitos, incluindo o acadêmico, relacionadas à história das Américas, aos movimentos de recepção da cultura européia e à formação da identidade nacional. Os veículos de comunicação procuraram, de modo geral, explorar o tema. Filmes, documentários, exposições, livros e edições especiais de jornais e revistas foram lançados em virtude das datas comemorativas.

A despeito da atmosfera favorável para se vender a idéia da descoberta houve, por parte do ressurgente cinema nacional, um retorno à História do Brasil que não coincidia com o aspecto oficial e sacralizador das comemorações dos quinhentos anos do descobrimento da América. Em 1995, o filme **Carlota Joaquina: princesa do Brazil**, de Carla Camurati, é lançado. Esse longa metragem promoveu um retorno ao histórico, mas distante das análises acadêmicas e sérias de então. Isto, porque a diretora optou não por uma visão sisuda e oficial, mas por rever o passado sob a ótica da não-oficialidade, do riso, da ironia.

Levando-se em conta o pensamento de M. Bakhtin (1993) para analisar essa produção textual, especialmente na obra A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais, podemos recuperar o princípio carnavalesco, noção que apresenta uma concepção do mundo em que o rigor da oficialidade é mostrado em seu revés. O princípio da carnavalização permite ao

homem comum olhar a oficialidade pelo viés do riso: um riso festivo, universal e ambivalente que observa a relativa verdade que traveste o poder. Nas observações que faz sobre o realismo grotesco do período medieval e renascentista, Bakhtin aponta para a presença constante do baixo material e corporal, aspectos que imprimem um caráter ambivalente à leitura do mundo sob a perspectiva da visão carnavalesca. São eles que remetem para o ciclo da vida em que degradação e regeneração são permanentes.

Considerados esses aspectos, este capítulo propõe-se a realizar uma análise do filme **Carlota Joaquina:** princesa do Brazil (1995), de Carla Camurati, procurando observar como a dimensão do riso se apresenta no texto fílmico e, também, em que medida podemos afirmar que ele apresenta elementos da carnavalização, de riso e de riso reduzido, segundo a perspectiva bakhtiniana; também observaremos como se dá a relação entre história e riso e em que medida a sombra do eu conquistador (estrangeiro) se apresenta na película.

### 2. A linguagem cinematográfica

Dizer que a narrativa visual difere da literária por conta do acréscimo da imagem pode parecer uma afirmação simplificada ou óbvia demais. No entanto, o fato de associarmos a imagem em movimento ao som – seja por intermédio da fala das personagens, seja pela trilha sonora – faz com que uma série de novas variantes passíveis de serem interpretadas, abram inúmeras possibilidades de análise. Alie-se a esses dois fatores, os dizeres escritos que remetem ao filme, como o título, e o número de alternativas para interpretação cresce novamente.

Em seu ensaio *Narrativa verbal e narrativa visual*, Tânia Pellegrini<sup>1</sup> afirma que os componentes visuais que compõem uma narrativa cinematográfica ou televisiva chamam a atenção de seu espectador sem que seja necessário recorrer à linguagem verbal. São aspectos tais como a vestimenta, caracterização e comportamento das personagens, representação do local onde se encontram, gestos e expressões faciais que são capazes de transmitir uma mensagem independentemente da palavra falada. Aliem-se aos elementos visuais, os auditivos (a sonorização e a música) e a carga comunicativa aumenta. Toda essa combinação de elementos disposta em imagens dá a referência de tempo desejada sem que, para isso, seja necessário mencionar sua passagem. Além disso, os cortes, as angulações, a iluminação e a edição de imagens tornam ainda mais complexo o exame do texto fílmico.

Diante de tantas possibilidades de leitura que se abrem a partir da conjunção som e imagem, qual é a mais apropriada para esta tese? Dos livros consultados (e que constam das referências bibliográficas), foram observados alguns procedimentos utilizados por pesquisadores da área de cinema e por semioticistas que empreenderam a análise de textos visuais. Essa observação foi realizada para que se pudesse compreender que aspectos da linguagem específica do cinema são relevantes no momento da análise. Alguns autores optam por resenhas de filmes significativos para o cinema brasileiro e a inserção, de modo cronológico, desses longas no cenário nacional. É o caso de Cinema de novo: um balanço crítico da retomada, de Luiz Zanin Oricchio (2003) e Cinema brasileiro hoje, de Pedro Butcher (2005). Em Literatura, cinema e televisão², encontra-se uma série de artigos que enfocam a intertextualidade entre os três gêneros mencionados no título, mas os ensaios não demonstram uma linha metodológica específica para a interpretação de textos visuais. De modo geral, parte-se da literatura para observar as fronteiras entre a produção textual e a visual.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> PELLEGRINI, Tânia. *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*. In: **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: ed. Senac São Paulo, 2003, p. 15- 35.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> PELLEGRINI, Tânia (et al.), op.cit.

Foram, então, consultados livros de semiótica que abordassem o texto visual, entre eles **Semiótica visual: os percursos do olhar**, de Antonio Vicente Pietroforte (2004), **Semiótica: objetos e práticas**, artigos organizados por Ivã Carlos Lopes e Nilton Hernandes (2005) e **Imagem: cognição, semiótica, mídia**, de Lucia Santaella e Winfred Nöth (1998). O primeiro livro mencionado segue a linha greimasiana do percurso gerativo de sentido e propõe-se à análise de textos visuais, mas não contempla a imagem em movimento. Trata da fotografia, da pintura, da história em quadrinhos, da escultura, da arquitetura e, por fim, da poesia concreta. O segundo, também de linha greimasiana, é mais abrangente e contempla a imagem em movimento no cinema e na publicidade. Em um dos artigos referentes a filmes, *A enunciação da História sem fim*, a autora, Ana Cristina Fricke Matte, alerta:

O cinema é uma linguagem sincrética muito abrangente: imagens, palavras, vozes, roupas, cenários, música, movimento, principalmente, são as linguagens que concorrem para a construção do sentido final. Na presente análise, praticamente foram desprezados vestuário, música, vozes, cenários, restringindo-se a análise ao visual e ao verbal.<sup>3</sup>

Diante das possibilidades criadas pelos longas que são originariamente exibidos em salas específicas, no cinema, a pesquisadora alerta para a impossibilidade de abranger, em seu artigo, todos os aspectos que envolvem uma película cinematográfica. Já no artigo que procede a análise de um comercial de televisão, o autor, Nilton Hernandes<sup>4</sup>, opta por investigar a peça quadro a quadro, um artifício hercúleo se transportado para os filmes cinematográficos cuja duração tem, em média, mais de cem minutos. O terceiro livro mencionado parte de uma perspectiva peirceana para a discussão sobre a imagem e, apesar de muito interessante, a visão de Peirce, no contexto desta pesquisa, apresenta-se incompatível com a linha seguida neste estudo.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> MATTE, Ana Cristina Fricke. *A enunciação da História sem fim.* In: LOPES, Ivã Carlos; HERNANDES, Nilton (orgs.). **Semiótica: objetos e práticas.** São Paulo: Contexto, 2005, p. 78.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> HERNANDES, Nilton. *Duelo: a publicidade da tartaruga da Brahma na Copa do Mundo*, op. cit., p.227-244.

Qualquer uma das duas perspectivas, a greimasiana e a peirceana, contêm elementos suficientes para que se proceda à análise de um texto visual. Entretanto, seria apropriado, após a longa discussão sobre a teoria bakhtiniana e a semiótica russa, que nos voltássemos para outras linhas de raciocínio? A semiótica russa utilizada até agora apresenta ferramentas suficientes para a análise tanto de textos fílmicos cinematográficos quanto de filmes televisivos. Ivanov<sup>5</sup>, por exemplo, procura realizar um estudo sobre os signos no cinema a partir da herança de Jakobson que refletiu sobre o uso da metáfora e da metonímia. Já Lotman trabalha sob a perspectiva dos sistemas modelizantes que se inserem no ambiente cultural cujos textos fazem parte de um todo e que precisam ser decodificados, tal como um texto escrito, para que se possa compreender a mensagem que é transmitida e que é passível de sofrer distorções (capaz de gerar novos textos) em seu caminho comunicacional. Textos fílmicos podem, também, ser analisados por essa ótica.

Desse modo, a articulação entre fato histórico e ficção, o grau de sonoridade do riso presente no filme e a relação com o outro dominante, tornam-se, novamente, o foco da pesquisa. As variantes relacionadas à imagem surgem como um desafio de recorte para a pesquisa, já que não é desejável no âmbito deste estudo, fazer uma interpretação exaustiva , quadro a quadro, de todos os elementos citados. Portanto, foram selecionados aspectos do filme tais como detalhes de vestuário, luz, cores ou angulação que, juntamente com a linguagem verbal presente na fala das personagens (que se apresentam em três idiomas diferentes: o espanhol, o português e o inglês), servirão ao propósito de análise. Há uma breve menção à trilha sonora na seqüência que mostra a relação íntima entre Carlota e D. João. Não foi contabilizado o número total de seqüências e o número de aparições das personagens principais e não houve o intuito de se fazer uma análise quadro a quadro do longa. Todavia, o quadro em que o D. João conhece sua noiva-menina, Carlota Joaquina, será observado com maior propriedade. O exame de alguns aspectos da imagem servirão ao objetivo de verificar as articulações já mencionadas.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> IVANOV, V.V. *Sobre a estrutura dos signos no cinema*. In: SCHNAIDERMAN, Boris. **Semiótica russa.** Tradução: Aurora Fornoni Bernardini; Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: ed. Perspectiva, 1979, p.255-260.

Além da ligação entre linguagem verbal e linguagem não-verbal expressa pela imagem, interessa a este estudo, a partir de uma perspectiva bakhtiniana, o contexto social e histórico que proporcionou a realização do filme.

3. Aspectos do contexto social e histórico no momento da produção do filme Carlota

Joaquina: Princesa do Brazil

Na virada da década de oitenta para a de noventa, grandes mudanças políticoeconômicas modificaram o perfil do planeta, antes marcado pela guerra fria
empreendida por Estados Unidos e União Soviética. A queda do Muro de Berlim
simbolizou esta mudança. Mais do que um ato simbólico, a queda do muro em 1989
marcou o fim da era comunista nos moldes estabelecidos pela antiga União Soviética.
A crescente abertura da economia mundial, o fenômeno da globalização, catapultou as
tendências neoliberais e desnorteou os grupos de esquerda do mundo todo. A crise das
vertentes utópicas era um fato.

Os efeitos da nova ordem mundial são sentidos por todo o globo, inclusive no Brasil. Em 1989, a população brasileira elegeu pelo voto direto o neoliberal Fernando Collor de Mello cuja plataforma pregava as regras da economia globalizada. Em 1990, ao assumir a presidência, esses novos trâmites são impostos a um país ainda despreparado para adotá-las.

As conseqüências da adoção abrupta das tendências globalizantes, fez com que o cinema nacional passasse por momentos difíceis. No final da década de oitenta e princípio da década de noventa, o produção cinematográfica brasileira vivenciou um período agonizante em que os órgãos governamentais ligados ao fomento da realização de filmes já não atendiam aos seus propósitos. O golpe fatal foi desferido pelo recém-eleito Fernando Collor de Mello, que os extinguiu em seu primeiro ano de

mandato. Nesse período, foram encerradas as atividades da Embrafilme, do Concine e da Fundação do Cinema Brasileiro.

O Brasil presenciava profundas mudanças em seu quadro político e econômico. Porém, a era Collor durou pouco e o primeiro presidente eleito após os anos de repressão, foi destituído do poder depois de terem sido constatadas evidências de corrupção.

O vice-presidente de Collor, Itamar Franco, assume com a responsabilidade de controlar a inflação galopante que não permitia ao país ter suas finanças saneadas. Depois de três tentativas fracassadas com ministros da área econômica, Fernando Henrique Cardoso assume o controle do Ministério da Fazenda e implementa um plano econômico, o Real, que prova ser mais eficiente que os anteriores no controle da inflação.

Assim, entusiasmada com o poder do Plano Real, a população elege Fernando Henrique Cardoso presidente em 1994, mesmo ano em que o Brasil se torna campeão mundial de futebol pela quarta vez e que falecem dois ícones brasileiros do século XX: um do esporte e um da música. Ayrton Senna falece em virtude de um acidente no autódromo de Imola e um dos pais da Bossa Nova, Tom Jobim, também parte.

Nesses anos iniciais da década de noventa, o cinema nacional não deixou de produzir. Contudo, a ausência de uma política de incentivos que fomentasse a produção de longas fez com que a produção cinematográfica fosse deixada à deriva do mercado, reduzindo-se a quase zero. O cinema nacional só retomou sua trajetória quando duas leis de incentivo foram criadas. A primeira foi a Lei de Incentivo à Cultura de 1991, também conhecida como Lei Rouanet cuja proposta prevê deduções no imposto de renda às pessoas físicas e às empresas públicas e privadas que invistam em produções culturais. A segunda, a Lei do Audiovisual, de no. 8685, foi promulgada em 1993 e criou mecanismos de fomento à atividade audiovisual.

No âmbito cultural, o ano de 1992 foi marcado globalmente pelas comemorações dos quinhentos anos da descoberta da América. Para explorar a data comercialmente, o filme **1492: a Conquista do Paraíso**, de Ridley Scott, foi lançado nos cinemas americanos e em circuito internacional. Esta produção hollywoodiana

conta, em tom de épico, a trajetória do navegador italiano Cristóvão Colombo, considerado pela história oficial como o primeiro navegador a estabelecer contato com terras americanas.

Longe de qualquer traço cômico, o longa de Ridley Scott procura reforçar o discurso heróico que a filmografia americana costuma imprimir às suas obras. O navegador italiano Cristóvão Colombo, que é interpretado em língua inglesa pelo ator francês Gérard Depardieu, é transformado em consciente peregrinador (e protetor dos nativos americanos) que, apesar de ter sido destituído de glória e de fama por seus contemporâneos, é reabilitado em seu posto de descobridor das Américas pelas memórias escritas por seu segundo filho, Fernando (ele foi o primeiro biógrafo de Colombo). Como em muitos filmes americanos, sobrepõe-se a figura do herói incansável, da figura impressa na memória como um modelo de honra e força.

No Brasil, **Carlota Joaquina** foi o primeiro filme do novo período de produções brasileiras após o término da Embrafilme a levar um número significante de espectadores aos cinemas. Sua narrativa conta a história da rainha libidinosa pela ótica de um escocês. É relevante observar que, entre vários dos filmes que surgiram ao longo da década de noventa, há uma interessante presença de personagens estrangeiros que parecem dialogar com a crise moral, política e financeira que se estabelece no início dos anos noventa.

A tensão entre a visão interna e a externa está presente em vários longas dessa fase do cinema nacional como **Jenipapo** (1995), de Monique Gardenberg que conta a história de um jornalista e um padre americanos; **Como nascem os anjos** (1996) apresenta uma família americana que é tomada como refém no Rio de Janeiro; **Baile perfumado** (1997) mostra um fotógrafo libanês que acompanhou e fez registros fotográficos de Lampião. (BUTCHER: 2005) Estes são apenas três exemplares dentre outros da mesma época que foram lançados ao longo do período e que contam com a presença estrangeira criando um contraponto na perspectiva do longa. Essa seqüência de filmes com presenças estrangeiras é posteriormente quebrada com longas que se dispõem a discutir as mazelas sociais brasileiras de uma perspectiva nacional. Esse período é iniciado com o documentário *Notícias de uma guerra particular*, de João

Moreira Salles e Katia Lund e atinge seu ápice com *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles. Ambos se voltam para a questão da violência e do tráfico de drogas sem se afastar temporalmente, geograficamente ou culturalmente do tema.

Ao longo da década de noventa, a presença de personagens estrangeiras nos filmes brasileiros parece sempre nos lembrar de que somos um país em desenvolvimento e que para atingirmos o mesmo patamar dos países desenvolvidos precisamos olhar o mundo e a nossa própria realidade pela perspectiva desse outro *eu*, mais autorizado e imparcial do que o *eu* nacional. Então, a percepção que fica impressa no imaginário popular ou nas produções realizadas é que a maneira como o estrangeiro olha para o país em desenvolvimento é a mesma da mentalidade globalizante: a padronização dos atos e costumes a partir da visão da hegemonia americana. Portanto, para podermos atingir o mesmo patamar econômico, precisamos nos olhar da mesma forma que os estrangeiros de países desenvolvidos nos vêem. A ótica é a do estrangeiro que se interessa por aquilo que desconhece em sua própria cultura: o exótico ou a pobreza e que, invariavelmente, aceita-se como superior.

No caso no filme analisado, **Carlota Joaquina**, o narrador é um escocês cujo nome não é mencionado e que relata a história da princesa brasileira em inglês. Esse narrador cultural, geográfica e temporalmente distante do fato relatado, é alguém que pode fazer uma interpretação "lúcida" e isenta de sentimentos nacionalistas dada a distância já mencionada e a isenção emocional dos episódios que narra. O fato do "escocês" não possuir um nome o vincula, definitivamente, com sua cultura, fazendo com que ele se torne representante da mesma. É o mesmo processo que ocorre em **Avante, soldados: para trás** quando, metonimicamente, Taunay, o "francês", e Jacó, o "judeu", são tomados como sua própria cultura, perdendo a identidade individual e representando, assim, um modo específico (o de sua cultura) de se relacionar com o ambiente que o circunda.

O longa **Carlota Joaquina: princesa do Brazil** é lançado em 1995. Em sua noite de estréia, teve uma recepção fria por parte dos críticos. Entretanto, o filme de Carla Camurati parece ter ido ao encontro dos anseios dos espectadores naquele momento. O filme atingiu a espantosa marca de 1.286.000 espectadores por todo o

Brasil e transformou-se em marco da retomada das atividades cinematográficas no país (ORICCHIO:2003, p.26). A esse período de ressurgimento das produções nacionais tem sido dado o nome de Retomada.

Produzido com recursos escassos, o longa narra a história da intempestiva Carlota Joaquina, esposa de D. João VI e retorna a um dos episódios mais marcantes da história do Brasil: a vinda da corte portuguesa para a colônia no início do século XIX . Contudo, o filme aborda a História a seu modo e sua versão dos fatos não se propõe a realizar uma análise profunda ou reflexiva da formação histórica brasileira. Na película , exageram-se alguns traços de personagens históricas e esses aspectos são incansavelmente destacados. Assim, não se mostra a capacidade de articulação política de D. João, mas sim, o seu medo de trovões, seu apetite voraz, o ar aparvalhado. Carlota não é descrita como mulher audaz e inteligente; é retratada como sexualmente insaciável, manca, de buço negro e que vivia a dizer impropérios. Ao vermos a caracterização das personagens, destacando o que têm de imperfeito, exagerando traços banais , somos compelidos a rir. Mas, que riso é esse que se apresenta no longa de Carla Camurati?

Procurou-se, neste item, localizar o filme **Carlota Joaquina: princesa do Brazil** no contexto social e histórico em que foi idealizado e produzido e destacou-se, a princípio, a importância desse *outro* estrangeiro que atua como intermediador e espelho para o *eu* brasileiro..

# 4. Carlota: luz, cor e personalidade

O objetivo deste item será observar de que modo o uso da luz e das cores contribuem para a delimitar os espaços geográfica e culturamente distintos e para traçar a personalidade forte da personagem central, Carlota Joaquina.

O filme **Carlota Joaquina: princesa do Brazil** relata a trajetória de Carlota Joaquina, consorte de D. João VI. No longa, sua história é contada a partir da visão de um escocês que narra ,em inglês, a história de uma garota que por volta de dez anos é dada em casamento ao nobre D. João. Esse estrangeiro inicia sua descrição dos fatos a partir do momento em que Carlota deixa a corte espanhola para encontrar-se com seu futuro esposo e conta, daí por diante, o percurso da nobre espanhola: sua chegada à corte portuguesa e o choque da adaptação, a partida para o Brasil, o retorno a Portugal e o término de seus dias em terras lusitanas.

No contexto do filme, três idiomas são falados: português, espanhol e inglês. Assim, Carlota e sua corte falam em espanhol, D. João e seus nobres em português e o narrador e o representante britânico junto ao reino de Portugal falam em inglês. Os idiomas distintos demarcam as diferenças culturais e persistem até o final da trama.

Na película, três ambientações que variam em cor e luminosidade são representadas. Mostra-se a festiva corte espanhola (que na tela é representada com o fundo escuro à moda das telas de Velasquez, com trajes vermelhos e objetos dourados), a escura e católica Portugal (o fundo é negro, os símbolos católicos, como a cruz, estão espalhados pelo cenário) e os ensolarados dias no Brasil (o país é representado por cenas em que a luz e as cores das diferentes raças, frutas e plantas se sobressaem).

Carlota é mostrada desde o princípio como inquieta, intempestiva, voraz, ambiciosa e vingativa. Para simbolizar sua apaixonada e ardente relação com a vida, a personagem veste, a maior parte do tempo, trajes vermelhos e decotados. Rosas vermelhas decoram o palácio quando ela parte para encontrar seu futuro esposo e são as mesmas flores de rubro vibrante que chegam às suas mãos quando ela mantém um romance com um brasileiro mulato, Fernando Carneiro Leão. Após o recebimento do ramalhete, sua fiel assistente brasileira se adianta a explicar que, no Brasil, as rosas vermelhas significam "amor eterno e paixão imorredoura". O esvoaçante vestido vermelho de Carlota se assemelha a uma capa de tourada e quando ela insiste em fazer sexo com o assustado João, o movimento da saia reproduz o ziguezaguear da capa de um toureiro, sugerindo um feroz e definitivo ataque de abate ao futuro rei de

Portugal. Aliás, D. João é descrito pelo narrador escocês como sendo de "temperamento pacato, quase bovino" o que reforça a descrição visual da Carlota sexualmente agressiva, prestes a submeter o touro que jaz, apavorado, sobre a cama. Sob o som dos tradicionais acordes que representam as touradas, Carlota faz de seu quarto, sua arena. Mas, se no quarto ela era imbatível, na política, ela foi, diversas vezes, derrotada pelas táticas discretas do monarca português.

A intensidade de Carlota contrasta com a passividade de D. João que, no filme, aparecem reforçadamente polarizados. Assim que percebe o gênio passivo de seu esposo, a princesa busca os prazeres da carne com seus vários amantes e, sempre que possível, procura aumentar o alcance de seu poder. Enquanto estava no Brasil, por exemplo, insistia para que a Cisplatina fosse anexada ao território nacional para que ela pudesse se tornar rainha de um império de língua espanhola. Quando contrariada, Carlota não pensava duas vezes para realizar a sua vingança, quer política, quer passional (no filme, ela aparece como assassina de um de seus amantes, um jardineiro português e da esposa do brasileiro Fernando Carneiro). Sob imprecações, dando ordens ou agindo de próprio punho, a princesa do Brasil não se deixava abater.

O simbólico vermelho que representa Carlota mostra-a como uma mulher vibrante, que não temia vivenciar sua sexualidade de maneira ardente. Luz e cores são, no filme, usados para reforçar as características da princesa, de sua cultura e dos lugares por onde passou. Nestes, a luminosidade e as cores variam de acordo com as características culturais do local.

#### 5.Uma visão histórica da princesa

Uma visão da Carlota histórica é apresentada pela historiadora Francisca Nogueira de Azevedo<sup>6</sup> no artigo *A rainha conspiradora*. Segundo a pesquisadora, a esposa de D. João mostrou-se hábil articuladora política na corte bragantina. Tal fato, não era visto com bons olhos em Portugal uma vez que o conservadorismo e a tradição religiosa locais reprovavam suas atuações arrojadas. No filme, o conservadorismo e a tradição religiosa são descritos visualmente pela escolha de cores escuras, pela presença de símbolos e personagens religiosos, pelo vestuário sufocantemente fechado, em contraste com os decotes de Carlota, seu vermelho pujante, seu gosto por cantar e dançar mesmo em momentos de pesar e doença.

Se compararmos o retrato feito pelo longa de Carla Camurati e o perfil traçado pela historiadora, logo começaremos a perceber as diferenças que os dois discursos, o não-oficial e o oficial, apresentam. Aqui, entende-se por não-oficial o texto artístico, que utiliza os dados históricos a serviço da imaginação criadora; o oficial, por outro lado, representa a História, o texto que, de modo geral, é culturalmente aceito como objetivo, denotativo e sério. O texto oficial é aquele que dá autoridade ao historiador de se manifestar quanto a um determinado momento histórico e permite a esta opinião vigorar, em termos culturais, como uma proposta academicamente abalizada perante a sociedade. Enquanto o discurso oficial, ao qual pertencem os escritos acadêmicos, deve ser o da seriedade, da racionalidade e da imparcialidade, o discurso não-oficial pode assumir o caráter que desejar.

É claro que nesta oposição entre texto oficial e texto não-oficial não estamos levando em consideração a ampla discussão realizada no capítulo três sobre o caráter mitológico que envolve a narrativa histórica de acordo com autores como Hayden White e Stephen Bann. O que desejamos demonstrar aqui é que, mesmo que pesquisadores do calibre de White e Bann discutam a simbolização do texto histórico, essa será uma discussão de âmbito acadêmico. Para a sociedade em geral, o que chega da História ao leitor comum é que uma determinada versão dos fatos é a mais "aceita" ou a "mais correta" e, ao invés de ser uma versão, acaba se tornando a versão (a "oficial").

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> AZEVEDO, Francisca Nogueira de. *A rainha conspiradora*. In: Revista **Nossa História** no. 5/ março de 2004, p. 72-75.

Normalmente, pesquisas com alto grau de abstração quando chegam ao leitor comum tendem a ser simplificadas para que se possa transmitir uma noção complexa de modo mais palatável. A revista de divulgação científica **Superinteressante** ou o canal de televisão *Discovery Channel* transmitem regularmente as descobertas científicas mais complexas com linguagem acessível ao grande público.

Ao longo do período de leituras realizadas para esta tese, encontramos um exemplo de como um pesquisador pode sugerir em seu texto a *concretude* de suas palavras em detrimento ao caráter mitológico que envolve as lendas. Em Caramuru e Catarina: lendas e narrativas sobre a Casa da Torre de Garcia d'Ávila, o autor Francisco Antonio Doria afirma: "A lenda de Caramuru é de novo, e quase, um conto de fadas, como a lenda da Gaia. A história concreta é muito mais complicada. Nessa lenda, o núcleo duro, histórico, sobre o qual se elabora a narrativa fantasiada, é composto por dois fatos: ...". Observamos por meio dos vocábulos sublinhados como o autor diferencia fato e ficção e como está distante das noções de White, Bann e Lotman que sugerem a fragilidade dessa separação.

Em primeiro lugar, Doria passa a idéia de que a história é sólida e não uma verdade sígnica, provisória. Os adjetivos qualificativos *concreta* e *duro* nos passam essa percepção. A lenda, por outro lado, é caracterizada como *conto de fadas* e *narrativas fantasiadas*, reforçando seu caráter mitológico. O núcleo que é caracterizado como *histórico* está ligado ao *fato*. E assim, sem que o leitor perceba, o autor vai construindo uma divisão entre fato e ficção, entre o que é histórico e o que é mitológico. Não é à toa que, um leitor menos versado nas discussões acadêmicas sobre a história, tenha uma atitude de espanto diante do número de versões que um mesmo episódio pode gerar.

A própria diretora do filme, Carla Camurati, afirmou em entrevista ao programa Canal Livre da Rede Bandeirantes (2002) que pesquisou em várias fontes históricas diferentes e que elas continham versões distintas. A sua reação à variedade de informações se deve ao fato de que a diretora e co-autora do roteiro não estava acostumada aos debates acadêmicos que envolvem a História. Dessa forma, ela

imaginava, como muitas vezes o senso comum deseja, que haveria *a versão* e não várias versões sobre o mesmo episódio. Desse modo, mesmo que alguns pesquisadores admitam a interferência da retórica na estrutura do texto histórico, o senso comum tende a sentir a necessidade de uma única verdade. Então, é a esse texto que a ambiência cultural credita como o verdadeiro e autorizado pelos especialistas, que chamamos de "texto oficial".

No caso do filme, prevaleceram o senso comum e o riso. No exemplo mencionado acima, enquanto a historiadora Francisca de Azevedo ressalta as habilidades intelectuais e políticas da figura histórica da consorte de D. João, o filme exagera os traços mais peculiares das personagens escolhidas. Se o tom e a abordagem dada ao tema agradam aos historiadores será um aspecto a ser analisado à parte.

Neste item, procurou-se discutir uma visão histórica de Carlota e seu contraste na caracterização da personagem . Também foi abordada a questão do texto oficial, a fonte culturalmente abalizada como parâmetro para o conhecimento histórico, e não-oficial, qualquer versão do fato imbuída do senso comum .

6. As representações visuais de Carlota e D. João e a caracterização carnavalizada das personagens.

Ao longo da análise da obra de Rabelais, Bakhtin (1993: p. 277) elenca as imagens grotescas que permeiam os textos do autor francês tais como o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal. O olhar sobre o corpo de forma exagerada, que contrasta com o ideal da estatuária grega, chama a atenção para a peculiaridade e o ridículo dos

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> DORIA, F.A. Caramuru e Catarina: lendas e narrativas sobre a Casa da Torre de Garcia d'Ávila. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000, p. 17.

defeitos humanos. Essa maneira grotesca de se retratar o corpo, associada ao riso do *eu-para-o-outro*, faz parte dos elementos carnavalizados que constituem os escritos de Rabelais. A caracterização das personagens de Carlota e de D. João, que compõe parte do texto visual mostrado no filme, apresenta esses aspectos carnavalizados.

Na versão cinematográfica da vida de Carlota, ela, em sua infância, não se cansava de admirar a tela da infanta Margarida<sup>8</sup>, pintada por Velasquez, e que se encontrava no palácio onde morava. No longa de Carla Camurati, a menina espanhola comparava-se continuamente ao retrato pintado. Chegava a pedir que sua ama lhe dissesse se era tão bela quanto Margarida e, sob ameaças, Francisca reiterava a beleza da infanta Carlota. A nobre espanhola, no entanto, era famosa por sua feiúra e no filme não é retratada como uma tela do famoso pintor espanhol: os pêlos do buço são negros, ela manca em virtude de um acidente a cavalo, seus dentes são ruins - não há a beleza virtuosa de uma princesa angelical. Quando Carlota sofre uma disfunção hormonal em virtude do calor dos trópicos e os pêlos nascem em seu rosto, ou quando seus cabelos são envoltos por turbantes na viagem para o Brasil porque estão infestados de piolhos, este corpo representado não é depositário da virtude religiosa que, de acordo com o dogma da Igreja, era inerente a reis e rainhas. A nobreza aqui não é representada pela tez alva e pura de uma rainha loira e virtuosa, mas por uma nobre de cabelos escuros, destituída de beleza, ávida por sexo e cruel quando afrontada. Sugere-se, na película, que alguns de seus filhos não teriam sido gerados com o rei, mas sim, com seus vários amantes. O contraste entre o modelo de beleza que Carlota tem para si, o quadro da infanta Margarida, sua figura e sua insistência em comparar-se à menina pintada na tela são motivo de derrisão. Na trama, a ama de Carlota deseja rir quando ela se compara à bela Margarida, mas é contida pelas ameaças que a pequena faz à acompanhante.

Antes do advento da fotografia, as pinturas que retratavam nobres ou burgueses importantes atuavam como um registro cultural e artístico das pessoas e cenas do período. As telas exercem um papel importante para a reconstituição de fases

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> A tela que Carlota admira incessantemente no filme é *A infanta Margarida d'Áustria* que foi pintada por Velazquez. As pinturas serviam, nesse período, como registros das casas reais. A infanta, no

da história da humanidade e têm um papel considerável no filme **Carlota Joaquina.** Por exemplo, o contraste irônico entre a figura oficial e a caracterização da personagem que aparece no retrato pintado do infante D. João. Dado de presente a sua noiva antes de seu primeiro encontro, o retrato enviado à infanta serviu como uma apresentação do jovem para a futura princesa. Tendo conhecido seu noivo pela pintura, Carlota, que antes admirava incessantemente a tela, decepciona-se ao encontrar o verdadeiro João. Tendo ido ao encontro de Carlota com sua comitiva real, o nobre a encontra na estrada, colocando sua rotunda face, exagerada pelo ângulo escolhido pela câmera, dentro da liteira de Carlota. O plano médio, ou seja, o que mostra do tórax para cima, também reforça a distorção. A jovem princesa, por sua vez, assim expressa sua decepção: "Que narigón!"

Esta seqüência será usada como exemplar do paradoxo entre aquilo que é o desejável (para a jovem espanhola) e o que se apresenta como real na imagem. Portanto, as cenas em que a princesa chega a Portugal serão observadas com particular atenção . Nesse momento da narrativa, Carlota está indo ao encontro de seu futuro esposo e como uma menina que sonha com seu príncipe, acredita que a pintura que lhe foi dada é fiel ao rosto de D. João (o retrato tem fundo escuro, o rosto se apresenta pálido e o jovem príncipe aparece circunspecto). A pequena espanhola diverte-se com sua ama, cantarolando, falando sobre seu futuro e comendo. Ela veste o simbólico vermelho e ao saber da chegada do jovem príncipe, pergunta à ama se está bonita e esconde o retrato, sentando-se sobre ele. O português aparece de repente e coloca o rosto para dentro da liteira. Sua face é mostrada em primeiro plano, de forma exagerada e o ângulo escolhido faz com que seu nariz pareça maior do que realmente é. O quadro seguinte mostra o rosto da infanta Carlota e seu espanto. O destaque fica para o exagero de sua peruca e os dentes podres que estão à mostra por conta da boquiaberta menina, que está chocada com o que vê.

A noção tradicional de ironia como figura de pensamento nos diz que esta se apresenta como o contraste entre as palavras ou frases usadas e o que se quer dizer . Em um texto verbal, essa contraposição pode ser constatada pela entoação ou pelo

entanto, tomava o retrato de Margarida como um modelo de beleza e comparava-se, freqüentemente, à menina da tela.

contexto em que palavras e frases se dão. No texto visual que está sendo analisado, o contraste se dá pela referência ao retrato oficial ofertado à menina e a imagem do João "real" que se apresenta (o "real" aqui é representado pela caracterização carnavalizada que a diretora imprimiu ao futuro monarca ). A ironia, então, jaz na diferença entre o retrato e o D. João original (a personagem histórica recriada pela ficção). D. João saúda a jovem que de tão espantada não consegue entender o que é dito – a técnica usada é a de distorcer o som da fala para que se dê essa impressão; eles travam uma conversa inicial, com o jovem português perguntando educadamente sobre a viagem e se o caminho fora longo e quando o rapaz se retira, Carlota demonstra todo seu espanto, dizendo à sua ama Francisca que o príncipe era completamente diferente do retrato, exclama a frase já mencionada sobre o seu "narigón" e faz o gesto reproduzindo o tamanho do nariz do moço, reforçando gestualmente sua fala.

O riso provocado pela visão do verdadeiro D. João (que na tela surge com um rosto imenso e um ar aparvalhado) que contrasta com a tela recebida por Carlota está presente no choque entre fato histórico oficial e as imagens grotescas, naturalizadas, que são mostradas ao longo do filme. Podemos tomar como textos oficiais, as telas feitas de D. João e Carlota ao longo de suas vidas. As imagens oficiais serviam como um registro da nobreza e, muitas vezes, revelaram hábeis pintores, como é o caso de Velasquez e a tela *A infanta Margarida d'Áustria*. Posteriormente, as telas que faziam o registro oficial de nobres e reis são substituídas pela fotografia. Contemporaneamente, podemos observar as fotos oficiais que são realizadas em nosso país cada vez que um presidente é empossado. O terno escuro e a faixa presidencial cruzando o peito do fotografado dão o ar da relevância política e histórica do momento e a nova imagem é pendurada em local visível e significativo para demarcar o território do agente supremo da nação.

O quadro abaixo serve para ilustrar o que se entende por retrato oficial. A tela é um óleo de Manuel Dias de Oliveira e mostra um casal unido, com as mãos entrelaçadas. O semblante de D. João é severo, as roupas demonstram pompa e nobreza e o fundo obscurecido imprime seriedade. Carlota não é retratada como uma mulher bela, mas demonstra postura nobre e as jóias reafirmam sua posição social.

9



Os textos oficiais representados pelas pinturas da corte que registram a existência dos reis e rainhas são desmontados, no longa, pelas imagens que insistem em mostrar as conhecidas personagens históricas de modo naturalizado, com suas características originais tornadas grotescas.

D. João VI não escapa do retrato grotesco que lhe é conferido pelas imagens do filme. Um governante obeso, glutão, fã de frangos que, ao anúncio de suas emergenciais necessidades fisiológicas, faz parar a carruagem real, ouvindo-se a frase: "O rei vai obrar", gritado pelo condutor.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> A tela apresentada é **Retrato de D. João VI e Carlota Joaquina.** Óleo sobre tela de Manuel Dias de Oliveira, início do século XIX. Acervo do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro/Brasil.

O painel caricato que se faz da nobreza, das instituições oficiais (incluindo-se aí a Igreja) não reflete somente uma crítica à oficialidade. Deslocados no tempo, rei e rainha representam um significativo momento da História do país e a maneira irônica como este passado está caracterizado nas personagens demonstra um repensar a História oficial que não condiz, por exemplo, com a lógica do americanismo globalizante de Hollywood (veículo da cultura americana predominante na última década do século XX). A maior parte do tempo, o cinema hollywoodiano procura atender as necessidades do mercado cinematográfico e reforça o conceito peculiar do nacionalismo americano, como no longa de Ridley Scott sobre a descoberta da América. O sentimento de ufanismo demonstrado em películas americanas, principalmente nos filmes de aventura, com heróis que não possuem defeitos, tende à consagração do poder institucional.

O modo de **Carlota Joaquina** rever o passado, de rever um momento crucial para a formação nacional, de rir do passado, nada mais é do que um rir de si mesmo. Na confusão que muitas vezes o espectador faz entre fato e ficção, é comum ouvirmos comentários do tipo: "É por isso que o Brasil é desse jeito!", apoiados pelo senso comum. Esse tipo de decepção acontece quando não conseguimos rir de nossa condição existencial e identificamos nossas frustrações com a cultura que nos abraça.

Por outro lado, há sempre aqueles que se sentem ofendidos com o retrato cômico feito de personagens históricas . Os historiadores Lúcia Maria Bastos P. Neves e Guilherme Pereira das Neves<sup>10</sup>, escreveram um artigo para a revista **Nossa História** cujos título e cabeçalho já indicavam o caráter de desconforto pela caracterização de D. João VI: *Retrato de um rei – Apesar dos seus defeitos, d. João VI enfrentou tempos difíceis, revelou habilidade política e não merecia tornar-se objeto de chacotas*. O artigo dos historiadores menciona a descrição do monarca feita no longa de Carla Camurati e defende a figura histórica de D. João, sem compreender a essência do riso e da imaginação criadora que estão impressos no filme e que fazem parte de uma outra esfera que não a acadêmica.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> NEVES, L.M.B.P.; NEVES,G.P. Retrato de um rei. In: Revista Nossa História, no. 1/nov. 2003, p.68-72.

Fatos históricos e figuras emblemáticas costumam carregar atrás de si uma legião de fãs ou de opositores. Como pesquisadores, nossa postura diante do objeto pesquisado deve ser imparcial, devemos nos esforçar para olhar o fato histórico da maneira mais neutra possível. No entanto, a ficção não precisa manter a mesma imparcialidade mediante a História. Afinal, não é porque já aconteceu que deve ser visto como imaculado. Assim como o homem que ao morrer, deixa a instância do carnal e é santificado pela dor alheia da perda, fazendo esquecer as mazelas que ocorreram ao longo de seu percurso existencial, a ficção pode assumir este poder de santificar (ou tornar oficial) ou dessacralizar (elevar à esfera do riso).

Em **Decamerão** de Boccaccio<sup>11</sup>, a primeira novela da primeira jornada (sob o reino de Pampinéia) conta a história do senhor Ciappelletto que estando para morrer, faz crer ao monge que procede a sua confissão, ter levado vida santa (era um desregrado que jamais assistira à missa). Vindo a falecer, o monge que procedeu sua confissão e extrema-unção, reza-lhe missa e conta aos fiéis sobre a vida digna e santa que Ciappelletto tivera. Logo, os fiéis passaram a visitar-lhe o túmulo, pois crendo que o homem tinha tido vida santa, poderia realizar milagres após a morte.

O passado de Ciappelletto foi subvertido por seu discurso mentiroso e elevado à santidade pela inocência do monge. Coube ao texto que reconta sua história revelar ao leitor as incongruências que marcaram a vida de Ciappelletto e do monge. Dessa posição exotópica privilegiada, somente o leitor pode rir. Ciappelletto é elevado à santidade pelo monge inocente e pelos fiéis seguidores do mesmo, mas é destituído dessa santidade pela onipresença do narrador que relata o fato.

Ao discutir as várias vertentes que se dispõem a analisar o riso, Verena Alberti menciona uma citação de Morreall, para quem: "..., a descoberta da essência do riso torna-se condição para o conhecimento de nossa natureza." (1999: p.26) De fato, olhar para o passado com vistas à reiteração da oficialidade impede não só o riso, mas a ambivalência que conduz à renovação, ao nascimento, à aproximação de nossa própria natureza. A ritualização que se impõe no âmbito do oficial, torna o processo artificial e distante da essência natural do homem. Lotman (1990: p.259-260), quando

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> BOCCACCIO, G. **Decamerão.** Tradução : Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

comenta a cultura russa do século dezoito, reforça a idéia da teatralização dos rituais que envolviam os procedimentos da corte, de tal forma significativos que, para ele, formam uma semiótica do comportamento do período.

Essa ritualização do homem do século XVIII não é a mesma encontrada nas festas dionisíacas cujos meandros diferiam em muito dessa teatralização. Primeiro, porque a ritualização das festas dionisíacas estabeleciam uma ambientação favorável à coesão social (sem distinções hierárquicas). Segundo, porque as inversões paródicas faziam parte dos procedimentos e terceiro, porque esse era um momento coletivo, da ordem do eu-para-o-outro. A teatralização dos procedimentos constituía uma semiótica porque continha elementos invariantes suficientes para estabelecer normas de conduta que deveriam ser seguidas rigidamente para que se considerasse o indivíduo merecedor da nobreza que lhe era concedida. Ou seja, a teatralização dos atos da nobreza, somente aos nobres pertencia. Ora, o que fará o riso popular senão parodiar com traços exagerados essa ritualização da nobreza que lhe parece tão distante da realidade vivida e que não lhe pertence?

As atitudes dos nobres só pertenciam à plebe quando aos plebeus era dada a oportunidade de travestir-se em nobreza e apenas por um período limitado, durante as festividades carnavalescas. O rir do que não lhe pertence fazia esquecer temporariamente a condição plebéia, mas também demarcava as diferenças. Isso, porque só o plebeu poderia rir daquela forma. Ao nobre, outras atitudes e até mesmo outro riso, estavam reservados.

Ao discutir a questão do cronotopo na obra de Rabelais em **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**, Bakhtin<sup>12</sup> reforça a idéia do distanciamento entre cultura popular e discurso oficial:

159

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Cf. BAKHTIN, M. *O cronotopo de Rabelais*. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.** 5 ed., equipe de tradução (do russo): Aurora Bernardini Fornoni, José Pereira Jr., Augusto Góes Jr., Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: HUCITEC, 2002, p. 282-316.

Entre as belas coisas deste mundo, estabelecidas e confirmadas pela tradição, e consagradas pela religião e pela ideologia oficial, há ligações falsas que alteram a sua natureza verdadeira. As coisas e as idéias estão unidas por meio de relações hierárquicas falsas, hostis à natureza delas, estão separadas e distantes umas das outras por diversas camadas intermediárias de um ideal de outro mundo, que não as deixam entrar em contato vivo e carnal. (p.284-285)

Desse modo, enquanto o narrador escocês utiliza-se da história oficial para contar os passos de Carlota Joaquina, a imagem que aparece na tela não condiz com a plasticidade do relato oficial que, tendendo à normatização, sugere um distanciamento entre fato e a natureza humana. Assim sendo, reis, rainhas, príncipes, imperadores tendem a ser apresentados como figuras oficiais, geralmente descartadas de seus traços mais humanos e frágeis. Prossegue Bakhtin ao comentar o riso em Rabelais: "Mas o riso de Rabelais não rompe apenas os laços tradicionais e elimina as camadas intermediárias ideais, ele revela a proximidade rude e direta daquilo que as pessoas separam por meio da mentira e do farisaísmo." É exatamente este aspecto que mais se destaca em Carlota Joaquina: a naturalização e humanização de personagens sacralizadas pela história oficial. Esse contraste só pode ser compreendido à medida que observamos o paradoxo entre a descrição do narrador e as imagens: as constantes cenas em que D. João aparece comendo, o exagero do bigode de Carlota, a cara aparvalhada do rei e assim por diante.

Bakhtin (2002: p. 285) elenca as séries que estão presentes na obra de Rabelais. O autor entende por *séries*, as categorias que provocam o riso nos textos do autor francês e que estão mais próximas à natureza humana e mais distantes das falsas convenções estabelecidas. São elas:

- a. séries do corpo humano do ponto de vista anatômico e fisiológico;
- b. séries da indumentária;

- c. séries da nutrição;
- d. séries da bebida e da embriaguez;
- e. séries sexuais (copulação);
- f. séries de morte;
- g. séries dos excrementos.

Podemos observar estes elementos no filme de Carla Camurati. Os pêlos negros de Carlota, a perna defeituosa, os dentes ruins, a ausência de beleza, a barriga de D. João e sua aparência aparvalhada são traços referentes ao corpo humano registrados pelas imagens. É a caracterização das personagens, o texto visual, por meio do vestuário, da maquiagem, dos gestos exacerbados dos atores e atrizes, enfim, a composição das personagens, dão-nos essa indicação. O turbante que protegia os cabelos infestados de piolhos e que viraram moda no Brasil por serem usados por Carlota, remetem à indumentária e também fazem parte da composição visual. Os lautos banquetes de D. João, seu voraz apetite e seus famosos frangos nos reportam à nutrição e à bebida. Cenas de D. João se alimentando são comuns no filme e mostram o monarca sempre na ação de comer, semelhante à representação gramatical do gerúndio e indicando a importância dada pela visão da diretora ao ato, em um processo de redundância. O ato redundante e o exagero gestual reportam-nos ao grotesco. Já os inúmeros e escandalosos amantes de Carlota e seus filhos bastardos fazem parte do sexual e suas referências são tanto visuais quanto verbais. As imprecações de Carlota também fazem referência ao sexual, como hijo de puta (filho da puta) que a rainha utiliza sem qualquer pudor.

A morte e o funeral de d. Maria I entram para a categoria da morte. Entretanto, mesmo nos serviços religiosos da rainha-mãe, temos a lembrança de morte e renovação, pois, apesar do momento impróprio, Carlota insiste em procurar seu amante que também se encontra presente no velório. Ela o deseja ardentemente e quer

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> BAKHTIN, op. cit., p. 284.

manter relações sexuais com ele no local das cerimônias fúnebres dedicadas à mãe de D. João VI.

Finalmente, uma das cenas de grande teor cômico do filme de C. Camurati ocorre quando o rei pára a carruagem para "obrar" – a grande "obra" no caso refere-se aos excrementos, e encaixa-se na última categoria mencionada. Temos, mais uma vez, o entrelaçamento do visual e do verbal. A frase gritada pelo pajem de D. João: "*O rei vai obrar!*", faz a carruagem parar e todo um aparato especial é montado para que o rei realize sua "obra". Enquanto isso, sua filha volta as costas para ele, numa demonstração de respeito e privacidade parcial, já que o ato do rei é notório a todos que ali estão e evidente ao espectador que pode observar a cena de modo panorâmico.

Foi possível, então, neste item, observar de que modo o olhar bakhtiniano pode auxiliar na compreensão do longa de Carla Camurati. O levantamento feito pelo autor russo dos elementos que compõem os procedimentos carnavalescos permitiu que se observasse em que medida se encontram na caracterização das personagens principais. A partir da verificação da presença de tais características no filme, constatou-se que elas contribuem para a composição visual das figuras representadas e que criam um paradoxo entre a narrativa do escocês e as imagens mostradas na película.

### 7. O princípio carnavalesco

É fundamental para a noção de princípio carnavalesco, a questão do baixo material e corporal como fonte de ambivalência e regeneração. Para Bakhtin, é a presença do baixo material e corporal ambivalente e regenerador, de caráter utópico, que distingue a obra de Rabelais e a consciência do período de movimentos posteriores. Dessa forma, a paródia moderna é encarada pelo estudioso russo como agente de degradação, de caráter negativo, o que entraria em choque com o aspecto

regenerador e ambivalente do período do autor francês. O pesquisador diz que a partir do Renascimento já existe mudança no sentido do princípio material e corporal e as formas cômicas ficam mais restritas, enquanto seu naturalismo e caráter festivos aparecem de forma atenuada. Para o autor, o princípio carnavalesco em seu sentido mais puro ocorrerá nos textos do escritor francês, pois este não se ajustaria aos moldes vigentes a partir da ascensão do Renascimento. Assim sendo, apesar de já respirar os ares do período moderno, Rabelais mantém, em sua obra, a profunda ligação com a cultura da praça pública ainda não insuflada pela ascensão da pequena burguesia. A utopia, o caráter regenerador e ambivalente, a ligação fundamental com a cultura popular aparecerão diluídos em movimentos posteriores, dado principalmente pelo distanciamento entre literatura e cultura popular. 14

É, neste ponto da discussão, interessante observar que Bakhtin utiliza alguns termos que parecem não ter limites entre si e confundem-se caso não prestemos a devida atenção. São eles a paródia, o grotesco e o princípio carnavalesco. Em Problemas da poética de Dostoiévski, Bakhtin (2002) esclarece sua visão sobre o modo como a paródia ocorre. O autor compara, no trecho abaixo, o que acontece com a estilização e com a paródia:

É diferente o que ocorre com a paródia. Nesta, como na estilização, o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. 15.

A paródia constitui-se, portanto, em uma apropriação de palavras, estilos ou temas de um outro, não com vistas a reiterá-lo, mas de confrontar duas vozes distintas. Já o grotesco na arte ou na literatura é uma forma de representação que imprime um

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Cf. BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski.** 3°ed., tradução direta do russo, notas e prefácio: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 127-131. <sup>15</sup> BAKHTIN, op. cit., p. 194.

caráter hiperbólico das formas, utilizando-se da caricatura e da <u>paródia</u> (como confronto de vozes) e revertendo a seriedade em riso bufão. O princípio carnavalesco, por sua vez, é o transporte da cultura popular das praças públicas, levando a <u>paródia</u> e o <u>grotesco</u> para a arte e para a literatura, de forma utópica, de modo a não destituir a oficialidade, mas delas rir. Ao comentar o grotesco no Romantismo, por exemplo, Bakhtin afirma que há um ressurgimento dessa forma de manifestação do riso no pré-Romantismo e em princípios dessa corrente estética, mas que o grotesco ressurge alterado, com novo sentido. De acordo com Bakhtin : "Ele serve agora para expressar uma visão de mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes (embora conserve alguns de seus elementos)". (1993: p.32)

Pela menção do Renascimento e dos movimentos posteriores e pela reiteração de que esses movimentos se distanciaram do caráter festivo, somos levados a crer que, para Bakhtin, a palavra *moderno* equivale a todo o vasto período que sucedeu o medieval. Se desta forma pensarmos, o termo *moderno* apresenta um alcance bastante amplo. De acordo com o **Breve dicionário filosófico** de Quintanilla (1996), a Idade Moderna abrange o período que vai de meados do século XV até o final do século XVIII. Nesse período, desenvolveu-se o método experimental da ciência moderna, descobriram-se os princípios da mecânica clássica e configuraram-se os Estados nacionais europeus. O processo tem seu ápice com a Revolução Francesa.

Na literatura e nas artes, essa época representa a transição entre o Renascimento (que surge na Itália em meados do século XIV) e os movimentos seguintes, a saber: o Barroco, o Arcadismo e o Romantismo. Bakhtin discute, principalmente, o grotesco, a paródia e o riso no contexto rabelaisiano do período medieval e renascentista e, em geral, contrapõe essas manifestações aos fenômenos do riso no Romantismo que ocorreram nas demonstrações artísticas da Europa ocidental.

Como é possível observar na teoria bakhtiniana, a paródia e o grotesco são encontrados em textos do período medievo-renascentista e em produções de fases posteriores. Dependendo do contexto social e histórico em que são utilizados, estas formas podem assumir um caráter mais positivo, tendendo ao *eu-para-o-outro*, ou

mais negativo, voltado ao *eu-para-mim*. A partir desta constatação, é plausível que se questione qual o caráter assumido pela paródia e pelo grotesco em períodos mais recentes. No século XX, os movimentos predominantes são o Modernismo (na primeira metade do século) e o Pós-Modernismo.

As primeiras duas décadas do século XX são permeadas por conflitos que atingiram escala mundial. Em termos de cultura européia, Coutinho (1983: p.239-247) afirma que a Primeira Grande Guerra criou um significativo impacto no homem europeu que perdeu a antiga confiança na razão e no conhecimento. Esse ambiente de descrença e desilusão propiciou a eclosão de uma série de manifestações artísticas e culturais tais como o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo. Além disso, esse novo momento das artes foi intensamente influenciado pelas novas descobertas nos campos da antropologia, da psicologia, da filosofia, da teoria política e da psicanálise. No Brasil, Bosi (1985: p.375) afirma que o título de *modernista* caracterizou uma literatura que privilegiava o novo em contraposição aos códigos parnasiano e simbolista.

Um dos aspectos relevantes do movimento modernista é a questão do paradigma, da criação de uma arte de vanguarda, de renovação que se contraponha às correntes artísticas anteriores. O Modernismo deseja instaurar um novo modelo artístico e ao parodiar estabelece a decadência do modelo anterior e eleva ao pódio a sua nova proposta. A paródia se apresenta de modo positivo ou negativo no Modernismo?

Para compreender de que modo a paródia se apresenta no movimento brasileiro, a visão bakhtiniana do termo será retomada. O texto parodístico é enquadrado por Bakhtin como "discurso bivocal de orientação vária" 16, um discurso orientado para o discurso do outro, que ocorre em oposição a um outro discurso de tal modo que os dois não convergem para um único, para uma tendência única, mas permanecem em "estado de litígio", mantendo suas vozes distintas. Segundo o estudioso, a paródia pode ocorrer de várias maneiras, desde a paródia do estilo, da mundivisão do outro, das formas superficiais ou profundas do discurso do outro. Sua

ocorrência será a mais variada possível, mas estabelecerá sempre a diferença entre o próprio discurso e o discurso do outro.

Bakhtin afirma a respeito da paródia – "Por isso a deliberada perceptibilidade da palavra do outro na paródia deve ser especialmente patente e precisa. <sup>17</sup> É o caso da Canção do Exílio de Murilo Mendes (modernista) <sup>18</sup>, ao parodiar a Canção do Exílio de Gonçalves Dias (romântico) <sup>19</sup>. Talvez um dos poemas mais parodiados da literatura brasileira, Canção do Exílio é retomado pelo poeta modernista. O poema de Murilo Mendes é permeado pelo tom irônico de seu discurso, que está claramente parodiando o texto de Gonçalves Dias. Ou seja, não há dúvidas quanto ao texto parodiado. A quebra estilística da paródia de Mendes com relação ao texto romântico original atua como uma retomada e quebra dos padrões estabelecidos pelo Romantismo. Outro poema parodístico já mencionado nesta tese (capítulo um) é Canto de regresso à pátria, de Oswald de Andrade. Para Sant'Anna (1985: p. 23-25), enquanto Oswald preserva a musicalidade do poema original, Murilo Mendes distancia-se de aspectos sonoros peculiares ao texto do poeta romântico.

Para Bakhtin, o discurso parodístico ocorre em oposição ao discurso de um outro. No caso do poema de Murilo Mendes utilizado como exemplo, a voz modernista coloca-se em oposição à voz romântica — em forma e mundivisão. O discurso do poeta modernista aparece em um movimento dialógico em relação ao discurso poético de Gonçalves Dias, mas não o endossa e nem nele se transforma; não se funde, não se "camaleoa" em estilização.

O padrão culto estabelecido pelo Modernismo distancia-se do naturalismo e festividade característicos da carnavalização citada por Bakhtin. Nesse movimento da primeira metade do século XX, a paródia utiliza-se da ironia como veículo para um

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> A discussão sobre paródia encontra-se na obra **Problemas da poética de Dostoiévski.** BAKHTIN, op. cit., p.200.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Id., p. 194, grifo nosso.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> "Minha terra tem macieiras da California/ Onde cantam Gaturamos de Veneza/ Os poetas da minha terra/ são pretos que vivem em torres de ametista/ … " MENDES, Murilo. *Canção do exílio*. In: **Poesias (1925-1955).** Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 5.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> "Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o Sabiá;/ As aves, que aqui gorjeiam,/ Não gorjeiam como lá. ... "DIAS, A. G. *Canção do exílio*. In: **Portal Domínio Público.** Fonte: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http:// <u>www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do</u>. Acesso: 22 mai.2006.

riso intelectualizado, que distingue o leitor com suficiente carga enciclopédica a "atualizar" (no sentido em que Umberto Eco utiliza o termo) o texto. O leitor capacitado à leitura de um texto como esse não poderá ser destituído de carga enciclopédica, de um certo conhecimento que o habilite a interagir com o texto a que se propõe compartilhar. (ECO:1986)

Assim sendo, caso o leitor não conheça o poema de Gonçalves Dias, não saberá que o poema de Murilo Mendes é paródico. A produção da forma paródica no período modernista distancia-se do contexto rabelaisiano, principalmente no que tange à elevação de novos patamares à categoria de paradigma oficial. Na carnavalização bakhtiniana, a paródia ri das condições oficiais, da nobreza, uma realidade compartilhada por todos, pelo povo que festejava nas praças. Este riso apela ao baixo material e corporal, mas não tem minimamente a intenção de destituir a oficialidade, é um riso utópico.

A paródia é um jogo de referências. Em Rabelais (sob a ótica de Bakhtin), o texto surge naturalista e festivo; no Modernismo tem a função de agente renovador, porém, com a premência em destituir o modelo precedente: renova, pois estabelece outros paradigmas, mas decreta a morte dos anteriores. Antes de tudo, o Modernismo é um movimento intelectualizado que prioriza o padrão culto, distanciando-se dos níveis populares e do riso da ordem do *eu-para-o-outro*.

No contexto modernista, tanto europeu quanto brasileiro, podemos afirmar que a paródia assume um caráter negativo porque esse movimento trabalha com a questão do paradigma, do valor artístico, dos padrões cultos. O discurso modernista é da ordem do eu-para-mim, sugerindo um alto grau de individualização.

Com relação ao Pós-Modernismo, assim Steven Connor (1993) define, em seu livro **Cultura Pós-Moderna**, a condição pós-moderna : "A condição pós-moderna, dizem-nos repetidas vezes, manifesta-se na multiplicação de centros de poder e de atividade e na dissolução de toda espécie de narrativa totalizante que afirme governar todo o complexo campo de atividade e da representação sociais." (1993: p.16) Ou seja, acredita-se que , na condição pós-moderna, não deva ocorrer a quebra

de padrões e o estabelecimento de novos paradigmas, ou *narrativas totalizantes* que sirvam como parâmetros artísticos.

O Pós-Modernismo utiliza-se intensamente da paródia, do pastiche e da ironia que ocorrem não com vistas a estabelecer "narrativas-mestras" ou meta-narrativas<sup>20</sup>. A teórica do Pós-Modernismo, Linda Hutcheon (1991), corrobora a concepção de Lyotard de narrativas-mestras: "...aqueles sistemas por cujo intermédio costumamos unificar e organizar (e atenuar) quaisquer contradições a fim de coaduná-las" (1991: p.12). Para essa corrente estética, o único modo de lidar com as contradições sem torná-las meta-narrativas, sem transformá-las em novos paradigmas, é por intermédio da ironia, um riso descrente e esgotado em suas propostas.

Nessa concepção em que parece não haver mais barreiras hierárquicas, o pastiche, as técnicas que eliminam os obstáculos entre os padrões culto e popular sugerem uma relação de *eu-para-o-outro* positiva; no entanto, a intenção de relação da ordem do *eu-para-o-outro* não se concretiza à medida que esta não é coletivizada. A fragmentação pós-moderna, ao contrário, volta-se para o eu numa relação que não encontra eco no outro. A consciência pós-moderna voltada às minorias excêntricas (no sentido de marginalizadas) tais como as mulheres, os habitantes nativos, os homossexuais e os negros, reatualiza as hierarquias. Ao invés de promover uma eliminação de barreiras, reforça a identidade individual desses grupos em contraposição aos grupos majoritários. Se os grupos considerados excêntricos se assumem como distintos, só se tem passaporte de inserção à sociedade por intermédio da etiqueta do "politicamente correto". Desse modo, pode-se produzir uma literatura feminista, uma literatura gay, uma literatura nativa, uma literatura afro-americana ou afro-brasileira.

No caso de **Carlota Joaquina**, a paródia que ocorre com relação às personagens históricas apresentadas de forma grotesca, prioriza a ordem do *eu-para-o-outro*, num movimento que relembra as imitações das figuras da nobreza da época de Rabelais, típicas da cultura de praça pública. A barriga de D. João, cheia de

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> O termo *meta-narrativa* foi cunhado pelo filósofo Lyotard em sua obra **A condição pós-moderna.** Cf. LYOTARD, J. **A condição pós-moderna.** 8 ed., tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

frangos, é uma barriga abusada e podemos comparar a figura do monarca à descrição feita por Bakhtin do ventre de Sancho Pança, em **D. Quixote**. Assim como a personagem de Cervantes, o rei português tem um apetite insaciável e seu ventre expandido e a quantidade de frangos que ingere remontam ao princípio carnavalesco. No entanto, não podemos falar aqui em carnavalização cem por cento aos moldes do contexto rabelaisiano. Sabemos da importância que a perspectiva do contexto social e histórico tem para a obra de Bakhtin e caso desejemos fazer uma análise de **Carlota Joaquina**, não podemos nos esquecer de que o filme foi produzido no princípio da década de 90 do século XX e que, mesmo fazendo referência a um momento histórico, a sua leitura desse momento está datada, marcada por seu tempo e suas influências sociais.

Os elementos do princípio carnavalesco, a paródia e o grotesco (o baixo material e corporal, a ambivalência e a regeneração, as formas hiperbólicas) estão presentes no filme. No período que antecedeu à virada do milênio e das comemorações dos quinhentos anos do descobrimento da América e do Brasil, esta retomada da história do Brasil reflete a necessidade que havia , então, de se repensar o ser nacional e este processo não poderia ter vindo mais ao gosto popular do que por intermédio do riso, da comédia. Quer vejamos o riso provocado pelo filme como catártico, quer o sintamos como ofensa, não se sai ileso de uma sessão de Carlota. Comentários do tipo: "Puxa, é por isso que o Brasil é desse jeito", apenas reforçam o incômodo gerado pelo retrato feito da história oficial. Esse modo carnavalizado de olhar a história do Brasil diverge, por exemplo, do retrato feito de Colombo na película de Ridley Scott. O discurso ufanista e nacionalista encontrado nesse longa tende a reforçar a normatização, o institucionalizado, a heroicidade sem mazelas e distante dos aspectos naturais do homem. Já o riso provocado por Carlota parece nos dizer: "Olha, nós fomos formados assim, então, vamos rir do que resultou dessa formação".

Neste item, procurou-se abordar a questão do princípio carnavalesco e da paródia e observar como, ao longo do desenvolvimento cultural tais como nos movimentos modernista e pós-modernista, há um afastamento do eu coletivizado constatado por Bakhtin no período da Antigüidade clássica e no contexto rabelaisiano.

Tal reflexão abre as portas para uma análise mais aprofundada da presença (ou não) do *eu-para-o-outro* na película brasileira.

# 8. O riso reduzido em Carlota

A questão das sonoridades do riso em Bakhtin é um importante aspecto a ser considerado para a compreensão do contraste entre riso e riso reduzido. Anteriormente expostas (capítulo dois), as três possibilidades de manifestação do riso de acordo com a teoria bakhtiniana são: carnavalizado propriamente dito, com sonoridade elevada e as características dos procedimentos carnavalizados (quebra de barreiras hierárquicas, reforço da coesão social, presença do grotesco positivo, entre outras); reduzido, de sonoridade baixa e da ordem do *eu-para-mim*, típico dos procedimentos da fase moderna; e reduzido carnavalizado de sonoridade limitada, mas voltado para o outro.

A discussão a seguir atentará para a categoria do riso reduzido nas formas satíricas e irônicas. Segundo Minois<sup>21</sup>, a sátira teve origem nos desafios verbais que ocorriam nos campos romanos no período arcaico. As *saturae* evoluíram para um tipo de divertimento juvenil associado às festas religiosas. Acrescida, posteriormente, de expressão corporal, canto, dança e palavra criou-se uma espécie de 'teatro total' sempre aliado ao riso. Juvenal e Horácio surgem como os primeiros a elaborarem composições satíricas. Para Bakhtin<sup>22</sup>, as sátiras menipéias, já discutidas no capítulo dois, serão um dos veículos mais consistentes dos procedimentos carnavalescos.

<sup>21</sup> MINOIS, G. **História do riso e do escárnio.** Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003, p.84-94.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> BAKHTIN. **Problemas da Poética de Dostoiévski.**, p.113.

Enquanto as comédias tendem à normalização, a sátira, especialmente, a romana, sempre traz implícito um ataque agressivo, licencioso, invariavelmente de cunho moralizador. Essa intenção de dirigir motejos picantes a outro variará conforme o contexto histórico e social se apresentar. Se o contexto carnavalizado da cultura popular francesa do período medievo-renascentista remontava ao das festas da Antigüidade, essas zombarias não tinham a intenção de agir como um ato de superioridade, pois eram da ordem do *eu-para-o-outro*, coletivo, ambivalente e regenerador. No entanto, o ato de satirizar ou ironizar intelectualizado do período moderno tendia para o *eu-para-mim*, o ato individualizado.

No que tange à ironia, suas origens históricas remontam à atividade socrática da busca pela verdade por meio da palavra. Tradicionalmente, a noção de ironia que nos chega até hoje nos manuais de gramática e de literatura é que a ironia funciona como uma figura de pensamento que demonstra o oposto daquilo que se deseja significar.

Muito mais complexo do que a definição dos manuais escolares pode sugerir, a ironia se apresenta como um procedimento amplamente utilizado cujos efeitos de sentido também dependerão do contexto social e histórico. Para Brait (1996), textos considerados humorísticos em que a ironia se faz presente apresentam uma confluência de discursos, um cruzamento de vozes. Dessa forma, a compreensão do irônico extrapola o fenômeno em si e é:

... surpreendida [ a ironia ] como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados. (BRAIT: 1996, p. 15)

171

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> MINOIS, op.cit., p.87-94.

A ironia, então, não se localiza somente em palavras, expressões ou frases isoladas, mas pode surgir como um efeito totalizante que abarque a obra, verbal ou não-verbal, como um todo. O efeito de sentido do texto irônico pode surgir como uma forma de dessacralizar o discurso que se apresenta como oficial . Não podemos deixar de observar, no entanto, que no caso da dessacralização do oficial, da inversão das formas oficiais, estaremos falando do riso reduzido carnavalizado, da ordem do *eupara-o-outro*, coletivizado e positivo. O riso reduzido de caráter irônico tal qual se apresenta no período moderno, posterior ao contexto de Rabelais, tende a ser da ordem do *eu-para-mim*, individualizado e negativo.

A partir destas considerações prévias, é possível retomar o problema do riso no filme de Carla Camurati. O riso tal como se apresenta no filme está no âmbito do carnavalizado, do reduzido ou do carnavalizado reduzido? O efeito de sentido produzido pela narrativa linear contada pelo escocês, de episódios retirados da história oficial associados às imagens planificadas, apelam ao grotesco para caracterizar as personagens e provocam o riso. Como foi possível verificar no item anterior, o riso provocado pela caracterização das personagens que são apresentadas de forma grotesca, com a presença de aspectos que remontam às festas populares, é da ordem do carnavalizado. O riso provocado pelo olhar debochado que a diretora imprime ao filme é da ordem do *eu-para-o-outro* na medida em que os elementos carnavalizados presentes na tela são identificados.

Por outro lado, o contraste que se observa nas versões das pinturas oficiais, como o retrato de D. João e o monarca representado no filme, ou a narração de fatos históricos pelo estrangeiro e a caracterização das personagens, remete ao carnavalizado reduzido de caráter irônico. Um exemplo de como a descrição histórica e a caracterização podem provocar o impacto que gera o riso está na composição da mãe de Carlota, Maria Luísa. O escocês conta ao espectador que a rainha espanhola tinha pérolas no lugar dos dentes. Este é um fato histórico. A representação da nobre, no entanto, mostra a personagem, interpretada na tela pela atriz brasileira Vera Holtz,

com a boca exageradamente aberta e deformada em virtude das pérolas que tomaram o posto dos dentes. A rainha está rindo desbragadamente. O texto oficial histórico é subvertido pelo modo como a nobre é mostrada na tela e sua imagem grotesca transforma o texto histórico de modo que a representação se torna hiperbólica.

O riso carnavalizado reduzido de caráter irônico se dá no impacto causado entre o discurso do narrador escocês e as imagens exageradas apresentadas pelo filme. Os elementos carnavalizados presentes, tais como as imprecações de Carlota em sua língua nativa (o uso de "hijo de puta", por exemplo, é constante) e a avidez por sexo, a figura aparvalhada do rei e seu ventre expandido, entre outros, já foram discutidos anteriormente e sedimentam o contraste irônico entre o fato histórico e a imagem grotesca.

Por outro lado, a sátira como uma produção carnavalizada, mas de cunho moralizador, não se apresenta no filme. Ao longo da película, não é possível identificar qualquer tipo de manifestação do riso que tenha por objetivo a zombaria como crítica a um determinado comportamento ou fato social. Portanto, até este ponto de nosso estudo, foram identificados tanto o riso carnavalizado quanto o carnavalizado reduzido.

Neste item, procuramos constatar a presença do riso reduzido de caráter irônico que se apresenta no longa de Carla Camurati.

# 9. A questão da utopia

Uma das questões polêmicas que podem ser levantadas com relação ao filme Carlota Joaquina: princesa do Brazil refere-se ao caráter utópico da obra. Bakhtin, em sua discussão sobre as manifestações de cunho folclórico-popular, reforça a idéia da carnavalização como espaço utópico, resgatando a voz remanescente das festas dionisíacas da Antigüidade quando a ritualização aparecia como manifestação

coletiva, da ordem do *eu-para-o-outro*. Neste item, tentaremos verificar se o longa da diretora Carla Camurati apresenta a capacidade de reproduzir o caráter utópico da carnavalização.

O verbete do **Breve Dicionário Filosófico** de Quintanilla (1996) apresenta o termo *utopia* com dois sentidos: "concepção ideal da sociedade, que pode servir de guia para sua transformação" ou uma "concepção irreal e irracional" da sociedade. O que queremos dizer quando aceitamos como afirmação verdadeira que o espaço da praça pública é da ordem do utópico? Porventura seria o espaço para as manifestações carnavalizadas do período medieval e renascentista palco para futuras transformações sociais?

Nosso raciocínio só poderá prosseguir na medida em que consigamos definir o *utópico* a que se referem os estudiosos do riso e da Antigüidade clássica. Na festa carnavalesca, a utopia aparece como espaço temporariamente ideal, com a inversão de valores presentificada nas brincadeiras e nos travestimentos típicos dessa manifestação. No espaço utópico do carnaval, o grau de *eu-para-o-outro* torna-se positivamente elevado, numa coesão social quase perfeita. Assume-se que o carnaval seja esse espaço perfeitamente coeso num espaço delimitado de tempo. O estudioso Pierre Boglioni <sup>24</sup>, em seu ensaio *Le christianisme et la fête*, chama nossa atenção para o fato de que a utopia tal como se apresenta no carnaval do período medieval e renascentista não atinge o estatuto de uma verdadeira utopia, mas restringe-se a uma utopia de ordem política cujo riso insubordinado preparava o retorno à ordem.

Entretanto, nem sempre as manifestações da praça pública (enquanto evento histórico) do período medieval-renascentista ocorriam em paz ou com a inversão plena permitida aos plebeus. Enquanto teoria, a carnavalização pode, muitas vezes, dar-nos a impressão de que o espaço da praça pública era de tal forma um cenário de plasticidade que não se apresentava como arena de conflitos.

Como fenômeno, o carnaval do período medievo-renascentista nem sempre ocorreu como espaço pleno para as inversões folclóricas. Como atesta Ladurie em seu

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> BOGLIONI, P. **Le christianisme et la fête.** In: L' Encyclopedie L'Agora. Disponível em: http://agora.qc.ca/reftext.nst/Documents/Fete ... Acesso em: 9 set. 2003.

livro **O Carnaval de Romans** (2002), o carnaval da cidade de Romans nos anos de 1579-1580, foi cenário de um dos episódios mais sangrentos ocorridos em festas dessa ordem. Devido a leis que impunham altos impostos cobrados à pequena burguesia nascente e liberava nobres dos encargos, um levante popular começou a se configurar. As festas de carnaval foram usadas pelas autoridades locais para um acachapante massacre de líderes populares, pegos de surpresa no momento em que praticavam suas inversões tradicionais. O espaço utópico foi aniquilado sem piedade.

O carnaval de Romans parece já conter o germe da revolução que ocorreria duzentos anos mais tarde na França. A pequena burguesia local, entre eles açougueiros, artesãos têxteis e padeiros, revoltaram-se contra os pesados impostos que lhes foram impingidos. Uma complexa rede de pró-camponeses (pertencentes às ligas locais) misturavam-se aos conflitos religiosos provocados por católicos e protestantes. O carnaval em Romans fazia parte das comemorações do dia de São Brás, um santo escolhido como uma espécie de divindade têxtil. Quando de sua morte, São Brás foi golpeado e martirizado a golpes de unha de ferro, pentes e cardas. Provavelmente, os cardadores o tenham tomado por santo de sua devoção e, por contaminação, também o tenham feito fabricantes de tecidos e tecelões.

Ocorre que a tradição da praça pública que é a escolha de um rei de comédia que possa ser substituído ou destronado ao término do período de carnaval, passa do utópico para o real no carnaval de 1579. É escolhido um capitão de milícia têxtil que passa para a esfera do real: "... elegeram um chefe não tanto para seu particular, diziam eles, quanto para abraçar uma causa que chamavam o repouso e alívio do povo." (LADURIE: 2002, p.109) Esse capitão de milícia tornar-se-á o líder das ações revoltosas dos camponeses, artesãos, açougueiros e padeiros de Romans. Seu nome era Paumier, mestre artesão de tecidos, extremamente popular na época.

Uma série de fatores encadeados acabaram por fazer crescer, entre os plebeus, a idéia de que poderiam promover mudanças em relação à sobretaxação dos bens produzidos e à corrupção que grassava entre os cônsules. Os líderes populares desejavam ver a dívida gerada pela corrupção ser limpa e a cidade e seus balancetes rudimentares serem equilibrados.

As reivindicações das assembléias deixaram de ser apenas verbais. Os ânimos se arrefeciam na mesma proporção que as taxas. Os camponeses acreditavam que poderiam eleger líderes e que se preciso fosse, usariam os homens em armas que se colocavam ao dispor de líderes como Paumier. (LADURIE: p. 45-68)

A longa descrição feita do episódio envolvendo o carnaval de Romans foi realizada a título de exemplificação. Podemos ser levados a crer que o caráter utópico das festas tornasse o evento híbrido de emoções e que a inversão paródica sempre fosse aceita sem qualquer tipo de contestação. Somos, às vezes, levados a crer que o espaço da praça pública sempre foi um espaço zombeteiramente alegre e todos aceitavam passivamente as inversões sem terem a pretensão de substituir aqueles que, de fato, ocupassem tais posições. No caso do espaço utópico dionisíaco, as festas eram de cunho religioso e as inversões se davam com relação aos deuses. Já o espaço da praça pública no contexto medieval-renascentista agrega o elemento religioso ao político. Ora, poderíamos argumentar que Igreja e Estado estavam intimamente ligados nesse período e que um não poderia ser compreendido sem o outro. Afinal, o poder concedido ao rei era o poder divino. Mas, com o advento do Renascimento, já estamos às portas de uma nova concepção do homem em relação a Deus. O valor humano cresce à medida que o homem toma as rédeas do conhecimento a seu favor. Os descobrimentos, por exemplo, são um fator de engrandecimento do homem e de derrocada de antigas crenças antes defendidas pela Igreja.

Assim sendo, mesmo que encaremos as festas carnavalizadas como espaço utópico, de festivas inversões que não visavam a substituição das formas oficiais, não podemos reduzir as massas populares a peças de xadrez movidas somente ao gosto da nobreza e da Igreja. Pequenas revoltas isoladas sofreram um significativo apagamento histórico. Entretanto, lendas populares do baixo medievo, como as de Robin Hood, e recontadas à exaustão pela tradição oral, podem ter tido origem em lideranças populares não registradas pelos arquivos históricos da época, mais preocupados em acompanhar as linhagens nobres dos reis e das rainhas.<sup>25</sup> As estruturas da época estavam tão hierarquizadas e ligadas à noção do divino poder que uma verdadeira

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Sobre lendas britânicas e fundamentação histórica cf. WOOD, M. **In search of England: Journeys into the English past.** England, Penguin Books, 2000.

inversão de poderes, como a Revolução Francesa, demorou séculos para se estruturar e conseguir se efetivar.

No caso de **Carlota Joaquina** não podemos nos esquecer do fato que o longa foi produzido num momento de profundas mudanças sociais e políticas no Brasil e no mundo. Como seria possível criar um filme de caráter utópico poucos anos depois da queda do muro de Berlim, quando as esquerdas ainda não haviam se reorganizado e a idéia de que o capitalismo americano imperava sobre o globo? Como falar em utopia num período quando, num breve espaço de tempo, elegemos um presidente, impedimos esse mesmo presidente de prosseguir, tivemos três ministros da Fazenda, acertamos no plano econômico e atrelamos nossa economia definitivamente ao Fundo Monetário Internacional?

Apesar de todos esses pontos sugerirem a ascensão incondicional do capitalismo pragmático, o longa de **Carlota Joaquina** recria um espaço singular. Por sua proposta modesta de inversão histórica, ele não estabelece, estilisticamente, nada de novo. Ele não sugere uma releitura da História brasileira, já que se atém aos fatos históricos pesquisados. O que faz é imprimir um toque naturalista, sexualizado e ambivalente dessa História. O olhar que a diretora imprime ao longa não é demonstração de sofisticado intelectualismo; ele provém do senso comum, da idéia generalizada de que o Brasil é uma espécie de caos institucionalizado em virtude de sua história. O ar debochado com que retrata a figura de Carlota Joaquina destrona, temporariamente (como convém às inversões carnavalescas), as personagens de sua posição insubstituível na História. Os fatos, para a História oficial, sempre serão fatos, mesmo que analisados por óticas distintas. O filme **Carlota Joaquina** não foi um sucesso de bilheteria por mero acaso; de algum modo, os espectadores reconheceram aquela realidade, identificaram-se com ela e, acima de tudo, identificaram-se com o modo debochado como foi contado.

Carlota Joaquina recria o contexto da inversão paródica que ocorre na ambientação do carnaval, no sentido que não deseja destronar a oficialidade. Quando se fala nas festas dionísiacas como momento de ritualização, de reforço da coesão social, o espaço utópico como é compreendido, não implica em mudanças sociais. A

sociedade arcaica grega também era profundamente estratificada e ninguém que ritualizasse desejava, em termos sociais, ocupar a posição de Dioniso, pois era impossível ocupar a posição de um deus.

Da mesma maneira, o espaço utópico do carnaval do período medievalrenascentista como descrito por Bakhtin não implica na vontade popular de substituir
o processo oficial vigente então. No caso dessa afirmação e baseados na própria
história, podemos dizer que, em termos históricos, essa crença é parcialmente
verdadeira. Podemos afirmar, isto sim, que a ambientação carnavalizada à época de
Rabelais não é um espaço utópico em sua totalidade. Isso não significa, por outro
lado, que o efeito de sentido provocado pela transposição das inversões carnavalescas
para a literatura seja da mesma ordem que o fato histórico: a captação dos
movimentos populares pela literatura não precisa necessariamente contemplar os fatos
históricos. Apropria-se a idéia geral, o grosso da mentalidade vigente e trabalha-se
com essa massa informativa.

Desse modo, acredita-se que o filme recrie uma ambientação utópica, carnavalizada do que é a nossa História no sentido que a História oficial não pode ser mudada em seu caráter factual, em veracidade. Com relação à História, é importante colocar que, apesar de falarmos em fato e veracidade, alguns historiadores, já mencionados no capítulo três, não mais aceitam que os fatos históricos realmente existam. O que existe é um simulacro do fato, recriado a partir da imaginação em torno de algo que já ocorreu. Para Stephen Bann (1994), nós lidamos com signos históricos, representações de fatos ocorridos. Já Hayden White (1994) alerta para o papel da imaginação do historiador quando, ao analisar seus dados, deve complementar essas informações com sua interpretação do ocorrido (como, por exemplo, diante de alguma descoberta arqueológica, cujas peças apresentam-se soltas e espalhadas e cabe ao arqueólogo complementar, a partir de sua interpretação, as lacunas existentes). Se ambos, historiador e artista, lidam com a interpretação do fato ou do que restou dele, o que diferencia a postura do historiador e do artista não é sua atitude para com o fato considerado real, mas para com sua opção intelectual: científica ou artística.

Retomando a questão da utopia, o filme, em si, não é provocante o suficiente para acarretar um desejo revolucionário à saída da sessão. Ele assume a postura de que a História é essa e já que não podemos mudar o que nos formou, podemos rir do que nos transformamos. Por outro lado, assume um certo grau utópico nessa sua tentativa de inversão e normalização por meio do riso, tendendo em direção ao *eupara-o-outro*.

## 10. Utopia e Pós-modernismo

Um dos aspectos que precisamos enfrentar é a apropriação pós-moderna da teoria bakhtiniana. Este item discutirá de que modo os teóricos do Pós-Modernismo podem promover um apagamento da utopia presente nos procedimentos sério-cômicos da carnavalização tal como foi proposta por Bakhtin.

Em seu artigo publicado na Internet "Ficción postmoderna", José O. Alvarez<sup>26</sup> relata sua experiência com a seleção de microcontos escritos por alunos da Universidade de Miami. Esses escritos, de acordo com o autor , refletem uma visão polifacetada e fragmentária do mundo, que o professor assume como pós-moderna. Os alunos mencionados formam um grupo especial de filhos de hispânicos que nasceram nos Estados Unidos e estudam a língua espanhola como segunda língua.

A partir de sua estratégia pós-moderna, o professor da Universidade de Miami coligiu microcontos com textos selecionados a partir da produção de seus alunos e com eles produziu uma antologia. O docente acredita que a condição pós-moderna incorpora a fragmentação, a descontinuidade, o caótico e a dissolução das forças centrípetas que mantinham a unidade social e de pensamento. Para ele, os estudantes não precisam de meta-narrativas como modelos para a construção de seus microcontos.

<sup>26</sup> ALVAREZ, J.O. *Ficción postmoderna*. <u>LITER@RT.COM</u>. Seção *Ensayo*. Disponível em: <a href="http://www.literart.com/antologia/ficcionpostmo6.htm">http://www.literart.com/antologia/ficcionpostmo6.htm</a>. Acesso em: 10 set. 2003.

179

A teórica canadense Linda Hutcheon (1991) vê como meta-narrativas ou narrativas-mestras o que Lyotard definiu como narrativas totalizadoras da cultura, sistemas que unificam, organizam e atenuam as contradições a fim de reuni-las num todo. Portanto, Alvarez permite que seus alunos escrevam a partir de atividades lúdicas que desconstruam as propostas acadêmicas, ou seja, que não utilizem meta-narrativas como parâmetros de produção discursiva.

Seguindo a lógica da apropriação fragmentária em forma de mosaico, também teorias de cunho acadêmico são incorporadas e montam um "frankstein" ideológico. Assim, o professor Alvarez assume a experiência da polifonia, multivocal, como uma experiência pós-moderna. Acertadamente, Alvarez afirma: "O que se chama de pós-modernismo não é o mesmo em diferentes contextos, disciplinas ou campos de ação."<sup>27</sup>

Sob a ótica de Bakhtin, toda produção discursiva é realizada na esfera do social e do histórico, de modo que é pertinente dizer que o Pós-Modernismo pode ser encarado de diversas formas dependendo do contexto em que é analisado. Entretanto, Alvarez prossegue afirmando: "Sem dúvida, todos eles se identificam como temos visto por certo descontentamento com as estruturas rígidas. A preocupação com a dissolução – desconstrução, carnavalização – das ditas estruturas é compartilhada por todos eles." Quando o autor do artigo recorta os termos "polifonia" e "carnavalização" e os cola no mosaico pós-moderno, altera significativamente o conceito utópico da carnavalização, pois se o Pós-Modernismo vive a fragmentação e a desconstrução, não pode reviver o sonho da coesão social reatualizado pelos mitos sociais.

A teoria do Pós-Modernismo tem uma boa escapatória para esta questão: faz parte da contradição inerente ao movimento a apropriação de elementos fragmentários de forma a assimilá-los e questioná-los sem a intenção de revogá-los e de criar novos parâmetros. O próprio fato da incorporação da noção bakhtiniana à esfera do Pós-

<sup>27</sup> "Lo que se llama postmodernismo no es lo mismo en diferentes contextos, disciplinas o campos de acción.", Id., p.6

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> "Sin embargo todos ellos se identifican como hemos visto por cierto descontento con las estructuras rígidas. La preocupación por la disolución – deconstrucción, carnavalización – de dichas estructuras es compartida por todos ellos.", Id., p.6.

Modernismo faz com que a contradição se cristalize. Ou seja, muito embora seja contraditória a apropriação do termo apagando-se seu fundo utópico, concretiza o Pós-Modernismo não como arena de conflitos, mas de contradições. A corrente pósmoderna se efetiva em sua proposta.

No caso de **Carlota Joaquina** existe pelo menos um aspecto que poderíamos considerar pós-moderno. Em entrevista para o programa Canal Livre da Rede Bandeirantes (dezembro/2002), a diretora do filme **Carlota Joaquina**, Carla Camurati, afirmou que, para ela, o melhor gênero a se trabalhar é a comédia e é quando se ri que nós nos descobrimos. Portanto, para ela, o riso não tem um efeito negativo, nem mesmo quando a opinião pública se manifesta de modo contrário à caracterização das personagens nas películas que faz. De acordo com a diretora, ela esperava uma reação mais forte do público com relação ao perfil traçado para a personagem Carlota, já que ela é mostrada de forma bastante contundente, falando palavrões o tempo todo e fazendo sexo com vários homens. No entanto, a diretora pontua, durante a sua entrevista, que as reações mais fortes vieram da caracterização da personagem de D. João VI.

Quando Bakhtin fala que o grotesco moderno se diferencia do grotesco rabelaisiano, pois o moderno tende a um sarcasmo destrutivo, enquanto o riso na obra do autor francês não deseja combater a oficialidade, o que se observa é que a característica do grotesco moderno revela um redirecionamento do *eu*, que antes era voltado para o coletivo; no período moderno, esse *eu* tende à introspecção, ao individualismo.

No caso de Carlota Joaquina, a postura da diretora não é a de desmerecer ou desacreditar as figuras quer de Carlota, quer de D. João. O riso nada mais é do que um modo de encarar a realidade, de encarar a História oficial e de repensar o ser nacional. No entanto, a diretora do filme, Carla Camurati, ao comentar seu processo de criação para **Carlota Joaquina** colocou um ponto essencial da cultura pós-moderna que é a variedade de fontes oficiais, a profusão de verdades. Ela disse que leu várias obras sobre a vida de Carlota e que as fontes não transmitiam unicidade em termos de ponto de vista. A diretora afirmou que quando se lê uma obra, o leitor acha que conhece a

história e quando essa mesma pessoa lê várias, percebe que não sabe nada. Essa opinião é reiterada pela fala do narrador escocês que quando questionado pela pequena Yolanda, a menina que ouve a história de Carlota, se a rainha teria mandado assassinar D. João, comenta: "Quem sabe? O problema com a História é que quanto mais se lê, menos se sabe." (versão da legenda); "Cada um tem uma versão diferente para o mesmo fato." (versão da legenda). Tal postura narrativa solidifica uma das características assumidas por Ihab Hassan (1987) como peculiares ao Pós-Modernismo. Não vivemos mais o momento de uma verdade única, paradigmática, mas de verdades, de multiplicidade de focos.

A partir desta reflexão podemos assumir que o longa **Carlota Joaquina** divide-se em dois momentos: o carnavalizado, quando remete à História do Brasil de modo utópico e o pós-moderno, que remete à cultura da década de noventa com a presença de um narrador contemporâneo que reconta um episódio histórico. O momento carnavalizado do longa assume autonomia como uma pausa no contemporâneo, como uma festa carnavalesca que é claramente demarcada pelas entradas do narrador escocês, interlocutor da década de noventa. O narrador escocês atem-se aos dados históricos, às variadas fontes históricas. O olhar da direção do filme divide-se entre o desencanto do fim das utopias e a vontade de não perder a possibilidade do utópico. Assim, o filme encarna o momento de transição, a luta entre o desencanto e o desejo de utopia por que passa a cultura da década de noventa.

Neste item, portanto, procuramos investigar a possibilidade do utópico no filme **Carlota Joaquina** e as contradições que se apresentam no longa, fazendo com que a trama varie do *eu-para-mim* (a narração do escocês à pequena Yolanda) para o *eu-para-o-outro* ( o desenrolar da história de Carlota Joaquina ).

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Quem se pronuncia a respeito da morte de D. João é o narrador escocês que fala , ao longo do filme, em inglês. Suas palavras são traduzidas e apresentam-se em português, na forma de legenda na parte de baixo da tela, como a maioria dos filmes estrangeiros que precisam ser traduzidos.

## 11. As expectativas com relação à História oficial num filme ficcional

O caráter exploratório das conquistas e a pronta disposição da Igreja para a implementação do cristianismo, impediram, no início de nosso processo de incorporação das tradições advindas d'além-mares que houvesse acesso livre e crítico às letras por parte dos que aqui habitavam. As gráficas, por exemplo, só obtiveram permissão para a devida instalação e funcionamento a partir da transferência da corte portuguesa para o Brasil, nas primeiras décadas do século XIX. Anos depois, quando D. Pedro II atingiu a maioridade, demonstrou um grande interesse pelas artes e ciências (principalmente, por esta última) e instituiu o colégio D. Pedro II, no Rio de Janeiro, mantendo atento monitoramento sobre as ações do colégio. Entretanto, a despeito de seu interesse científico e a preocupação com o ensino, D. Pedro ainda manteve uma postura elitista com relação à educação e perdeu a oportunidade de promover uma ampla estruturação e popularização do ensino no Brasil. <sup>30</sup>

O baixo número de escolas e o caráter elitista do ensino encontram ecos no insuficiente grau de letramento e alfabetização do brasileiro em geral ainda nos dias de hoje, apesar dos indíces do IBGE demonstrarem a evolução no processo de escolaridade do brasileiro e mostrarem a queda dos índices de analfabetismo no Brasil. Como já demonstrado no capítulo um, os números não demonstram a realidade vivida pelos brasileiros que saem, em larga escala, como analfabetos funcionais mesmo tendo cumprido as horas devidas nos bancos escolares.

Nessas circunstâncias, o conhecimento adquirido por intermédio dos livros ou de registros escritos de modo geral, tem baixa aceitação. Tal fato proporciona ao

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Sobre o perfil de D. Pedro II e seus interesses cf. VAINFAS, R. ( org. ) **Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889).** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, p. 198- 201.

conhecimento transmitido por intermédio da imagem relevante posição na cultura nacional.

Em decorrência da baixa familiaridade dos brasileiros com as letras, os meios midiáticos que se utilizam de imagens sobrepuseram-se àqueles apresentados por intermédio da palavra. A imagem passou, então, a ocupar um lugar de destaque como veículo informativo de fácil acesso. O problema é que muitas vezes a ficção é confundida com o fato original.

Os historiadores Maria Bastos P. Neves e Guilherme Pereira das Neves (2003, p.68-72) assinam o artigo *Retrato de um Rei* da revista **Nossa História** no.1/2003 onde traçam o perfil de D. João VI e esboçam os passos do rei que, tendo vindo para o Brasil, promoveu uma das maiores revoluções históricas do percurso da nação brasileira. Ora, o tom de indignação dos historiadores para com o filme **Carlota Joaquina** é claro: "..., torna-se preocupante que o filme **Carlota Joaquina**: **Princesa do Brazil** tome d. João, sem qualquer fundamento, para objeto de chacota, desprezando as muitas facetas positivas desse personagem enredado em um período decisivo da nossa história." (2003: p. 72)

O impacto que o filme causou para as imagens de D. João VI e de Carlota é registrado também em livros oficiais sobre a História do Brasil. No **Dicionário do Brasil Imperial**, o verbete sobre Carlota diz: "De "rainha devassa", imagem divulgada pelo livro de João Felício dos Santos e pelo filme de Carla Camurati, a soberana carola e ultraconservadora, como na historiografia oficial portuguesa, ela viveu o conturbado período da invasão napoleônica, ... "<sup>31</sup> A penetração do filme junto ao público foi tão marcante que permitiu que livros e artigos sobre a história oficial repetidamente o mencionassem.

A posição dos historiadores do artigo *Retrato de um rei* reflete a preocupação da transmissão de informações por intermédio do cinema. Entretanto, devemos nos questionar: Qual a legítima responsabilidade de um filme ficcional para com a História oficial? A resposta é: nenhuma. A obra que se deseja criativa pode utilizar o fato histórico do modo como bem entender. O que ocorre, porém, é que o grau de

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> VAINFAS, R., op.cit., p. 187.

expectativa que se cria em torno de um filme cuja ambientação seja histórica é que ele se atenha ao fato conforme o relatado por historiadores. E como, de modo geral, o brasileiro possui baixa escolaridade e ralo conhecimento de sua própria História, exige-se da obra ficcional que ela transmita conhecimento formal, uma obrigação que não lhe pertence.

Quanto ao retrato grotesco que é conferido às personagens, o olhar impresso pela obra é um olhar carnavalizado, não é da esfera da oficialidade. Se fosse, seria um documentário histórico e não um longa ficcional. Isso não quer dizer, entretanto, que o espectador se veja na obrigação de gostar do que assistiu.

Portanto, a linguagem cinematográfica ficcional não tem a responsabilidade de transmitir conhecimento. Este deverá vir das fontes escolares a que qualquer pessoa deveria ter acesso numa sociedade com oportunidades iguais a todos os cidadãos. A indignação de quem se mostra ofendido pelo retrato feito das personagens históricas só demonstra o reforço da visão oficial sobre o ficcional e do desejo de uma discussão que pode pertencer ao texto fílmico, mas não tem a obrigatoriedade de sustentá-la.

Este item teve por objetivo desvincular a idéia de que a produção ficcional, com suas peculiaridades já discutidas anteriormente, deva estar atrelada ao fato histórico como se fosse um documentário. Outrossim, deve estabelecer um diálogo positivo com a estética e com a história, sem, no entanto, dever, a esta última, fidelidade.

## 12. Considerações finais

O riso pode vir facilmente, mas jamais será fácil discuti-lo. Quando alguém ri de algo ou de uma outra pessoa, este riso envolve uma postura diante da vida que sempre aparece em contraposição com a seriedade. Desde os primórdios do pensamento ocidental, a seriedade não aparece como opção, mas como a única via possível da voz oficial; ou seja, a seriedade identifica-se com a voz oficial (o mesmo ocorrerá na ciência – o método científico não poderia optar por outra voz , a não ser a da seriedade). Assim, o riso sempre será um contraponto ao oficial e à medida que um indivíduo se dispõe a rir, será objeto de polêmica: haverá os que concordam e com ele riem, haverá os que se identificam como vítimas do riso (estes podem adotar uma atitude complacente, passiva ou podem reagir violentamente, sentindo-se ofendidos).

O riso carnavalizado a que Bakhtin (1993) se refere em A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento não é aquele motejo degenerador do grotesco moderno. O sentido da festa, da paródia e do grotesco não é disfórico: rir, na cultura medieval-renascentista de Rabelais é um ato regido pela naturalidade, pela sexualidade, pela ambivalência e pelo exagero do grotesco. Quanto mais o homem se intelectualiza e ritualiza significativamente, mais se distancia desse riso carnavalizado.

Carlota Joaquina não deve ser visto como uma análise histórica compatível com a seriedade do oficial. De modo contrário, deve ser observado como um repensar da história oficial que, entretanto, não deixa de potencializar os traços passíveis de comicidade. Não é um riso destruidor, nem ofensivo — é festivo, no sentido bakhtiniano e contém os elementos do baixo material e corporal que compõem o grotesco e que fazem com que qualquer espectador se identifique com eles. Bakhtin afirma que a cultura popular mantinha uma postura de desconfiança com relação à seriedade e de fé com relação ao riso (1993), a mesma postura encontrada na cultura popular brasileira de modo geral e que se reflete na maneira como as personagens históricas foram construídas.

Tudo isso, não sem uma contradição interior, uma luta entre o desejo do espaço utópico e a fragmentação cultural por que passa a década de noventa. Não foi à toa que o longa **Carlota Joaquina** atingiu as massas. Ele demonstra como foi, naquele momento, representativo do sentimento de desilusão e espanto mediante o quadro fragmentado que se impunha no mundo globalizado e no país, ao mesmo

tempo que demonstra um desejo de vínculo com o riso livre, desbragado e carnavalizado.

Nessa arena que se estabelece, o quadro apresenta-se não como conflito entre presente e passado, mas de contradição entre o que se vive e a o desconforto do passado que fornece o embasamento para o presente. O olhar para o passado reconstrói um mundo em que se podia rir, em que se podiam proceder às inversões carnavalescas. O contemporâneo é representado por um falante de língua inglesa que conhece mais da História do Brasil do que a maioria dos brasileiros, mas que mesmo assim, vê o país em seu contraste exótico. Em uma de suas falas iniciais, o narrador escocês sugere essa visão de exotismo ao afirmar ironicamente: " *De todos os problemas brasileiros, borboletas gigantes é o pior.*" (versão da legenda).

Esse estranhamento causado por uma natureza que é distinta do mundo europeu, gera tanto o medo do desconhecido quanto a idéia de superioridade. Mesmo Maria, a Louca, a mãe de D. João, em sua insanidade, ao saber que fugiria para o Brasil, adentra a sala onde o nobre se encontra e começa a jogar pinturas de animais estranhos à realidade portuguesa, tais como os jacarés, para ilustrar o quanto deseja se manter distante da colônia. Um breve momento de lucidez invade a rainha-mãe quando ela sabe da possibilidade da corte se transferir para o Novo Mundo e isso era inaceitável para ela. Em sua difícil adaptação ao Brasil, Carlota, ao receber um visitante, ouve deste que a vista de sua residência (que mostra o mar) é muito bonita. A isso ela responde: "Para um país de macacos, negros e índios a vista não é o pior".

No entanto, apesar de seu desgosto pela vida na colônia, é no Brasil que ela vivencia uma experiência tipicamente brasileira: apaixona-se por um mulato. Sua contradição prossegue quando vê seu rosto tomado por pêlos causados por uma disfunção hormonal. Ela apela para rituais de macumba para libertar-se do problema e trazer seu amor de volta. Carlota, apesar de se sentir superior aos nativos, sempre sem dinheiro, deve para as modistas da terra, apaixona-se por um nativo e se adequa, a contragosto, aos padrões dos trópicos.

Essa visão do estrangeiro construída a partir de sua experiência cultural intolerante e limitada, influencia a maneira como somos ficcionalmente retratados. A

nossa História globalizada é vista pela ótica do grande Outro, um narrador distante cultural, temporal e geograficamente do país, de alguém que se atem aos fatos, mas que vê uma história pouco séria. O riso varia do *eu-para-mim*, encarnado pelo narrador escocês, para o *eu-para-o-outro*, a história de Carlota Joaquina. A contradição do riso que não se define, demarca a experiência de dependermos culturalmente do olhar alheio para estabelecermos quem somos, pois influenciados pela crença na superioridade de outras civilizações, o senso comum encontra-se no paradoxo de querer ser esse outro, sem perceber o quanto sua tradição cultural difere da formação cultural desse outro.

Assim sendo, foi possível verificar as questões propostas a princípio: a relação entre história e riso, o grau de variação entre o riso individualizado e o coletivizado e a sempre presente sombra do Outro que continua a interferir no modo como compreendemos a nossa própria História e a nossa identidade.

## CONCLUSÃO

O engendramento, a convivência entre textos de gêneros distintos foi, no final do século vinte, uma característica predominante: a literatura, o cinema e a televisão convivem e influenciam uns aos outros. Já não é mais possível pensar a cultura sem nos atermos ao fato de que as produções culturais estão dialogando entre si como nunca acontecera antes.

O primeiro aspecto a ser considerado no percurso desta tese foi a escolha de um parâmetro para o que se entende por cultura. A partir da teoria semiótica de Lotman, foi possível compreender o processo de estabelecimento de um estado de cultura a partir de informações que não são genéticas, mas transmitidas pelas tradições estabelecidas por um povo. Esse estado de cultura será enriquecido à medida que houver desvios ou acréscimos que promovam uma reorganização do conhecimento.

Os estudos de Bakhtin contribuíram para que se pudesse compreender os procedimentos culturais com sua noção de *grande temporalidade*. Na visão bakhtiniana, os textos produzidos por uma cultura são constituídos ao longo do tempo e quando um produto final chega até nós, ele é fruto do acúmulo de informações que o envolvem. Todo discurso deve ser compreendido dentro dessa temporalidade que estende ao longo da formação cultural de uma civilização e que produz um determinado texto, em um determinado momento e em um contexto singular.

A partir da compreensão dos meandros da constituição da cultura, foi possível observar a construção da identidade nacional. A maneira como o brasileiro vê a si próprio foi fortemente marcada pelas primeiras impressões deixadas pelos conquistadores que, imbuídos do conhecimento que portavam, enxergaram as novas terras e seus habitantes a partir de sua mundivisão. O modo como o nativo das terras conquistadas foi retratado ressurge em obras posteriores da produção cultural brasileira.

Do processo de desenvolvimento do nosso fazer literário, foram destacadas algumas obras que contribuíram para a criação de personagens que resumem traços

reconhecíveis do modo de ser brasileiro. Assim, foi dado destaque a Leonardo, de Memórias de um sargento de milícias, romance do século XIX que apresenta uma personagem simpática, sem pendor para o trabalho, mas que no final da trama consegue tudo o que deseja. Policarpo Quaresma, de Triste fim de Policarpo Quaresma que mostra um brasileiro inocente, nacionalista, defensor do Tupi como língua oficial, mas que, cercado de pessoas capciosas, tem um final trágico. Macunaíma, de Mário de Andrade, é um herói sem caráter, amoral, que sintetiza as culturas diferentes que formaram o Brasil. João Grilo e Chicó, de O Auto da Compadecida, são os brasileiros que, mesmo em condições adversas, conseguem sobreviver às custas de sua esperteza.

No capítulo dois, foi apresentada a questão do riso na teoria bakhtiniana. A partir do estudo da visão de Bakhtin sobre o riso, o autor o classifica em três modalidades que são: o carnavalizado propriamente dito, o carnavalizado reduzido e reduzido. Os dois primeiros são típicos dos procedimentos carnavalescos e contém suas características primordiais tais como a quebra das barreiras hierárquicas e a coesão social . A diferença entre eles jaz na sonoridade com que o riso se apresenta. No primeiro, sua manifestação é aberta e ocorre livremente. No segundo, o riso se contrai e sua manifestação diminui. Os primeiros são da ordem do *eu-para-o-outro*. O último tem sua sonoridade bastante reduzida, não apresenta as características das manifestações carnavalescas e pertence à ordem do *eu-para-mim*. O riso provocado pela sátira e pela ironia pode ser carnavalizado reduzido ou reduzido, dependendo do contexto social e histórico em que se manifestar.

O romance **Avante, soldados: para trás**, de Deonísio da Silva apresenta traços de riso e de riso reduzido tanto da ordem do *eu-para-o-outro* quanto da ordem do *eu-para-mim*. A discussão sobre o ser nacional se dá no contraste entre os estrangeiros, um cozinheiro judeu e um engenheiro francês, e os soldados brasileiros. Os estrangeiros são apresentados na trama como pessoas de sólido conhecimento, enquanto o brasileiro não sabe ao certo quem é, onde se encontra ou porque está lutando. Os momentos de inversão estão presentes na contação de histórias de Silvestre, que subverte os procedimentos de guerra e interrompe a dor pelo contar. O

grotesco das cenas de guerra estão representadas na degola dos combatentes que serve para contabilizar o número de desertores.

Pela nossa formação histórica, a presença do estrangeiro se faz sentir em todos os três textos apresentados e a questão do ser nacional é sugerida pela contraposição de culturas. No romance **Avante**, **soldados: para trás** e no filme **Carlota Joaquina:** a **princesa do Brazil**, o contraste delimita as diferenças culturais. No texto televisivo, a tendência à normalização disfarça a voz do conquistador.

No caso do longa de Carla Camurati, quem faz o papel de representante estrangeiro é um escocês que narra a história de Carlota a uma menina de dez anos. Distante cultural, temporal e geograficamente do país, o britânico vê uma história pouco séria, mas a conta dentro do que é possível conhecer da História oficial. O riso reduzido irônico se mostra na película no contraste em que se apresenta entre as imagens oficiais de reis e rainhas e a caracterização das personagens. Assim como **Avante, soldados: para trás**, a narrativa oscila entre o *eu-para-mim* e o *eu-para-o-outro*, sendo que o narrador se encontra na ordem do eu e a história de Carlota e D. João e a representação que é feita deles, está para o outro.

Caramuru: a invenção do Brasil, de Guel Arraes não apresenta traços de riso da ordem do *eu-para-o-outro*. Produzido com vistas a celebrar os quinhentos anos da conquista, a trama reitera a visão do conquistador, apresentando um nativo que não quer trabalhar, que tenta enganar o estrangeiro, mas que é tolo com relação a lucros. A narrativa é celebrada com um final normalizador e a questão da miscigenação é reduzida a uma história de amor com final feliz. Apesar do riso presente no texto televisivo não ser reduzido, ele não se enquadra na categoria dos carnavalizados, pois não apresenta os elementos das manifestações populares. Surge, então, uma categoria de riso não prevista pela ótica bakhtiniana que se apresenta na esfera do Pós-Modernismo e se constrói como uma colcha de referências.

O pano de fundo histórico permite a discussão de questões pertinentes ao ser nacional e possuem a vantagem de promover um distanciamento temporal do presente. Tal fato faz com que seja possível discutir problemas contemporâneos em roupagem histórica. **Avante** relembra os apagamentos históricos de personagens heróicas com

vistas a valorizar o homem do passado e do presente. **Carlota** remete ao passado para que o homem do presente compreenda como se constitui seu presente. **Caramuru** retrata o que resultou da formação da cultura nacional por intermédio das personagens que têm atitudes contemporâneas.

Não é possível afirmar que os elementos presentes nos três textos constituam invariantes culturais para a década de noventa, apesar dos dois primeiros trabalhos apresentarem um interessante conflito entre o *eu-para-o-outro* e o *eu-para-mim*. A minissérie apresentada na televisão e nos cinemas não traz o conflito e tende, definitivamente, para o *eu-para-mim*. O único aspecto invariante nos três textos é a presença do estrangeiro como pessoa de conhecimentos sólidos e cujo contraste serve para que nos conheçamos melhor.

A articulação entre riso e história e a possibilidade de encarar o risível pela ótica da alteridade abre o caminho para novas pesquisas cuja análise podem tomar a visão bakhtiniana como ponto de partida. Textos considerados pós-modernos em suas propostas podem ser examinados por esse viés, desde que um novo elemento seja levado em consideração: um riso que não é reduzido, mas não se apresenta como carnavalizado.

O intuito desta tese foi, portanto, observar os três textos da década de noventa já mencionados sob a ótica bakhtiniana. O terceiro deles, entretanto, pela falta de enquadramento nas categorias do riso sugere uma quarta possibilidade aberta pelo riso no Pós-Modernismo. A questão da identidade nacional pôde ser analisada a partir da presença de personagens estrangeiras, históricas ou não, mas sempre tendo como pano de fundo da História do Brasil. Esta foi apresentada nos textos analisados seguindo as teorias históricas, ou fantasiando episódios históricos. Nos três textos, o único aspecto invariante presente é que o estrangeiro sempre tem uma posição de conhecimento maior ou mais consolidado do que o representante nacional. Assim, o judeu e o francês de **Avante**, o escocês de **Carlota** e o capitão Vasco de Ataíde, agente dos franceses de **Caramuru**. Este fato permite dizer que para olhar para si, o brasileiro precisa olhar para um outro que se crê melhor do que ele e com o qual ele possa se comparar. A sombra desse grande Outro subsiste na busca pela identidade nacional.

AGUIAR, Vera Teixeira de. O verbal e o não verbal. São Paulo: UNESP, 2004.

ALAMBERT, Francisco. *Presença de Macunaíma*. In: Revista **Nossa História.** Ano 1/no. 1, Nov. 2003, p. 58-61.

ALENCAR, José de. O guarani. São Paulo: Paulus, 2002. [1ªed. 1857]

\_\_\_\_\_. **Iracema: lenda do Ceará.** 6 ded., São Paulo: FTD, 1999. [1 ed. 1865]

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias.** Fortaleza: edições Demócrito Rocha, 2001. [1ª ed. 1853]

ALVAREZ, José O. *Ficción postmoderna*. In: <u>LITER@RT.COM</u>. Seção *Ensayo*. Disponível em: <a href="http://www.literart.com/antologia/ficcionpostmod6.htm">http://www.literart.com/antologia/ficcionpostmod6.htm</a>. Acesso em: 10 set. 2003.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith; GEWANDSZNAJDER, Fernando. O método nas ciências naturais e sociais: Pesquisa quantitativa e qualitativa. São Paulo: ed. Pioneira, 1998.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma: O herói sem nenhum caráter.** 21<sup>a</sup> ed., Belo Horizonte: ed. Itatiaia, 1985. [1<sup>a</sup>ed. 1928]

ANDRADE, Oswald. O rei da vela/ Manifesto da poesia pau-brasil/ Manifesto

Antropófago. Rio de Janeiro: ed. Paz e Terra, 1996. [1 ed. 1937; 1924; 1928]

\_\_\_\_\_. **Poesias reunidas.** 3<sup>a ed.</sup>, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ARBEX JR., José; SENISE, Maria Helena Valente. Cinco séculos de Brasil: Imagens & visões. São Paulo: ed. Moderna, 1998.

ARISTÓFANES. **Lisístrata:** A greve do sexo. Tradução e adaptação: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2003. [escrita entre 431-404 a.C.]

ARISTÓTELES. **Poética.** 2ª ed., tradução: Eudoro de Souza, São Paulo: Ars Poetica, 1993. [escrito entre 335-323 a.C.]

ARISTOTLE. **Rhetoric: Books I, II, II.** In: The Internet Classics Archive. Disponível em: <a href="http://classics.mit.edu/Aristotle/rhetoric">http://classics.mit.edu/Aristotle/rhetoric</a>. Acesso em: 15 jul. 2005. [escrito provavelmente em 350 a.C]

ARRUDA, José Jobson de A. **História Antiga e Medieval.** 10 ed., São Paulo: ed. Ática, 1987.

AUTRAND, Françoise. *Uma sociedade em plena mutação*. In: **História Viva**, ano 1, no.5/ março 2004.

AZEVEDO, Francisca Nogueira de. *A rainha conspiradora*. In: Revista **Nossa História** no. 5/março de 2004.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais. 3ª ed., tradução: Yara Frateschi. São Paulo: ed. Hucitec; Brasília: ed. da Universidade de Brasília, 1993.

BAKHTIN, Mikhail/ VOLOCHINOV - **Marxismo e filosofia da linguagem** – 9<sup>a</sup>.ed., tradução: Michel Lahud, Yara Frateschi Vieira. São Paulo: ed. Hucitec/Annablume, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski.** 3ª ed., tradução direta do russo, notas e prefácio: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

russo, notas e prefacio. 1 auto Bezerra. Nio de sanciro. 1 orense e inversitaria, 2002.
. Questões de Literatura e de Estética :A teoria do romance .
5 <sup>a</sup> ed., equipe de tradução do russo: Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Jr.,
Augusto Góes Jr., Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo:
Annablume/HUCITEC, 2002.
<b>Estética da criação verbal .</b> 3 ed., tradução a partir do francês:
Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2000.

BANN, Stephen. **As invenções da História: Ensaios sobre a representação do passado**. Tradução: Flávia Villas-Boas. São Paulo: ed. da Universidade Estadual

Paulista, 1994.

BARBOSA, João Alexandre. *As Ilusões da Modernidade*. In: **As ilusões da Modernidade: Notas sobre a historicidade da lírica moderna.** São Paulo: ed. Perspectiva, 1986.

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma.** São Paulo: ed. Martin Claret, 2001. [1 ed. em livro 1915]

BARROS, Diana Luz Pessoa de (org.).**Os discursos do descobrimento.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2000.

BERRETTINI, Célia. *De Plauto a Suassuna: o qüiproquó*. In: **O teatro ontem e hoje.** São Paulo: Perspectiva, 1980, p.61-65.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decamerão.** Tradução: Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

BOGLIONI, Pierre. **Le christianisme et la fête.** In: L'encyclopedie l'Agora. Disponível em: <a href="http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Fete...">http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Fete...</a> Acesso em: 9 set. 2003.

BONALUME, Ricardo. *Tríplice desafio*. In: Revista **Nossa História**, ano 2, no.13, nov. 2004.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira.** 3ª ed., São Paulo: ed. Cultrix, 1985.

BRAIT, Beth; BASTOS, Neusa (orgs.). **Imagens do Brasil: 500 anos**. São Paulo, EDUC: 2000.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1996.

·	"Interação, gênero	e estilo".In:	Interação	na fala	e na	escrita/org.
Dino Pretti, Sã	to Paulo: Humanitas	/FFLCH/USF	,2002.			

\_\_\_\_\_ (org.) . Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido . Campinas/S.P.: ed. Unicamp, 1997.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso.** 2 ed., Campinas/S.P.: Editora da Unicamp, 2004.

BRASIL, Antônio da Silveira; GOMES, Elisa da Silva; OLIVEIRA, Maíra Zenun. **Os Maias: a literatura na televisão.** In: Revista **Habitus**. Disponível em: <a href="http://www.habitus.ifcs.ufrj.br/2.antonio.htm">http://www.habitus.ifcs.ufrj.br/2.antonio.htm</a>. Acesso em: 14 fev. 2006.

BUENO, Eduardo . Pública ladroíce. In: Revista Nossa História no.1/ Nov. 2003.

BUTCHER, Pedro. Cinema brasileiro hoje. São Paulo: Publifolha, 2005.

CALDEIRA, Jorge. *A Cruzada do Descobrimento*. In: **Superinteressante** ano 12, n. 2 (fev. 98)

CAMILO, Vagner. **Risos entre pares: Poesia e humor românticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 1997.

CAMÕES, Luís de. Sonetos. Sintra/Portugal: Publicações Europa-América, s/d.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Tradução: Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: ed. da Universidade de São Paulo, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.** 8<sup>a</sup>ed., São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2002.

CANIZAL, Eduardo Peñuela. *Realismo grotesco*. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin:** outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

CAPPARELLI, Sérgio; LIMA, Venício. Comunicação & Televisão: desafios da pós-globalização. São Paulo: Hacker, 2004.

Catálogo do aprendiz de arte. São Paulo: Carta Editorial, s/d.

CHIAMPI, Irlemar. *O discurso ideológico sobre a América*. In: **O realismo** maravilhoso: Forma e ideologia no romance hispano-Americano. São Paulo: ed. Perspectiva, 1980.

(coord.). <b>Fundadores da modernidade.</b> São Paulo: ed. Ática,
---

1991.

CHIAPPINI, Ligia; BRESCIANI, Maria Stella (orgs.). Literatura e cultura no Brasil: Identidades e fronteiras. São Paulo: ed. Cortez, 2002.

CHIAVENATO, Júlio José. A guerra contra o Paraguai. São Paulo: ed. brasiliense, 1996.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do contemporâneo.** 2ª ed., tradução: Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: edições Loyola, 1993.

COLOMBO, Cristóvão. **Diários da descoberta da América: As quatro viagens e o testamento**. Porto Alegre: L&PM editores, 1984.

CORTÁZAR, Júlio. *Situação do Romance*. Tradução: Davi Arrigucci Jr., João Alexandre Barbosa. In: **Valise de Cronópio.** São Paulo: ed. Perspectiva, 1993.

CORTESÃO, Jaime (adaptação). A carta de Pero Vaz de Caminha: Primeiro relato oficial sobre a existência do Brasil. São Paulo: Projeto Folha de S.Paulo/ Empresa Folha da Manhã, 1999.

COSTA, Angyone. **Introdução à Arqueologia Brasileira.** 4ª ed. il., São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: INL, 1980.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil.** 11 ded., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

\_\_\_\_\_. A tradição afortunada. In: **A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, p. 159189.

DaMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: ed. Rocco, 1997.

DEMING, Angus. The Master of Chaos. In: Newsweek/ October 8,1990.

DIAMOND, Jared. **Armas, germes e aço: Os destinos das sociedades humanas.** Tradução: Silvia de Souza Costa, Cynthia Cortes, Paulo Soares. Rio de Janeiro: ed. Record, 2001.

DIAS, Antônio Gonçalves. *Canção do exílio*. In: **Portal Domínio Público.** Fonte: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em <a href="http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do">http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do</a>. Acesso: 22 mai.2006.

[Primeiros Cantos, 1<sup>a</sup> ed. 1847]

DIAS, Lucy; GAMBINI, Roberto. **Outros 500: Uma conversa sobre a alma brasileira.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999.

DIONISO e il teatro. In: **Dioniso**. Disponível em: <a href="http://www.bdp.it/~copc001/dioniso/teatro.htm">http://www.bdp.it/~copc001/dioniso/teatro.htm</a> . Acesso em: 26 nov. 2004.

DISCINI, Norma. *Carnavalização*. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2006.

DORATIOTO, Francisco. A guerra do Paraguai. São Paulo, ed. brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_\_. *Nova luz sobre a Guerra do Paraguai*. In: Revista **Nossa História**, ano 2/ no.13/nov. 2004.

DORIA, Francisco Antonio. Caramuru e Catarina: lendas e narrativas sobre a Casa da Torre de Garcia d'Ávila. São Paulo: editora Senac São Paulo, 2000.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Tradução: Luiz Cláudio de Castro. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

DOURADO, Maria Teresa Garritano. *Tropas femininas em marcha*. In: Revista **Nossa História**, ano 2, no.13, nov. 2004.

DURANT, Will. **A História da Filosofia**. Tradução: Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: ed. Nova Cultural, 1996.

DURÃO, Santa Rita. Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia. [1781] In: Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <a href="http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/caramuru.html">http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/caramuru.html</a>. Acesso em: 22 mai. 2004.

ECO, Umberto. Lector in fabula: A cooperação interpretativa nos textos narrativos. Tradução: Attílio Cancian. São Paulo: ed. Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_\_. Pós-escrito a *O nome da rosa*. Tradução: Letizia Zini Antunes, Álvaro Lorencini. 2ª ed., Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 1985.
\_\_\_\_\_\_. Seis passeios pelos bosques da ficção. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
EMERSON, Caryl. Os 100 Primeiros anos de Mikhail Bakhtin. Tradução: Pedro

Jorgensen Jr., Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

EPICURO. Lettera a Meneceo. In: Il Giardino dei Pensieri/Classici della Filosofia.

Disponível em <a href="http://www.ilgiardinodeipensieri.com/testi/Epicurol.htm">http://www.ilgiardinodeipensieri.com/testi/Epicurol.htm</a>. Acesso em: 25 jul. 2005.

\_\_\_\_\_. **Massime Capitali.** In: Opere di Epicuro. Disponível em <a href="http://www.epicuro.org/massime.html">http://www.epicuro.org/massime.html</a>. Acesso em 25 jul. 2005.

FILHO, Domício Proença. **Pós-Modernismo e Literatura.** 2ª ed., São Paulo: ed. Ática, 1995.

FAUSTINO, Mário. **Evolução da poesia brasileira.** Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

FIORIN, José Luiz (org.).**Introdução à Lingüística: Princípios de análise** – 2<sup>a</sup> ed., São Paulo: ed. Contexto, 2003.

FURTADO, Jorge; ARRAES, Guel. **A invenção do Brasil.** Rio de Janeiro: ed. Objetiva, 2000.

GAMA, Luciana. *A retórica do sublime no <u>Caramuru: Poema Épico do</u> <u>Descobrimento da Bahia.</u> In: Revista Usp: Dossiê Brasil Colônia/ março, abril e maio de 2003.* 

GARDINER, Patrick. **Kierkegaard.** Oxford, Oxford University Press, 1996.

GARCIA, Afrânio da Silva. **O português do Brasil: questões de substrato,** superstrato e adstrato. Disponível em: http://www. filologia.org.br/soletras. Acesso: 05 jul. 2006.

GATES, David. *Who was Columbus?* In: **Newsweek**, Special Issue, Fall/Winter, 1991, p.p.29-31.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: La littérature au second degré.** Paris: Éditions Du Seuil, 1982.

GILLIES, Steven. *German Theory and Criticism: Romanticism*. In: The Johns Hopkins University Press. Disponível em: http://www.press.jhu.edu/books/hopkins guide to literary theory/german theory and ... Acesso em 10 jul.2004.

GOBRY, Ivan. *Mulheres responsáveis e liberadas*. In: Revista **História Viva**, ano 1 no. 5/março de 2004.

GOGOL, Nicolai. **O capote/ O retrato.** Tradução: Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2000. [1ªed. 1840; 1ªed. 1842]

GONZÁLEZ, Mario. O Romance Picaresco. São Paulo: ed. Ática, 1988.

GRAHAM, Richard. *A independência com medo*. In: Revista **Nossa História** no.1/nov. 2003.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. *Cabeças cortadas*. In: Revista **Nossa História** no.5/ março 2004.

Guia Brasil + 500. Catálogo. São Paulo: Carta Editorial, s/d.

GUTFREIND, Celso. *Contos e desenvolvimento psíquico*. In: Revista **Viver: Mente&Cérebro**. Ano XII, no. 142.

HASSAN, Ihab. Toward a Concept of Postmodernism. In: The Postmodern turn:

**Essays in Postmodern theory and culture.** Ohio University Press: 1987.

HOMER. The Iliad. Hertfordshire/ UK: Wordsworth Editions, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: História, teoria, ficção.** Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

IBGE. Pesquisa nacional por amostra de domicílios: Síntese de indicadores 1998.

IZECKSOHN, Vítor. *Recrutas da pátria*. Revista **Nossa História**, ano 2, no.13, nov. 2004.

IVANOV, V.V. . *Sobre a* estrutura *dos signos no cinema*. In: SCHNAIDERMAN, Bóris (org.)- **Semiótica russa.** Tradução: Aurora Fornoni Bernardini; Boris Schnaiderman e Lucy Seki; São Paulo: ed. Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_\_ . Eisenstein et la linguistique structurale moderne. In: Cahiers du cinéma: Russie, années vingt, s/d.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação.** Tradução: Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. São Paulo: ed. Cultrix, s/d.

JAMESON, Fredic. Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio.

Tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: ed. Ática, 1996.

JOLIVET, Régis. **Introduction a Kierkegaard** . 11<sup>a</sup> ed., Abbaye S. Wandrille: editions De Fontenelle, 1946.

JUVENAL, Décimo Júnio . **Sátiras .** Tradução: Francisco Antônio Martins Bastos. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. [escrito no séc. I d.C.]

KIERKEGAARD, S. A. . **O conceito de ironia: Constantemente referido a Sócrates .** Tradução : Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: ed. Vozes, 1991.

[texto traduzido da 3<sup>a</sup> ed. publicada em 1841]

KELLEY, Stephanie A. . *Spice Up Your Class Using Literary Tools: Irony* . In: **New Routes in ELT** . Disal (1<sup>st</sup> Feb. 1998).

KRISTEVA, Julia . *Bajtín, la Palabra, el Diálogo y la Novela* . In: **Revista Criterios** (1997).

LA NASCITA di Dioniso. In: **Dioniso e il mondo dionisiaco.** Disponível em <a href="http://volta.valdesa.net/thiasos/baccanti/saggi.htm">http://volta.valdesa.net/thiasos/baccanti/saggi.htm</a>. Acesso em: 26 nov. 2004.

GIRON, François. La France du Moyen Âge. In: Le Point 23-30 décembre 2004, p.82-146.

LADURIE, Emmanuel Le Roy . O carnaval de Romans: Da Candelária à Quarta-

**feira de Cinzas 1579-1580**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LAPAQUE, Sébastien . Rabelais . Paris: Librio, 2001.

LANDELL de Moura. In: TRIBUTO AO PADRE-CIENTISTA ROBERTO LANDELL DE MOURA. Brasil: **Rádios Antigos**, 2006. Disponível em: <a href="http://www.radioantigo.com.br/landel.htm">http://www.radioantigo.com.br/landel.htm</a>. Acesso em: 22 de jan. 2006.

LANDOWSKI, Eric . *On ne badine pas avec l'humour* . In: BERTRAND, Denis . **Semiotique et humour .** no.4, Nice: Z'éditions, 1993.

LIMA, Lezama . **A expressão americana .** Tradução, introdução e notas: Irlemar Chiampi. São Paulo: ed. Brasiliense, 1988.

LIMA, Oliveira. **Formação histórica da nacionalidade brasileira.** Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.

LOPES, Ivã Carlos; HERNANDES, Nilton (orgs.). **Semiótica: objetos e práticas.** São Paulo: ed. Contexto, 2005.

LOPEZ, Roberto S. **Nascimento da Europa.** Lisboa/ Rio de Janeiro: Edições Cosmos, 1965.

LOTMAN, Yuri M El texto en el texto . In: Criterios, La Habana, 7/1993.
La memoria a la luz de la culturologia . In: Criterios, La Habana,
no.31, 1-6/1994.
La poétique du comportement dans la culture russe du XVIIIème
siècle. In: LOTMAN, I. e USPENSKIJ, B.A. Sémiotique de la culture russe.
Lausanne: L'Age d'Homme, 1990, p. 246-272.
Para la construccion de una teoria de la interaccion de las
culturas (el aspecto semiotico) . In: <b>Criterios</b> , La Habana, no. 32, 7-12/1994.
(et al.). Ensaios de semiótica soviética. Tradução: Victória
Navas, Salvato Teles de Menezes. Lisboa: horizonte universitário, 1981.

. Sobre algumas dificuldades de princípio na descrição estrutural de um texto . In: SCHNAIDERMAN, Bóris (org.) . Semiótica russa . Tradução: Aurora Fornoni Bernardini, Boris Schaniderman e Lucy Seki. São Paulo: ed. Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_\_\_\_ . Sobre o problema da tipologia da cultura . In: SCHNAIDERMAN, Bóris (org.). Semiótica russa . Tradução: Aurora Fornoni Bernardini, Boris Schaniderman e Lucy Seki. São Paulo: ed. Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_\_\_ . Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. (translated by Ann Shukman) . Bloomington: Indiana University, 1991.

LYOTARD, Jean-François . **A condição pós-moderna .** 8 ded., tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MACHLINE, Vera Cecília . *Gargântua e Pantagruel :O riso como recurso terapêutico médico-literário no Renascimento . In:* GOLDFARB, José Luiz; FERRAZ, Márcia H.M. (orgs.) . **Anais** do **V Seminário nacional da ciência e da tecnologia/III Reunião da rede de intercâmbios para a história e a epistemologia das ciências químicas e biológicas. São Paulo: Sociedade brasileira de história da ciência, 1998.** 

MAINGUENEAU, Dominique . **Termos-chave da análise do discurso .** Tradução: Márcio Venício Barbosa, Maria Emília Amarante Torres Lima, Belo Horizonte: ed. UFMG, 2000.

MACHADO, Irene. Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MAJOR, José Emílio. *Macunaíma batuca na cidade*. In: **Discutindo Literatura.** Ano 1/no.6, s/d, p. 30-35.

MARTINS, Marlene A. **Carnaval.** In: Indiana University. Disponível em: http://www.indiana.edu/~baiu/carnavaltexto.html. Acesso em: 06 jul. 2006

MATOS, Gregório de . **Gregório de Matos: Sua vida e suas obras/** org. de Álvaro Guerra, São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1922.

\_\_\_\_\_\_. Os melhores poemas de Gregório de Matos/sel. Darci

Damasceno, São Paulo: ed. Global, 1985.

\_\_\_\_\_\_. Poemas satíricos. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.

MENDES, Murilo. *Canção do exílio*. In: **Poesias** (**1925-1955**). Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 5.

MENDONÇA, Antônio Penteado . *A terra já era redonda. Mas só Portugal teve coragem e visão para navegá-la* - In: **Jornal da Tarde** (31-05-98), Caderno de Domingo, p. 1-2.

MINISSÉRIE. In: **Wikipedia.** Disponível em : <a href="http://pt.wikipedia.org/wiki/Miniss-wikipedia">http://pt.wikipedia.org/wiki/Miniss-wikipedia</a>. Acesso em 14 de fev. 2006.

MINOIS, Georges . **História do riso e do escárnio .** Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: ed. UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud . **História da Literatura Brasileira** . São Paulo: ed. Cultrix/ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

MONTELEONE, Joana . *O Passado por Olhos Ficcionais* . In: **Jornal da Tarde** (31-08-96), Caderno de Sábado, p. 8.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá . *O lado cômico da crise*. In: Revista **Nossa História** no.5/março de 2004.

MORIN, Edgar . **O método IV - as idéias: A sua natureza, vida, habitat e organização .** Tradução: Maria Gabriela de Bragança. Portugal: Publicações Europa-América, 1991.

MUECKE, D.C. . **Ironia e o irônico** . Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: ed. Perspectiva, 1995.

NESTROVSKI, Arthur . **Ironias da Modernidade: Ensaios sobre Literatura e Música** São Paulo: ed. Ática, 1996.

NEVES, Lúcia M. P.B.; NEVES, Guilherme Pereira das . *Retrato de um rei*. In: Revista **Nossa História** no.1/Nov. 2003.

NICOLA, José de; INFANTE, Ulisses. **Gramática contemporânea da língua portuguesa.** 6ª ed., São Paulo: Scipione, 1991.

NIGRIS, Mônica Éboli De . **O Sorriso Irônico em** *Avante, soldados: para trás* , 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica. São Paulo.

OLIVEIRA, Ana Tereza Pinto de. **Minimanual compacto de redação e estilo: teoria** e prática. São Paulo: Rideel, 1999.

OLIVEIRA, Elines de Albuquerque Vasconcelos e. **Modelização e sistemas populares de cultura no teatro,** 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica. São Paulo.

OLIVEIRA, Wagner de . *As Descobertas do Brasil* . In: Revista **Galileu** Fev. (2000)/Ano 9/n. 103, p.p. 58-69.

ORICCHIO, Luiz Zanin . Cinema de novo: Um balanço crítico da retomada . São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTOLAN, Fernando Lóris. *Guerreiras paraguaias*. In: Revista **Nossa História**, ano 2, no. 13, nov. 2004.

PAZ, Octávio . *Poesia Latino-Americana?* In: **Signos em rotação.** 2ª ed., tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo:Ed. Perspectiva, 1990.

PELLEGRINI, Tânia et alii. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: ed. Senac São Paulo/ Instituto Itaú Cultural, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla . Altas literaturas: Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos . São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. **Fernando Pessoa: antologia poética.** 2 ed., Portugal: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, s/d.

PESSOA, Mônica Falcão. **A pena e a lei: zona de confluência popular e medieval**, 1996. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

POUND, Ezra . **ABC da Literatura .** Tradução: Augusto de Campos, José Paulo Paes. São Paulo: ed. Cultrix, s/d.

PELLEGRINI, Tânia (et al). **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac São Paulo/ Instituto Itaú Cultural, 2003.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual: os percursos do olhar.** São Paulo: ed. Contexto, 2004.

PILAGALLO, Oscar . O Brasil em sobressalto . São Paulo: Publifolha, 2002.

PINHEIRO, Amálio . Aquém da identidade e da oposição: Formas na cultura mestiça . Piracicaba: Unimep, 1994.

PIGNATARI, Décio . O que é comunicação poética . São Paulo: ed. Brasiliense, 1987.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1988.

Programa Internacional de Avaliação de Alunos. In: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Disponível em: www.inep.gov.br/internacional/pisa/. Acesso em: 28 fev. 2004.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso.** Tradução: Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: ed. Ática, 1992.

RABELAIS, François. **Gargantua**. 20<sup>a</sup> ed., Paris, Libraire Générale Française, 2003.

\_\_\_\_\_. **Gargantua/ Pantagruel**. Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1955. [obras escritas em 1534 e 1532 respectivamente]

RAMOS, Graça. Ironia à brasileira: O enunciado irônico em Machado de Assis,
Oswald de Andrade e Mário Quintana. São Paulo: ed. Paulicéia, 1997.

RAMOS, Luciano. *Cinema*. In: PINSKY, Jaime (org.). **Cultura e elegância.** 2 ed., São Paulo: Contexto, 2005.

REICHMANN, Ernani . **Textos selecionados: Soeren Kierkegaard .** Curitiba Universidade Federal do Paraná, 1971.

RIBEIRO, João Alves . *O teatro nas caravelas dos séculos 15 a 18*. In: **Revista D.O. Leitura**/ junho 2003, p.36-39.

ROSA, Guimarães. **Tutaméia** (**Terceiras estórias**). 6 ed., Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 1985. [1 ed. 1967]

SACCONI, Luiz Antonio. **Nossa Gramática: teoria e prática.** 5ªed., São Paulo: ed. Atual, 1983.

SALLES, Ricardo. *Negros guerreiros*. In: Revista **Nossa História**, ano 2, no.13, nov. 2004.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: ed. Iluminuras, 1998.

SANTOS, Georgina Silva dos . *Venerado Guerreiro* . In: Revista **Nossa História** no.7/ maio 2004, p.14-20.

SANT'ANNA, Affonso Romano de . **Paródia, Paráfrase & Cia.** . São Paulo: ed. Ática, 1985.

SAUSSURE, Ferdinand de . **Curso de Lingüística Geral .** 10 ed., tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Ed. Cultrix, s/d.

SCHWARCZ, Lilia Moritz . *Aventuras e desventuras de uma biblioteca nos trópicos*. In: Revista **Nossa História** no.1/Nov. 2003.

SEIXAS, Raul. *Aluga-se*. Disponível em: <a href="http://raul-seixas.letras.terra.com.br">http://raul-seixas.letras.terra.com.br</a>. Acesso em: 19 agosto 2006.

SENECA. **Come vivere a lungo/ La provvidenza.** Roma: Newton Compton editori, 1993. [escrito em 49-50 d.C.; 58 d.C.]

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** 22 ded., São Paulo: Cortez, 2002.

SILVA, Deonísio da. **Avante, soldados: para trás.** São Paulo: Siciliano, 1992.

\_\_\_\_\_. **Teresa.** 1 ed., São Paulo: Mandarim, 1997.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e . **Teoria da Literatura .** 5<sup>a</sup> ed., Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

SIMÕES, Inimá. A nossa tv brasileira: por um controle social da televisão. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

SIQUEIRA, Sônia . A Estética do Barroco . In: Revista Quadrante n.1 (1993).

SOUZA, José Cavalcante (sel.) . **Os pré-socráticos .** São Paulo: ed. Nova Cultural, 1996.

SOUZA, José Inácio de Melo . *As imperfeições do crime da mala: "cine-gêneros" e reencenações no cinema dos primórdios* . In: **Revista Usp**, São Paulo, no. 45, p.p.106-112, março/maio de 2000.

STAM, Robert . **Bakhtin: da Teoria Literária à cultura de massa.** Tradução: Heloísa Jahn. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

STRINGFELLOW, Frank . **The Meaning of Irony: A Psychoanalitic Investigation .**New York: State University of New York Press, 1994.

SUASSUNA, Ariano . **O Auto da Compadecida .** 34<sup>a</sup>ed., Rio de Janeiro: ed. Agir, 2002. [1<sup>a</sup> apresentação 1956]

SVILUPPI e fine del culto di Dioniso. In: **Dioniso e l'ellenismo**. Disponível em <a href="http://www.bdp.it/~copc0001/dioniso/ellenismo.htm">http://www.bdp.it/~copc0001/dioniso/ellenismo.htm</a>. Acesso em: 26 nov. 2004.

TAUNAY, A. d'Escragnolle. **A retirada da Laguna: episódio da Guerra do Paraguai.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997. [1ª ed. 1867]

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro.** 2ª ed., tradução: Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: ed. Martins Fontes, 1999.

TORERO, José Roberto. O chalaça. 2 ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

USPENSKII, Boris A. . *Sobre a Semiótica da Arte* . In: LOTMAN, Iuri *et alii*. **Ensaios de Semiótica soviética.** Tradução: Victória Navas, Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

VAINFAS, Ronaldo . *Brasil de todos os pecados*. In: Revista **Nossa História** no. 1/Nov. 2003.

VEGA, Inca Garcilaso de la . Obras completas del Inca Garcilaso de la Vega .

Madrid, Ediciones Atlas, 1960.

VERDON, Jean . *Os bordéis, casas das mais toleradas* . In: Revista **História Viva**, ano 1 no.5/março 2004

VILLALTA, Luiz Carlos . *Uma babel colonial* . In: Revista **Nossa História** no./março 2004.

XIMENES, Fernando Lira. **Ecos do riso: os processos comunicativos do riso universal: Auto da Compadecida**, 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

WHITE, Hayden. *The historical imagination between metaphor and irony*. IN: **Metahistory: the historical imagination in nineteenth century Europe.** Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 45-80.

\_\_\_\_\_. Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução: Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

WOOD, Michael . **In Search of England: Journeys into the English Past .** England: Penguin Books, 2000.

WORDEN, Mark; SHEA, Moira . 500 years ago: What 1492 means to Americans. In: **Speak Up Audio-Magazine** – January 1993/no.70, p. 30-33.

Dicionários

**COLLINS COBUILD: English Language Dictionary.** London/ Glasgow: Collins Publishers/ The University of Birmingham, 1989.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda . Dicionário Aurélio básico da Língua

Portuguesa . São Paulo/ Rio de Janeiro: Folha de S.P./ Ed. Nova Fronteira, 1994/1995. \_\_\_\_\_. Novo Dicionário Aurélio da Língua **Portuguesa.** 2 ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 1986. MATTHEWS, P.H. . Concise Dictionary of Linguistics. Oxford: Oxford University Press, 1997. PARLAGRECO, Carlo. Dizionario portoghese – italiano/ italiano – portoghese. 4ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1988. QUINTANILLA, Miguel Angel . Breve dicionário filosófico – Aparecida/S.P.: Editor Santuário, 1996. VAINFAS, Ronaldo (org.). Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889). Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. WEBSTER, Merriam . Encyclopedia of Literature . Springfield/ Massachusetts: Merriam-Webster Incorporated Publishers, 1995. Sites http://www.bairrodocatete.com.br/domjoaivi.html www.brasil1945.hpg.ig.com.br/link0115 www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/caramuru www.clinicaliteraria.com.br/Leitura%20no%20Brasil http://cpdoc.fgv.br/revista/arq/225.pdf.

http://espelhos.edugraf.ufsc.br/wm/paint/auth/velazquez

www.gnctv.com.br/films/ caramuru.html

www.minc.gov.br/textos

http://muweb.millersvill.edu/~columbus/data

www.nossoportalz.kit.net/moduloz\_comportamento1

http://revistacultural.com.br/infanta

Cds

Caramuru: a invenção do Brasil. Cd. Direção musical: Lenine, s/d.

Cd-Roms

Retrato da leitura no Brasil. Produzido pela Câmara Brasileira do Livro, s/d.

Filmes: fichas técnicas

Caramuru: A invenção do Brasil. Rio de Janeiro, 2001. Direção de Guel Arraes. Roteiro: Jorge Furtado e Guel Arraes. Fotografia: Félix Monti. Montagem: Paulo Henrique Farias. Elenco: Camila Pitanga, Débora Bloch, Selton Mello, Débora Secco, Tonico Pereira, Luís Melo.

Carlota Joaquina: princesa do Brasil. Rio de Janeiro, 1995. Direção de Carla Camurati. Roteiro: Melanie Dimantas e Carla Camurati. Fotografia: Breno Silveira. Montagem: Cezar Migliorin e Marta Luz. Elenco: Marieta Severo, Marco Nanini, Marcos Palmeira, Ludmila Dayer.

242

Cidade de Deus. São Paulo- Rio de Janeiro, 2002. Direção de Fernando Meirelles.

Roteiro: Bráulio Mantovani. Fotografia: César Charlone. Montagem: Daniel Rezende.

Elenco: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Jonathan Haagensen,

Phelippe Haagensen, Matheus Nachtergaele, Seu Jorge.

O quinto dos infernos. Brasil, 2002. Direção geral de Wolf Maia. Roteiro: Carlos

Lombardi, Margareth Boury, Tiago Santiago. Elenco: Humberto Martins, Marcos

Pasquim, Daniela Winits, Betty Lago, Bruna Lombardi.

1492: conquest of paradise. USA, Paramount Pictures, 1992. Direção de Ridley

Scott. Elenco: Gérard Depardieu, Sigourney Weaver e Armand Assante.

Programas jornalísticos

Entrevista com Carla Camurati. Programa Canal Livre. Produção: Rede

Bandeirantes de Televisão. Dezembro/2002.

Telas

Retrato de D. João VI e Carlota Joaquina – óleo sobre tela de Manuel Dias de

Oliveira, início do séc. XIX. Acervo do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro/

Brasil.

243