



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS POETA PINTO DO MONTEIRO
CENTRO CIENCIAS HUMANAS E EXATAS
CURSO DE LETRAS-ESPANHOL**

KARYNA BRITO SARAIVA

**A INTERPRETAÇÃO DE *LA CELESTINA*, EM DIÁLOGO COM A
CARNAVALIZAÇÃO DE BAKHTIN.**

**MONTEIRO
2017**

KARYNA BRITO SARAIVA

**A INTERPRETAÇÃO DE *LA CELESTINA*, EM DIÁLOGO COM A
CARNAVALIZAÇÃO DE BAKHTIN.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação em Letras-Espanhol da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Graduada em Letras.

Área de concentração: Literatura

Orientador: Profa. Dra. Cristiane Agnes Stolet Correia

**MONTEIRO
2017**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S243i Saraiva, Karyna Brito.
A interpretação de *La Celestina*, em diálogo com a carnavalização de Bakhtin [manuscrito] : / Karyna Brito Saraiva. - 2017.
63 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Espanhol) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Exatas, 2017.

"Orientação : Profa. Dra. Cristiane Agnes Stolet Correia, Coordenação do Curso de Letras Espanhol - CEDUC."

1. Teoria da Carnavalização. 2. Mikhail Bakhtin . 3. Carnaval . 4. La Celestina (Obra).

21. ed. CDD 863

KARYNA BRITO SARAIVA


A INTERPRETAÇÃO DE *LA CELESTINA*, EM DIÁLOGO COM A CARNAVALIZAÇÃO
DE BAKHTIN.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada
ao Programa de Graduação em Letras-
Espanhol da Universidade Estadual da Paraíba,
como requisito parcial à obtenção do título de
Graduada em Letras.

Área de concentração: Literatura

Aprovada em: 15/12/2017.

BANCA EXAMINADORA


Prof.ª. Dra. Cristiane Agnes Stolet Correia (Orientadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)


Prof.ª Esp. Josefa Adriana Gregório de Souza
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)


Prof. Esp. Wellington Carlos

À minha avó Inácia (*in memoriam*), que me presentou com meu primeiro material escolar, por acreditar em mim, e me entregar a Deus a cada manhã nas idas a faculdade, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me fortalecer todos os dias.

À professora Cristiane Agnes, pelas leituras sugeridas ao longo dessa orientação, pela dedicação e paciência.

Ao meu pai José Anchieta, a minha mãe Maria do Socorro (que levantava todos os dias às 04h00 da manhã para trabalhar e me proporcionar um ensino de qualidade). Às minhas avós Enezita e Inácia (*in memoriam*), mulheres de muita fé, que com suas orações me impulsionaram. À minha tia Maria das Graças pelo apoio e aos demais familiares que acreditaram em mim, especialmente ao meu esposo, que desde o tempo de namoro, compreendeu as minhas ausências e sempre me apoiou.

Aos professores do Curso de Letras da UEPB, com os quais tive o privilégio de estudar, que contribuíram ao longo de três anos e meio, por meio das disciplinas, eventos da área e até mesmo durante as conversas pelos corredores do Campus, para a minha formação como pessoa e profissional.

Aos funcionários da UEPB, pela presteza e atendimento quando nos foi necessário.

Aos amigos e colegas de classe pelos momentos de amizade e apoio.

“A carnavalização é a transposição do espírito carnavalesco para a arte”. (FIORIN, 2006, p.89)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo dialogar a Teoria da Carnavalização apresentada por Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, que partiu das próprias observações do autor sob as celebrações carnavalescas e daí a definição da teoria, com a obra espanhola *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Pretendemos no decorrer deste trabalho evidenciar a possível releitura do texto celestinesco apoiado pela teoria bakhtiniana. Buscaremos fazer um breve respaldo da origem do vocábulo carnaval e também seu contexto histórico, buscando fazer uma correlação dos festejos carnavalescos com a religião católica. Observamos ainda algumas possíveis mudanças feitas pela Igreja no modo como se festejava o carnaval, a fim de enquadrar os cristãos numa moral “inquestionável”. Temos por objetivo pretendido analisar aspectos carnavalescos em *La Celestina*: a polifonia, a linguagem familiar, o grotesco, o riso, as máscaras, assim como as crenças religiosas (ou a ausência/modificação destas) dos personagens.

Palavras-Chave: Carnavalização, *La Celestina*, Bakhtin.

RESUMEN

El presente trabajo tiene por objetivo dialogar la *Teoria da Carnavalização* presentada por Mikhail Bahktin en *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, que siguió sus propias observaciones del autor sobre las celebraciones carnalescas y de ahí la definición de la teoría, con la obra española *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Pretendemos en el transcurrir de este trabajo evidenciar la posible relectura del texto celestinesco apoyado por la teoría bahktiniana. Buscaremos hacer un breve respaldo desde el origen del vocablo carnaval y también su contexto histórico, buscando hacer una correlación de los festejos carnalescos con la religión católica. Observamos aún algunos posibles cambios hechos por la Iglesia, en la manera como se festejaba el carnaval, al fin de encuadrar los cristianos en una moral “incuestionable”. Tenemos por objetivo pretendido, analizar aspectos carnalescos en *La Celestina*: la polifonía, el lenguaje familiar, el grotesco, el rizo, las máscaras, así como las creencias religiosas (o ausencia/modificación de estas) de los personajes.

Palabras clave: Carnavalización, *La Celestina*, Bahktin.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	CARNAVAL E CARNAVALIZAÇÃO: QUAL A RELAÇÃO?.....	14
2.1	Compreendendo o conceito de Carnaval	14
2.1.1	Dioniso e os primeiros indícios dos festejos carnavalescos	15
2.1.2	Carnaval: do vocábulo à história	18
2.1.3	A máscara como parte integrante na inversão da conduta	26
2.2	<i>Compreendendo o conceito de carnavalização</i>	28
2.2.1	A linguagem familiar atuante na carnavalização.....	32
2.2.2	O grotesco nas obras carnavalescas.....	35
2.2.3	O riso carnavalesco.....	37
3	LA CELESTINA VISTA SOBRE A ÓPTICA CARNAVALESCA DE BAKHTIN.....	39
3.1	A polifonia presente nos diálogos dos personagens.....	39
3.2	Como a linguagem familiar aparece na obra?.....	41
3.3	O grotesco em <i>La Celestina</i>	44
3.4	O riso na obra.....	46
3.5	A máscara no carnaval e a cicatriz no rosto de Celestina.....	50
3.6	Como se apresentam as crenças religiosas em <i>La Celestina</i>	54
4	CONCLUSÃO.....	61
	REFERÊNCIAS.....	63

1 INTRODUÇÃO

No decorrer deste trabalho buscamos compreender a *teoria da carnavalização* a partir da obra bakhtiniana *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, e que já vinha sendo delineada desde a obra intitulada *Problemas da poética de Dostoievski*, também de sua autoria, onde o autor a partir das celebrações carnavalescas nos propõe pensar em uma literatura renovada, que foge de qualquer padrão literário relacionado à estética ou a linguagem, por exemplo. Uma literatura modificada, que nos permite ver o personagem como realmente ele é, com seu caráter particular, seus sentimentos, questionamentos e também a sua postura diante de determinada situação. Nossa intenção é analisar essa teoria dentro da obra espanhola *La Celestina*, de Fernando de Rojas, sendo uma construção literária passível de muitas análises, buscamos lançar sobre ela um olhar bakhtiniano tendo em vista, a teoria da carnavalização.

Percebemos que durante a apresentação da teoria e enquanto fazia a relação desta com os festejos carnavalescos, Bakhtin não nos fornece um significado claro do que veria a ser a carnavalização. Também não nos parece que foi sua intenção detalhar o que seria o carnaval, porém ele utiliza deste como ponto de partida para pensar a sua teoria, já que é próprio deste festejo a liberdade do comportamento, da linguagem, das vestes, liberdade essa que os personagens usam com ousadia, sendo possível a leitura de uma obra com características carnavalescas.

Acreditamos ser necessário para a nossa análise fazer um respaldo em algumas celebrações carnavalescas, assim como o fez Bakhtin, tentando compreender o carnaval desde o vocábulo, levando em conta também a simbologia do festejo e na medida do possível, fizemos uso de argumentos históricos, místicos e também eclesiásticos sobre o tema. Tendo delineado desta forma, seguimos na compreensão da carnavalização a partir das características carnavalescas como: a linguagem empregada e como ela se dá, o grotesco pensado a partir das vestes, das posturas e da própria linguagem (chamado por Bakhtin como princípio material e corporal), como se apresenta o riso carnavalesco e como esses estão intimamente relacionados com a polifonia da qual nos fala Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoievski*.

2. CARNAVAL E CARNAVALIZAÇÃO: COMPREENDENDO A INTER-RELAÇÃO

No presente tópico tentaremos apresentar e discernir o conceito de carnaval e também como essa celebração foi interpretada por Mikhail Bakhtin nos seus estudos, principalmente no que se refere à teoria da carnavalização encontrada na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, a mesma aqui analisada e que já vinha sendo delineada em *Problemas da poética de Dostoievski*, também de autoria de Bakhtin.

Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, percebemos que as formas carnavalescas, principalmente quando mencionamos a literatura cômica e, por conseguinte o riso, ainda são pouco estudadas. Devemos levar em conta que foi através do seu porta-voz Rabelais que Bakhtin pode fazer uma releitura do conceito e reelaborar a partir da obra daquele a sua teoria. Desde sempre o riso e a linguagem popular foram vistos como algo pouco atrativo, não para Bakhtin.

Durante toda sua obra o crítico literário não nos apresenta um significado próprio para a teoria da carnavalização, nem tampouco nos dá a definição mais precisa do que viria a ser o carnaval. No entanto o que com clareza percebemos é que em certo grau ele usa exemplos dos modelos carnavalescos na tentativa de nos apresentar sua teoria e como a compreensão do carnaval pôde auxiliar no surgimento da mesma.

Buscaremos enfatizar a teoria da carnavalização proposta pelo estudioso onde ele nos propõe uma literatura renovada, modificada que foge do “convencionalismo” de obras mais antigas, partindo para tanto da compreensão dos festejos carnavalescos, desde os primórdios, e dos risos advindos deles como uma forma de se aproximar à liberdade de expressão. Para tanto, fizemos uso de dados históricos, místicos e também a visão eclesiástica sobre o tema. Tentaremos não apenas levantar as nossas próprias indagações, mas também mostrar o que há de comum e/ou o que difere em ambos os conceitos (carnaval e carnavalização).

2.1 Compreendendo o conceito de Carnaval

Para compreendermos melhor o conceito de carnaval nos remeteremos à região da Ásia Menor quando se ouviu falar no deus Dioniso ou Baco para os gregos, o deus do vinho e da orgia. Para tanto, fizemos uso do *Dicionário Mítico Etimológico* de Junito Brandão (1991), tendo em vista que por se tratar de um mito, há possibilidade de muitas variações deste.

Vemos que a longa perseguição sofrida por Dioniso pode ser vista como a própria manifestação do carnaval, daí pensar nele como o “criador” dessa celebração considerada como orgiaca. Mas também a perseguição mantida por Hera que ao nosso olhar pode ser vista como a perseguição da igreja aos que participavam da dita celebração carnavalesca, sendo Dioniso visto como o deus carnavalesco, o deus do êxtase, do delírio, do entusiasmo promovidos pela orgia. E Hera a deusa correta que representava a moral e os bons costumes da sociedade grega, é assim a própria representação da Igreja em oposição ao carnaval e a moral. Bem como a constante vida, morte e renascimento do deus que nos mostra um processo pelo qual o indivíduo poderá viver ou reviver fatos da vida própria ou a do outro, efetivamente um renascer.

A estória do deus muito tem a ver com o surgimento do carnaval e também ao sentido que posteriormente vem a ser o da carnavalização. Portanto, faz-se necessário um breve respaldo sobre sua genealogia a fim de deixar os nossos argumentos ainda mais precisos. Mencionaremos também outros festejos que podem ter dado início às atuais festas de carnaval.

2.1.1 Dioniso e os primeiros indícios dos festejos carnavalescos

A estória do deus parte do século VI a.C. e é, diga-se de passagem, demasiado complexa, trata-se por diversas vezes de uma situação de morte e vida (renascimento) dado ao fato da constante perseguição da deusa Hera (ciumenta e vingativa, era protetora da fidelidade conjugal e era esposa do deus Zeus, com seus trovões e relâmpago representava a ordem, a justiça e a lei, era o deus soberano). Por ser o filho do relacionamento extraconjugal de Zeus com a mortal Perséfone, o jovem deus foi alvo da ira de Hera por diversas vezes. A cada vez que a deusa lançava sua ira sobre Dioniso, este passava pela transição de morte e vida, tendo ele que “nascer”, ou melhor, renascer mais uma vez.

Dos amantes nasce, digamos assim, o primeiro Dioniso, assim que a esposa ciumenta soube passou a persegui-lo e para protegê-lo, Zeus o escondeu na floresta do monte Parnaso. Descobrimo o esconderijo, Hera encarregou aos Titãs de raptá-lo e matá-lo. Com os rostos cobertos por gesso o atraíram, sendo o gesso utilizado como máscara nesta situação, lembremo-nos que o uso das máscaras carnavalescas, por exemplo, suscita a necessidade que se tem de usá-las para ocultar a verdadeira face. Já de posse da criança, fizeram-no em pedaços, cozinham-no e o devoraram. Zeus com ódio fulminou aos Titãs. Reza a lenda que de suas cinzas foram feitos os homens e que daí explica-se o lado do bem e do mal do ser

humano. Aqui cabe salientar também a possível relação com a criação do mundo pela ótica cristã da Igreja Católica, onde nós seres humanos, fomos criados por Deus a partir do pó da terra, contudo, a nossa concupiscência só teve início a partir do momento em que Adão e Eva foram tentados no Paraíso. Sobre isso, falaremos a seguir.

Dioniso volta à vida por meio do pai que engole seu coração quando ainda palpitava, em seguida, fecunda sua outra amante Sêmele, variação do verbo semear que para os gregos queria dizer terra, o que faz todo sentido se levarmos também em consideração a passagem bíblica que diz “Você comerá seu pão com o suor do seu rosto, até que volte para a terra, pois dela foi tirado. Você é pó, e ao pó voltará” (Gn 3,19).

Fazendo uma analogia “Você comerá seu pão com o suor do seu rosto...” quer-se dizer que com o seu trabalho, seus próprios atos, nós somos julgados, e receberemos de acordo com isso. Fazendo o mesmo com “[...] até que volte para a terra, pois dela foi tirado [...]” diz respeito ao fato que Deus nos criou da terra e que para a terra vamos voltar, de forma que como Eva foi retirada de Adão e esse da terra, assim somos nós. Eva tem um significado fundamental, ela é a raiz que retirada da costela de Adão mostra que está ligada a terra. “[...] Você é pó, e ao pó voltará”.

Como nossos antigos pais que vieram da terra, cultivaram da terra e da terra voltaram, assim somos nós, pra dizer que a morte não é só o fim, é fim para o pecado, para o católico é o novo começo de uma nova vida. Levando em consideração a possibilidade da Igreja Católica “ajustar” certos fatos da história para enquadrar os cristãos, pode-se fazer a relação de que na mitologia grega os homens foram feitos das cinzas dos Titãs com a criação do mundo, quando do pó do universo Deus criou a terra e do pó desta, criou o homem.

O que difere são os sentimentos que esses seres sentem por serem os Titãs criaturas más, suas cinzas culminaram no mal existente no ser humano. Na visão cristã, somos criados à imagem e semelhança de Deus, sem nenhum mal, porém a nossa concupiscência (inclinação para o mal) dá-se por conta da desobediência de Adão e Eva sendo a morte a consequência do pecado.

A quarta-feira de Cinzas, criada no Antigo Testamento pelo profeta Jonas, é para a Igreja Católica não apenas o início da Quaresma, mas também por meio dela, a igreja tenta mostrar aos fiéis o sentido da vida nova, buscada por meio da compaixão, do arrependimento, da conversão e do perdão dos pecados; de reconciliação com Deus por meio das “armas da penitência cristã”: a oração, o jejum e a esmola. Vê-se que a estória de Dioniso em comparação a passagem bíblica da qual falamos, faz todo sentido. Sêmele é para Dioniso, o que Adão e Eva, principalmente Adão pois foi “gerado” do barro, representam para os que

creem na Criação de Deus, na Genesis. A transição da vida e a conseqüente morte, não é nada mais que um renascimento, é voltar às origens e renascer para a vida nova, a morte será o recomeço, como acreditam os cristãos, o começo da vida eterna.

Voltando para a perseguição da deusa Hera, que sempre vigilante descobriu o novo romance do esposo e, passando-se por ama de Sêmele, induziu-a a pedir ao deus que lhe aparecesse em todo esplendor, sabendo que um mortal jamais suportaria a epifania de um deus. Preso a promessa que fez, de jamais negar-lhe um pedido, o soberano se apresentou a sua amada e esta morreu carbonizada. Dioniso agora volta pelo nome de Iaco, rapidamente Zeus recolheu o fruto inacabado dos seus amores do ventre de Sêmele e o guardou em sua coxa até que se cumprisse a gestação normal.

Dioniso foi protegido então pelas Ninfas em uma gruta de paredes onde se entrelaçavam galhos de viçosas videiras. Movido pela curiosidade, certa vez colheu algumas frutas e espremendo-as fez uma bebida jamais ouvida falar, descoberta que não agradou a Hera. Em taças de ouro ofereceu a toda corte, e todos maravilhados com o sabor do novo néctar, beberam-no repetidas vezes ao som de címbalos dançaram e cantaram durante toda a noite, movidos pelo êxtase báquico. Desde então, por esta ocasião, em Atenas, principalmente, celebravam a festa do vinho, onde os participantes e também devotos do deus Baco, realizam o mesmo ritual que os companheiros do deus em outrora.

Hera mais uma vez mostrou sua ira contra o jovem deus, lançando sobre ele a loucura e este dominado pelo delírio penetrou a região do Egito onde foi purificado pela deusa Cibele. Já curado, chega a Trácia e passa a ser perseguido pelo rei Licurgo, que será castigado por Zeus com a loucura, o rei possuído por esta, decepou os braços e as pernas do seu filho julgando cortar uma videira. Este fato puniu a Trácia inteira tornando-a estéril e segundo o Oráculo Apolo, só teria fim se o rei fosse morto, amarrado a quatro cavalos Licurgo foi esquartejado.

Já em Beócia, o rei Penteu opõe-se ao culto dionisíaco e pune a todas as mulheres beócias com a loucura. Estas por sua vez, movidas pela loucura, despedaçam ao rei julgando-o ser uma fera. As tribulações na vida do imortal não parariam por aí, desejando viajar até a ilha de Naxos contratou os serviços de piratas que tentaram o vender como escravo. Possesso, Dioniso utiliza dos seus dons místicos e tomado pelo desvario ocasionado pelos sons agudos de flautas invisíveis, os piratas se lançam ao mar.

Tendo difundido o culto orgiástico por toda a terra, Dioniso desceu ao mundo dos mortos, antes de escalar o Olimpo. Em troca da libertação de Sêmele, presenteia Hades com uma das suas plantas favoritas, fazendo a troca o jovem deus leva sua mãe aos céus como

deusa. Cabe aqui um respaldo ainda, sobre a possível ressignificação dos fatos carnavalescos para o contexto cristão, Jesus também, metaforicamente, teria descido ao inferno antes da sua ascensão ao Céu pois era necessário para a salvação dos que o precederam.

Nas Sagradas Escrituras da Igreja Católica, o inferno ou o Hades é tratado como a “morada dos mortos”, onde aí ficam todos os mortos, justos ou não, à espera do Salvador. Essa descida de Jesus ao inferno era necessário para que Ele, a partir de sua morte física, detivesse a “chave da morte ou do Hades”. Dando ressignificação à morte que antes poderia ser o fim, por Jesus, é o tempo de espera, de adormecimento para que no último dia (Juízo Final) ressuscitem. Maria, a mãe de Deus, na Sagrada Tradição da Igreja Católica, foi elevada ao Céu em corpo e alma, pois Jesus já teria vencido ao pecado e a morte, por ser imaculada do pecado desde a sua concepção, Maria obteve de Deus um privilégio singular, não sofrendo da mesma lei natural da vida. Portanto, Sêmele, assim como Maria, a partir das nossas observações, obtiveram através dos seus filhos o privilégio de habitar a “morada dos deuses ou santos”.

Em síntese, acreditamos que o objetivo pretendido no início deste tópico foi alcançado, pois partindo do pressuposto que a Igreja poderia ter “adaptado” as celebrações carnavalescas para o contexto religioso como forma de enquadramento, percebemos que as histórias coexistem sendo possível a releitura a partir do conceito carnavalesco.

2.1.2 Carnaval: do vocábulo à história

Compreender a transposição do carnaval tipicamente ritualístico para a literatura não é tarefa fácil, pois ele em si já traz consigo muitos elementos concreto-sensoriais, se pensarmos em todos os elementos já citados anteriormente. Para compreender como se dá essa transposição, neste tópico, partiremos do estudo singular da celebração carnavalesca, desde o vocábulo até sua evolução na história.

Ao dissertar o presente trabalho bem como tentar destrinchar o conceito de literatura carnalizada, vemos que neste sentido o carnaval em si não é propriamente um fenômeno literário, e nem cabe como nenhum gênero, por exemplo. Não de modo isolado, mas quando pensamos o carnaval como um espetáculo ritualístico diversificado repleto de cores, ações, gestos e até mesmo com uma linguagem própria, popular, familiar, é justamente a transposição desta diversidade para a literatura que compõe a literatura carnalizada.

Na concepção de Bakhtin, e nas palavras de Soerensen (2011) a carnalização é uma forma flexível de visão artística que permite descobrir o novo e o inédito, assim como para o

autor o carnaval é o *locus* privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade, onde se privilegia o marginal, o periférico, o excludente.

Visto anteriormente que com Dioniso surgem as celebrações orgíacas regadas aos prazeres da bebida e da carne, no sentido literal, surgem as celebrações carnavalescas que, segundo Tales Pinto (2014), a palavra carnaval vem do latim *canis levale* - retirar a carne - fazendo menção a toda abstinência durante a quaresma, incluindo o controle dos prazeres mundanos e o próprio consumo da carne. Também há a possibilidade de a palavra ter sua origem alemã, como nos fala Soerensen (2011), em seu trabalho, a palavra seria variação de *karne* ou *karth*, referente à comunidade pagã, aos deuses e seus servidores e, *val* a morto, a palavra significaria portanto “procissão dos deuses mortos”¹, que podemos relacionar também aos antigos faraós, pois eram tidos como deuses, e sua morte vem a ser como que o destronamento destes.

Os primeiros indícios das celebrações carnavalescas surgiram em regiões como a Babilônia, por exemplo. Nela celebravam as chamadas Saceias, que eram caracterizadas pela inversão da hierarquia, por alguns dias os prisioneiros assumiam os direitos do rei, desde vestir-se como ele a manter relações com suas esposas.

Semelhante a ele tinha outro rito, realizado nos dias que antecediam o equinócio da primavera, onde o rei era levado ao templo do deus mesopotâmico Marduk para ser humilhado, o que demonstrava a submissão do rei a uma divindade. Em alguns casos, quando a vida do monarca estava em perigo, era escolhido um substituto real para o posto.

Quando ocorria a morte deste e a celebração dava-se por terminada, o verdadeiro rei voltava ao trono e a sociedade continuava protegida. A inversão na hierarquia era tida como necessária para o dito reordenamento do mundo, ou seja, ela permite uma transição da morte para o renascimento, devemos levar em consideração que nem sempre existia a morte

¹ Na novela Os Dez Mandamentos, exibida pela rede Record de televisão em 2015, vemos a retratação do cortejo fúnebre dos antigos faraós. Tudo que era referente ao soberano em vida, como vestimentas, joias e outros adornos, era mantido com ele em sua tumba, acreditando que na ressurreição ou enquanto estivesse no mundo dos mortos, poderia usufruir dos bens terrenos. Durante esse cortejo não apenas eram expostos esses utensílios, mas também fazia a procissão com o próprio corpo, como ainda hoje fazemos antes dos sepultamentos, embalsamado, durante a caminhada até a tumba proclamava-se a morte do deus Hórus vivo, senhor das duas terras. Não sabemos ao certo a que sentido refere-se que o monarca era o senhor das duas terras, se a dos vivos e dos mortos ou, a extensão territorial de todo o Egito. Mas o que precisamente nos chamou a atenção foi a dita procissão do deus morto, como fala Soerensen. Tendo em vista que o faraó era considerado como o deus vivo na terra que assumindo as características humanas morreu, embora acreditasse que seu espírito vivia, agora destronado pela morte, dá o lugar a uma nova vida, um sucessor, seu filho possivelmente, assume ao trono e um novo ciclo do Horus recomeça, ou seja, ele não morreu efetivamente só haverá um espaço de tempo até que ele possa voltar à vida, semelhante ao que ocorrera com Dioniso, que nunca morria porém revivia por meio de gestações distintas.

propriamente dita de algum dos personagens do festejo, mas essa ocorria mesmo que metaforicamente.

Utilizando sempre como referência a obra de Junito Brandão (1991), vemos que em Roma, por exemplo, existiam as Saturnálias dedicada ao deus Crono, filho de Úrano e Géia, pertencente à primeira geração divina de deuses anterior a Zeus. Úrano, temeroso em perder o trono por algum de seus filhos, os enviava de volta ao seio materno, com a ajuda da mãe Géia, Crono foi o único que conseguiu escapar arrancando-lhe os testículos quando acostava-se com a esposa. Tornando-se um déspota pior que o pai, Crono casou com sua irmã Réia de quem descendeu a segunda geração de deuses cabida a Zeus e seus irmãos.

Assim como o pai, Crono era temeroso em perder o trono e à medida que os descendentes iam nascendo os engolia. E assim como Crono, Zeus escapou com a ajuda da mãe que fugiu para a ilha de Creta quando ainda estava grávida deste, entregando ao marido uma pedra enrolada em tecidos de linho para que pensasse ser o filho. Com a ajuda de Géia, Zeus fez com que Crono ingerisse uma poção mágica forçando-o a devolver todos os deuses anteriormente engolidos e comandando os deuses do Olimpo travaram uma luta com os Titãs que se estendeu por dez anos vencendo-os por fim.

A partir do século III a.C. surgia a Idade de Ouro quando a Itália passou por um período de grande fartura nas colheitas, atribuindo ao deus Crono tal glória, pois conta-se a lenda que a identidade de Saturno foi atribuída ao deus partindo da etimologia popular do participio satus, do verbo serere “semeiar”, e tendo casado com Ops Consinua “ a abundância que protege e prodigaliza os bens da terra” essa fartura na agricultura estava mais que explicada pela união dos dois, juntamente com essa fartura nas colheitas reinava a paz, a liberdade, a igualdade e a concórdia.

Surgem as Saturnálias no mês de dezembro, período do inverno, como invocação da proteção do deus sobre a vegetação e as sementes lançadas no seio da terra. Ocorriam também as Lupercálias, festejadas no mês de fevereiro, mês dedicado às divindades infernais, e também às purificações, em seguida falaremos mais sobre estas celebrações.

Nas Saturnálias os escravos agiam como homens livres, escolhia-se entre esses uma espécie de bobo da corte a quem atribuíam o nome de princeps, vestido com roupas chamativas e máscaras engraçadas, era atribuído a ele todo o poder, munido dessas características, ridicularizava a nobreza e a pessoa do rei. Não se permitia durante os festejos, falar de assuntos sérios, apenas leves, de pouco interesse e levianos. Depois das celebrações, o escravo/rei era morto, o verdadeiro monarca assumia seu trono e a ordem social era reestabelecida. Até a Era Cristã as Saturnálias eram chamadas de Brumália e era celebrada

pelos gregos ao deus Baco. Coexistia ainda o ritual dos iniciados onde o deus era invocado aos gritos de alegria ou combate por *Iaco, ó Iaco* convertendo posteriormente o grito em deus.

Já as Lupercálias partem da celebração em honra à loba que amamentou Romulo e Remo. Reza a lenda que depois de encontrar e amamentar as crianças, o pastor Fausto encontrou-os em uma gruta e tomou conta dos mesmos até a maturidade. Romulo tornou-se o fundador de Roma, criando sobre o monte Palatino a futura cidade.

O local também era conhecido por ser um local de terra fértil, onde construíram um templo ao deus Fauno, para os latinos e Lupércio ou Pan para os gregos, conhecido por ser o protetor dos bosques, campos, pastores e rebanhos. Como protetor de pastores, acreditamos que não por acaso um pastor encontrou aos gêmeos em uma gruta, onde era de costume o deus esconder-se por sua fisionomia, figura humana com orelhas, chifres, cauda e pernas de bode.

Por sua aparência muitos acreditavam tratar-se de um demônio, que possuía o poder de ligar os dois universos, dos vivos e dos mortos, bem como os deuses em forma humana ou animal. Conta-se também que durante esses festejos havia um ritual iniciativo que marcava o fim da infância e início da adolescência, provavelmente aquele ritual do qual falamos anteriormente. Os festejos ao deus Lupércio/Pan coincidiam aos dias nos quais comemoramos o carnaval, do dia 15 ao dia 17 de fevereiro e recebia o nome de Lupercálias, variação do seu próprio nome. Lembremo-nos também que o mês era considerado como o das purificações e neste mesmo, mais precisamente, na quarta-feira de Cinzas, a Quaresma, 40 dias de penitência e conversão.

No mês de março os assírios organizavam tributos à deusa Ísis, divindade egípcia protetora dos navegantes. Apesar de ser conhecida como uma deusa egípcia o culto a ela se propagou para além das fronteiras do Egito alcançando o universo greco-romano e outros continentes.

Primogênita de Geb (deus da terra) e Nut (regente do Cosmos), casou-se com seu irmão Osíris (deus da vida no além e da vegetação) e ambos se transformaram em inimigos do seu outro irmão Seth, que munido de inveja do irmão Osíris que estava destinado a governar todo o território egípcio o mata.

Com seus poderes mágicos de feiticeira, Ísis traz o amado de volta à vida, e seu filho Horus mata ao inimigo dos pais. Conhecida não apenas pelo poder de curandeira, mas também por seus sentimentos zelosos por toda a monarquia, incluindo aos escravos, era também relacionada ao amor erótico e romântico, ano após ano a morte e ressurreição de Osíris bem como os poderes da deusa são lembrados pelo povo.

Entre os ritos existia a chamada *Noite de lágrimas*, também comparada às noites de cheias do rio Nilo, que segundo a mitologia seriam as lágrimas da deusa por seu amado. Em tempo de guerra muitos templos eram destruídos pelos vencedores, menos o da deusa, pois era considerada a divindade dos vencedores. Levando em conta a absorção de ritos carnavalescos por parte da Igreja como forma de enquadrar aos cristãos, começando precisamente pelo Domingo de Ramos que cai exatamente no equinócio, seria interessante pensar que o culto a essa divindade também foi absorvida e atribuída à Virgem Maria, que já não é uma mulher qualquer que chora por seu amado e o traz à vida, mas sim, na visão cristã, uma mulher imaculada, ou seja, que por obra do Espírito Santo de Deus permaneceu virgem antes, durante e depois do nascimento do Salvador.

Seu choro não é agora por um homem qualquer, mas sim por seu filho único e redentor do mundo, que morreu para salvar aos pecadores e que por sua total entrega aos planos de Deus em acolher a esse filho, assim como sua qualidade de intercessora atribuída desde as Bodas de Caná “[...] Faltou vinho, e a mãe de Jesus lhe disse: “Eles não têm mais vinho!”. Jesus respondeu: “Mulher, que existe entre nós? Minha hora ainda não chegou”.

A mãe de Jesus disse aos que estavam servindo; “Façam o que ele mandar.” (Jo 2, 3-5), devem os cristãos prestar-lhe homenagens. Percebemos que até mesmo a presença de Dioniso pode ser encarada desde esse sentido, quando vemos que os devotos do deus o exaltam mediante o vinho e os ritos orgiásticos. A Igreja Católica não apenas utiliza a palavra como também prega a transubstanciação, que seria a mudança da substância do pão (hóstia) e vinho no corpo e sangue de Jesus Cristo.

O vinho não esteve relacionado apenas ao primeiro milagre, mas também na última ceia quando Cristo nos dizia “[...] Tomem, isto é meu corpo [...] Isto é o meu sangue, o sangue da aliança, que é derramado em favor de muitos [...]” (Mc 14, 22-24). Tendo em vista essa característica, o vinho que representava o deus grego e a alegria das orgias agora se converte na visão cristã no sangue redentor do cordeiro imolado pelos nossos pecados, e que portanto, levando em consideração o rito quaresmal, deve-se resguardar de todo pecado que nos leva a nos afastar da almejada salvação. Vejamos que há dois momentos em que o vinho aparece, no primeiro representa a alegria da festa e faltá-lo era inaceitável causando vergonha aos anfitriões.

Quanto a sua última aparição, a situação é bem distinta e muito embora ainda estivessem na presença de Cristo algo já intimidava aos discípulos predizendo que seria o último momento em que estariam reunidos “[...] Eu garanto a vocês: um de vocês vai me trair. É alguém que come comigo.” Os discípulos começaram a ficar triste [...] “Vocês todos vão

ficar desorientados, porque a Escritura diz: Ferirei o pastor, e as ovelhas se dispersarão”.” (Mc 14, 18-19.27). Parece-nos que este último fato pesa ainda mais no sentido da coerção dos pecadores, além de ter ocorrido no período da Páscoa somou a isto o fato do Filho de Deus morrer pelos pecados do mundo inteiro e tal atitude demanda respeito e resguardo por parte dos cristãos.

Em síntese, seja qual fosse a região ou o povo que a celebrava, a festa durava vários dias regada a muita comida, bebida, danças e a entrega dos prazeres carnavais. Por esses motivos, desde sempre o carnaval foi associado às orgias ou os bacanais, representado pelo deus Baco. Vale salientar também que, seja qual fosse o tema das manifestações, elas sempre se realizavam nos últimos dias que prescindiam a quaresma.

Com a grande expansão dos festejos, a Igreja Católica por volta do século VIII decretou que tais comemorações deveriam ser realizadas nos dias que antecedessem ao período religioso, com o propósito de que as pessoas cometessem seus excessos dias antes das severidades do período quaresmal.

Para a Igreja, tais ritos proporcionavam a chamada inversão de condutas, pois ao inverter os papéis sociais, invertia-se também a relação entre Deus e o demônio, os dias posteriores às celebrações funcionavam como uma espécie de purificação dos pecados cometidos durante as celebrações carnavalescas, e assim ficou até os dias atuais.

Os ritos surgem como que para dar ao indivíduo a liberdade de ser e viver do próprio ser humano, com todas as faltas cabíveis ao homem. Contudo, a Igreja jamais pôde acabar definitivamente com o carnaval, ele seguiu firme e latente nas sociedades posteriores, transformando-se em uma festa popular e universal.

Há indícios que os festejos carnavalescos também existiram na Idade Média através das celebrações com luta entre cavaleiros, banquetes e a presença do bobo da corte, que mais adiante comentaremos, esse personagem em alguns séculos se converteria no rei momo.

Já no Renascimento, surgia a *commedia dell'arte*, antigamente conhecida como *commedia all'improvviso*, eram teatros improvisados cuja popularidade ocorreu até o século XVIII. Na França, por exemplo, ficou conhecida como a comédia das máscaras recebendo o término dell'arte não apenas referente a arte propriamente dita, mas também a habilidade técnica dos profissionais, no caso comediantes. Sem o auxílio de um autor, eram os próprios atores quem criavam os espetáculos e percorriam toda a Europa representando em locais públicos como as praças.

A festa carnavalescas chegou ao Brasil durante o período colonial com os portugueses. A primeira manifestação foi chamada de entrudo, e era realizada pelos escravos; com os anos

surgiram as escolas de samba, os maracatus, o frevo, utilizando-se de muitas cores, danças distintas, carros alegóricos, a exemplo dos desfiles das escolas de samba e etc.

O certo é que a alegria e por consequência o riso, sempre se fizeram presentes nestas manifestações. Este desde sempre foi sinônimo das cerimônias carnavalescas. Tal sua importância que realizavam eleições para ver quem seria o rei e a rainha do riso, aquele que ri e se faz rir, o chamado bobo da corte, no período medieval. Engana-se quem pensa que o carnaval e suas “formas” estavam ligados apenas a Idade Média, ou então ao período greco-romano, mas também a outros períodos como o Realismo e o Renascimento também. Bakhtin nos fala, por exemplo, “A visão carnavalesca do mundo é base profunda do Renascimento” (2008, p.21). Quando ele nos fala isso, nos quer mostrar não apenas a visão carnavalesca do mundo por si só, mas tudo que está ligado direto ou indiretamente a ela, como o riso por exemplo.

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e unilateral sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importante do mundo. (BAKHTIN, 2008, p.57)

Com o passar dos anos as celebrações do carnaval foram se transformando e se moldando conforme cada sociedade que o celebrava. Sua essência não mudou, contudo mudou-se apenas a maneira como “brincar” essa festa tipicamente popular.

Ela é por excelência a festa do povo, onde não se existe um ser isolado, mas sim uma comunidade onde todos são iguais, possuidores de um sentimento de pertencimento, daí dizermos que se trata de uma festa popular e universal. Onde quer que seja a celebração, todos a comemoram de alguma forma. Não há religião, cor, raça ou classe social, qualquer diferença é revertida permitindo ao indivíduo travestir-se como queira e possa. O contato é familiar, o que permite um maior divertimento e, por conseguinte afasta o medo, talvez imposto pelo que chamamos discurso oficial ou discurso do poder.

O carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem (tudo é trazido para a zona do contato familiar livre), com o seu contentamento com as mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se

somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social. (BAKHTIN, *apud* FIORIN, 2006, p. 89)

Como podemos perceber, existe entre o carnaval e o discurso oficial um duelo de imposições. Ao mesmo tempo em que tínhamos a Igreja e o Estado transferindo ao povo o discurso oficial, surgia paralelamente o carnaval como forma de libertação transparecida por meio do riso, ou seja, o carnaval de certo modo relativizava o sentido da seriedade e da imutabilidade impostos pelo discurso do poder.

Assim fala Bakhtin sobre a importância do riso “[...] sua amplitude e importância na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis. O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. [...]” (2008, p. 3). Ao mesmo tempo em que o riso é visto como algo bom e natural ao ser humano quando posto em situações alegres e libertadoras, era e ainda o é visto também, como uma forma satírica utilizada pelo homem para enfrentar as adversidades ou situações que comumente nos trariam certo incômodo, daí também ser o riso mais uma máscara utilizada pelo indivíduo para opor-se às adversidades.

Vale ressaltar ainda a noção do carnaval com o *Carpe diem*, pois como já salientamos, assim como o primeiro está relacionado às mais diversas formas de “brincar”, o segundo nos fala em aproveitar o dia como se fosse o último, levando em consideração o princípio da vida material e corporal, com relação à satisfação das necessidades naturais, sejam elas físicas ou biológicas como as referentes à comida, à bebida ou ao prazer sexual. Desde que essas necessidades tragam ao indivíduo a alegria e a liberdade transparecidas no riso.

Fiorin em *Introdução ao pensamento de Bakhtin* nos deixa claro que “a carnavalização é a transposição do espírito carnavalesco para a arte” (2006, p.89) sendo assim a inversão e o riso tornam-se, portanto, as principais características dessas manifestações, a inversão caracterizada pela extravagância presente nos gestos, nas cores, na linguagem e o riso como consequência daquela. Tanto o é que, a partir desses conceitos surge a Teoria da Carnavalização. Elas convidam o povo para ir à praça pública – lugar onde necessariamente existe um contato livre, a exemplo as praças, ruas, tavernas, bordéis e outros, para que todos possam comemorar com o riso as mais diversas situações relatadas no presente trabalho.

O carnaval tem essa característica peculiar que é o caráter popular, algo simples que faz o homem aproximar-se não apenas do outro, mas de si também, e que maneira melhor do que se “transvestir” do outro? Estar no lugar que ocupava o outro faz o indivíduo romper com

suas próprias barreiras, a do medo principalmente. Surge então em questão o sentido do destruir para em seguida ressurgir, o carnaval propicia ao participante se colocar no lugar do outro e assim, depois de estar “alimentado” das experiências deste possa enfim voltar ao lugar que antes ocupava.

Com segurança podemos concluir esse subtópico ressaltando que, apesar dos milênios decorridos desde que se ouvira falar do carnaval ou festejos orgíacos a ele associados, sempre se fez presente nessas celebrações a dança (algumas vezes envolventes), as cores quentes e vivas, as bebidas alucinógenas (se levarmos em conta que muitos não possuem o domínio sobre o corpo e a bebida e se valem dela para revelar-se), o brilho dos adereços, a maquiagem, o riso, as máscaras e até as roupas extravagantes. Bakhtin teve lá seus motivos, e que motivos, para buscar entender uma celebração tão rica em sentidos, literalmente falando, e lançá-la na literatura, colaborando e muito, para que o leitor a veja além do próprio rito.

2.1.3 A máscara como parte integrante na inversão da conduta

Levando-se em conta as manifestações em honra a deusa Isis onde nesta celebração todos se caracterizavam com máscaras durante a procissão da deusa, também levemos em consideração que as máscaras sempre fizeram parte do carnaval não apenas para as pessoas esconderem os próprios rostos, mas precisamente como forma de ocultar a verdade sobre si. Bakhtin chama de espectadores todos os que vivenciam o carnaval e como representantes da liberdade, e para “viver” essa liberdade em plenitude é necessário ocultar a própria face, valendo-se desse conceito e também da proposta dos celebrantes, as máscaras utilizadas durante a celebração poderiam ser a própria possessão da deusa, para isso faz-se uso das máscaras, durante os festejos os celebrantes deixavam de ser pessoas comuns e agora encontram-se como uma deusa. Sobre as máscaras nos fala Bakhtin

[...] A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivada da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. (BAKHTIN, 2008, p. 35)

Como Bakhtin cita a cima, “[...] O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável [...]”, de fato, é inesgotável o simbolismo existente na máscara. Ela permite ao indivíduo uma liberdade que sem auxílio não seria possível, ou pelo menos, seria questionável. Como por exemplo, ela permite a quem a use, observar os outros e talvez até mesmo fazer comentários jocosos estando o próprio observador ao abrigo dos olhares, aparentemente protegido de coerções e de comentários sarcásticos. Ela por se só, libera as proibições, etiquetas, e a própria identidade da classe ou do sexo.

Não importa de qual seja o material utilizado para a confecção da máscara e nem o seu formato, ela por si mesma tem por objetivo o disfarce, fornecendo ao usuário relativizar a verdadeira identidade, tanto física, quanto social.

Um dos elementos obrigatórios da festa popular era a fantasia, isto é, a renovação das vestimentas e da personagem social (...) o elemento da relatividade e de evolução foi enfatizado, em oposição a todas as pretensões de imutabilidade e atemporalidade do regime hierárquico medieval. (BAKHTIN, apud, SOERENSEN, p.330, 2011)

Se pensarmos a máscara não apenas como adorno, mas como parte integrante da fantasia, percebemos que o mascaramento é um ato característico da inversão de valores, ao desfazer-se da verdadeira identidade, escancara o regime hierárquico, ou seja, no momento da celebração este passa a não ter valor algum, instaura-se assim, a liberdade, ainda que provisória, eliminando distâncias físicas, financeiras, por exemplo, aproximando os participantes de modo geral. Nesta aproximação, a máscara tem por objetivo particular, igualar tanto quanto denunciar algo ou alguma coisa, como as classes nobres, se pensarmos que em festejos do tipo, senhores e criados se colocavam um no lugar do outro. Senhores ridicularizavam assim o servos, e estes, também o faziam, sabendo que em muitos casos, a nobreza, ainda que com status, escondia da sociedade faltas consideradas a morais.

A máscara deforma propositalmente não apenas a fisionomia, mas também as ações humanas, e nem é necessário que ela simbolize um rosto ou então que esconda toda face, basta somente que seja neutra ou em meia lua, para que as ações do indivíduo se concretizem. Cabe salientar também, que muitas vezes a liberdade sugerida pelo uso da máscara não segue um padrão, e também pode-se o ator/espectador travestir-se com roupas a caráter, ou não. Como por exemplo, nos períodos férteis do século XI os jovens se fantasiavam de mulheres e saíam pelas noites nas ruas e campos dizendo-se habitantes da fronteira do mundo dos vivos e dos mortos, adentrando nas casas com a aceitação dos donos e deleitavam-se com comidas, bebidas, e com os beijos das jovens das casas.

2.2 Compreendendo o conceito de Carnavalização

O carnaval de que trata Bakhtin é um espetáculo muito diferente do carnaval de nossos dias. [...]

Nele, a vida se põe ao contrário, o mundo inverte-se. Suspendem-se as interdições, as restrições, as barreiras, as normas que organizam a vida social, o desenrolar da existência normal. Derrubam-se as hierarquias e todas as formas de medo que ela acarreta a veneração e piedade, a etiqueta. Demole-se tudo o que é ditado pela desigualdade social ou qualquer outra forma de diferença (de idade, de sexo, etc.). Abolem-se as distâncias entre as pessoas: o contato é livre e familiar, os gestos libertam-se das coerções e o discurso é franco. (FIORIN, 2006, p. 92)

O estudo de Bakhtin, segundo Fiorin (2006), começa em um tempo no qual os ritos carnavalescos eram vivenciados de uma forma um tanto distinta da dos tempos atuais. Hoje o carnaval é visto mais pelo lado comercial dos festejos do que apenas pela alegria pura e simples da situação. Os interesses vão desde o comercial, o espaço até mesmo nas divisões entre os carros alegóricos, escolas de samba, ou seja, uma alegria não comum. Sua essência, porém, continuou a mesma, uma vida que se opõe ao cotidiano. Toda barreira, hierárquica ou não, é transposta a um outro nível, ao do popular, alegre e simples. Deixa-se de existir as desigualdades que impedem a aproximação entre os indivíduos tornando-os tão próximos que até presenciamos um contato literalmente íntimo em ações e palavras.

A teoria da carnavalização refere-se precisamente a transposição da cosmovisão carnavalesca para a arte de modo geral ou neste caso para a linguagem literária. Uma literatura diferente de tudo o que já vinha sendo estudada na área, uma arte que buscava trazer aos indivíduos, por meio da derrubada das hierarquias sociais ou morais, uma proximidade com os personagens e a própria obra. Bakhtin elaborou-a, portanto, levando em consideração o carnaval de modo geral, principalmente os modelos de carnavais da Idade Média, os mesmos relatados aqui; tentaremos no decorrer deste subtópico, desenvolver as palavras do autor a fim de apresentar de modo claro ao leitor o que é essa teoria.

Os festejos carnavalescos contribuíram e muito para a teoria da carnavalização que, como o próprio nome já indica, deriva do conceito de carnaval. Como podemos perceber, essa teoria mostrou-se interessante dado o fato de romper com todo e qualquer cânone literário. Ela se contrapõe à literatura clássica, ou para o período, a literatura francesa considerada como “padrão” a ser seguido na arte. Seu caráter totalmente popular no que diz respeito ao “contato familiar” deu a essa teoria um caráter não oficial, justamente por não seguir uma regra a não ser que fosse o próprio sentido do carnaval, ou por não seguir o discurso oficial já vinculado na literatura vigente do século XVI.

Sobre a literatura clássica e a carnavalesca, outro fato deve-se levar em análise que é o amor cortês. O rapaz faz galanteios e corteja a donzela e com doçura e sutileza pouco a pouco ganha não apenas a sua confiança, mais também o seu amor. No entanto na literatura carnavalesca a relação homem mulher, ganha um sentido banalizado e amoral, deixa-se de estar relacionado ao que se considera cortês e moralista para se transformar em algo passageiro ou em solução imediata da situação presente, qualquer sentimento é atribuído a essa relação, menos o amor.

Bakhtin (2008) utiliza durante toda a sua obra ainda que indiretamente o conceito de carnaval para desenvolver sua teoria e defendê-la, pois como já sabemos, as máscaras, o contato familiar provocado pela linguagem, a inversão das condutas dos personagens e o riso, como temos visto, fazem parte do carnaval e é revisto pelo autor durante toda a sua obra bem como para a criação da sua teoria. Dentre todos os modelos de carnavais que aqui mencionamos focaremos no que mais chamou a atenção para Bakhtin, as Sartunálias, pois para o autor a imagem do carnaval é manifestada especialmente nestes festejos, pois neles ficava clara a fuga da literatura oficial, bem como apresenta de certa forma a ideia de renovação individual a partir da inversão social, características comum a todas as festas.

A ideia do carnaval foi percebida e manifestou-se de maneira muito sensível nas saturnais romanas, [...]. As tradições das saturnais permaneceram vivas no carnaval da Idade Média, que representou, com maior plenitude e pureza do que outras festas da mesma época, a ideia de renovação universal. Os outros festejos de tipo carnavalesco eram limitados e encarnavam a ideia do carnaval de uma forma menos plena e pura; no entanto, a ideia subsistia e era concebida como uma fuga provisória dos moldes da vida ordinária (isto é, oficial). (BAKHTIN, 2008, p. 06)

As saturnais tinham o poder da inversão dos papéis sociais, então ainda que provisoriamente havendo essa troca de papéis, a renovação do indivíduo na esfera social e psicológica era certa. Pois como já sabemos, o sentido da vida e tudo que tem a ver com esse questionamento existem desde que o mundo é mundo.

As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida, na natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos – nas formas concretas das diferentes festas – criaram o clima típico da festa. (BAKHTIN, 2008, p. 08)

O sentido de destruir para em seguida renascer, também faz parte da carnavalização e surge também através da celebração do carnaval. Qualquer um poderia alcançar o chamado reino utópico, um almejado sonho, principalmente para aqueles indivíduos pertencentes à classe mais baixa da sociedade. Ainda que por alguns dias ou até mesmo instantes, o carnaval proporcionava essa destruição de valores sociais, destruindo os mesmos, o indivíduo menosprezado até então, ressurgia como alguém da nobreza. Todos se tornam iguais e libertos, em seguida tudo volta a sua normalidade e cada um passa a ocupar os seus devidos postos.

Sob o regime feudal existente na Idade Média, esse caráter de festa, isto é, a relação da festa com os fins superiores da existência humana, a ressurreição e a renovação, só podia alcançar sua plenitude e sua pureza, sem distorções, no carnaval e em outras festas populares e públicas. Nessa circunstância a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância. (BAKHTIN, 2008, p. 08)

Essa renovação encontrada nos festejos e, por conseguinte na carnavalização, age não apenas na própria ação dos participantes das celebrações e a inversão propriamente dita, mas também, na renovação literária, quando se refere ao fato do uso concomitante do velho e do novo criando uma nova forma literária, a carnavalização.

A vida de um gênero literário reflete as tendências mais estáveis, as orientações “eternas” da tradição literária. Por isso, ele conserva elementos arcaicos, ressignificando-os, renovando-os. Nele, estão, concomitantemente, o mesmo e o outro, o velho e o novo. Em cada etapa da evolução literária, esses princípios renascem e renovam-se. Por conseguinte, um traço arcaico conservado não é algo morto, mas vivo, dado que é capaz de renovar-se, o gênero vivo no presente, mas lembra-se do seu passado, de sua origem, conserva-se a memória artística no processo de evolução. Essas considerações são feitas por Bakhtin quando mostra que o romance polifônico de Dostoiévski tem origem nos gêneros sérios-cômicos do período helenístico, principalmente a sátira menipéia. (FIORIN, 2006, p. 90)

Em *A poética de Dostoiévski*, Bakhtin fala em uma literatura renovada assim como propõe o próprio Dostoiévski ainda que indiretamente, como nos apresenta alguns críticos literários que estudam obras de sua autoria. Autor do romance polifônico, Dostoiévski é até hoje questionado por diversos críticos acerca das suas obras, seja qual for a crítica da análise dostoiévskiana, em algo todos os escritores concordam, alguns em maior ou menor proporção, na genialidade de Dostoiévski em criar um gênero essencialmente novo, característica marcante também para Rabelais em suas obras.

Dostoievski é o criador do romance polifônico. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isso sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu. (BAKHTIN, 2010, p. 05)

Não por acaso Rabelais e Dostoievski chamaram a atenção de Bakhtin, ambos cada qual em seu tempo contribuíram para o conceito de carnavalização. Entender o conceito de polifonia nos ajudará a compreender a carnavalização e mais precisamente entender como sucede o rito carnavalesco, levando-se em conta, claro, que ambas propõem a coexistências de vozes paralelas e a falta de limites para estas. Em alguns casos, no que diz respeito às obras escritas mais precisamente, a voz do autor transparece de tal forma que não sabemos ao certo qual o seu lugar dentro da obra. E quanto aos ritos carnavalescos, essas vozes sobressaem no sentido da alegria contagiante dos seres envolvidos, o tumulto, os risos, danças etc cada indivíduo faz a seu modo o “seu carnaval”, situação essa que aproxima estes pelo contato totalmente informal e familiar.

Ainda neste sentido da correlação entre a polifonia e a carnavalização, coexiste a fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico e, ainda empregam gêneros intercalados como cartas, manuscritos encontrados (como supostamente é o caso de *La Celestina*), diálogos relatados, citações recriadas em paródia e assim por diante. Vale salientar ainda que ambas as propostas, tanto a de Dostoievski (polifonia) como a de Bakhtin (carnavalização), surgem para inquietar os estudiosos das suas épocas pois nem uma nem outra eram condizentes com o estilo considerado perfeito, pronto e acabado das obras.

Os temas abordados durante as manifestações também estavam ligados às situações vividas em sociedade, momentos de crises ou de questionamentos acerca da vida, como a vida e a morte, por exemplo, diversos, eram muitas vezes tratados de forma satirizada com o objetivo de não apenas fazer aos espectadores rirem, mas também aprenderem com os próprios feitos, principalmente a imutabilidade das coisas por meio da inversão. Notamos ainda que o sagrado e o profano, o sublime e o insignificante, as paródias de textos sagrados – filosóficos e assim por diante, assim como o alto e o baixo, a sabedoria e a tolice, fazem parte dessa obra. Assim interpreta Fiorin (2006) sobre a literatura carnavalizada.

Suas principais características são: a) o aviltamento do elemento cômico; [...] e) discussão das “últimas questões” (a morte, o sentido da vida e assim por diante); [...] h) experimentação moral e psicológica, com representações de estados psíquicos inabituais, anormais, como demências, sonhos bizarros, desdobramentos de personalidade, paixões que se aproximam da loucura, etc; i) gosto pronunciado pelos escândalos, pelas condutas excêntricas, pelas infrações às normas estabelecidas de condutas e etiquetas, inclusive a etiqueta

da fala (por isso, aparecem os discursos inconvenientes, com uma sinceridade cínica, as profanações desmistificadoras do sagrado, a falta exagerada de etiqueta) [...]. (FIORIN, 2009, p. 91)

E quando falamos em criações dostoiévskianas ou rabelaisianas, algo chama a nossa atenção, o fato de como os personagens podem atuar livre de qualquer subordinação, polifonia como o próprio nome designa, inúmeras vozes; autor e personagens estão lado a lado, mas, no entanto, os personagens tem direito a fala, podendo atuar livremente, pois há equipolência das vozes.

[...] a multiplicidade de consciência equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. (BAKHTIN, 2010, p. 05)

2.2.1 A linguagem familiar atuante na carnavalização

A equipolência, que há pouco citamos, presente em obras carnavalescas, criava por vezes muitos confrontos ideológicos, pois enquanto a festa oficial (representada pelo Estado e pela Igreja) tentava deixar clara a imutabilidade das coisas, por outro lado surgia o carnaval, a festa não-oficial, que quebrava com todos os protocolos sociais e morais do tempo.

Por outro lado, as festa oficiais da Idade Média – tanto as da Igreja como as do Estado feudal – não arrancavam o povo à ordem existente, não criavam essa segunda vida. [...] Na prática, a festa oficial olhava apenas para trás, para o passado de que se servia para consagrar a ordem social presente. [...] às vezes mesmo contra suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. [...]

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações [...].

[...] Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções que ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar (BAKHTIN, 2008, p. 08-09)

A partir dessa eliminação provisória das coisas, criou-se ao mesmo tempo entre os indivíduos uma forma particular de comunicação. Uma linguagem própria à praça pública, inconcebível em situações consideradas normais, como por exemplo, as conversas mantidas entre os servos e os seus senhores. Essa forma particular de se comunicar permitia um patamar de igualdade entre os indivíduos. Tal aspecto foi chamado de linguagem familiar, pois se tratava de uma comunicação franca e sem restrições, abolia qualquer forma de distanciamento mantida através da linguagem. Os articuladores do discurso eram totalmente abolidos de toda e qualquer norma de etiqueta e decência, utilizando por vezes, de expressões coloquiais, grosseiras e injuriosas; levando em conta, claro, que uma comunicação como esta só é mantida apenas por pessoas muito próximas como amigos íntimos ou a própria família, daí linguagem familiar.

A linguagem familiar da praça pública caracteriza-se pelo uso frequente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas, às vezes bastante longas e complicadas. [...]

De fato, durante o carnaval essas grosserias mudavam consideravelmente de sentido; perdiam completamente seu sentido mágico e sua orientação prática e específica, e adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais. Graças a essa transformação, os palavrões contribuíram para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo.

[...] Os demais fenômenos verbais, como por exemplo as diversas formas de obscenidade, tiveram sorte semelhante. A linguagem familiar converteu-se, de uma certa forma, em um reservatório onde se acumularam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial.[...] (BAKHTIN, 2008, p. 15).

O uso dessa linguagem permite ao leitor uma leitura leve onde desde leigos a pessoas da área compreendem do que se trata a obra sem grandes problemas. Entre todas as características dessa teoria, a linguagem familiar foi o que mais chamou a atenção de Bakhtin para a obra de Rabelais e a partir daí criar a sua.

O caráter popular alcançado por meio dessa linguagem e outros fatores é de modo geral a dita carnavalização da obra literária. Ainda sobre essa linguagem colocada em patamar de igualdade entre os interlocutores, percebemos também, que algumas obras literárias, nos apresentam personagens com um grau de conhecimento muito elevado para o seu personagem.

Citam ou parodiam frases de autores célebres impossível em outro contexto, conhecer ouvindo apenas se falar sobre o mesmo. Em outros contextos vemos que de modo satírico também há uma paródia de ritos eclesiais e a vida real dos personagens, principalmente no que diz respeito aos pecados cometidos por estes. Apesar de certo dualismo entre os dois

mundos, o que mais nos chama a atenção é que através dessa liberdade proposta pelo carnaval ou o *Carpe Diem* mesmo, o indivíduo se desprende de qualquer dogmatismo, seja ele religioso ou social.

[...] O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovido de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada). Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana. (BAKHTIN, 2008, p. 6)

Sobre a presença da linguagem familiar, vemos nas obras verbais latinas ou vulgares, sendo a obra clássica por assim dizer, a linguagem não poderia ser outra senão latina – do latim, considerado como idioma modelo. No entanto quando encontramos obras de cunho descritivo ou dissertativo, ou seja, relata a vida de um indivíduo em sociedade, o autor utiliza para isso da linguagem vulgar, como palavras de baixo calão e outras do gênero.

O que não se pode negar de maneira alguma é que fosse o riso recreativo ou festivo, a literatura em si buscava realçar a vida em sociedade, parodiando a vida real com a imaginária. Eis um dos pontos centrais da carnavalização, realçar por meio do riso a vida do indivíduo com todos os seus desejos e inquietudes.

Vejamos também que essas inquietudes das quais falamos são transparecidas muitas vezes nas próprias ações do sujeito, seu falar ou agir, fosse nos banquetes, na relação familiar ou sexual. Bakhtin (2008) nos fala que a literatura carnalizada proporciona ao leitor uma linguagem repleta de obscenidade onde o personagem pode se sentir livre das coerções de etiquetas, permitindo ao personagem exprimir-se como bem lhe convenha ou pelo menos, fosse permitido. Recordamos também a característica dos personagens em Dostoiévski, no que se refere à polifonia, e Rabelais na carnavalização, o personagem utiliza antes de mais nada da linguagem familiar.

[...] Elaboravam-se formas especiais do vocábulo [...] aboliavam toda distância entre indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica, da qual encontraremos amostras em Rabelais. (BAKHTIN, 2008, p.09)

A linguagem familiar tem a característica de aproximar os indivíduos, os colocando num mesmo patamar de igualdade, embora em muitos casos, houvesse a questão das classes

sociais e cargos, por exemplo. Ela é por excelência, uma linguagem especial, usada somente em casos raros e especiais de festejos ou então nas apresentações em praças ou palácios, e ainda em época precisas. Inutilizável em outros momentos, lugares e totalmente diferenciada da linguagem usada pela Igreja, pela corte, tribunais, na literatura oficial (daí a literatura carnalizada ser chamada de não oficial), ou ainda falada pelas classes dominantes. Consideramos, por tanto, a linguagem familiar como uma das principais características da carnalização, pois é quase impossível esta sem aquela.

2.2.2 O grotesco nas obras carnalizadas

Na carnalização encontramos ainda o sentido do princípio material e corporal do ser humano. Que quer dizer isso? Rabelais foi o porta-voz do sentido carnavalesco, vemos com ele a presença sempre mais forte das necessidades naturais do homem, sejam essas biológicas ou fisiológicas. Entram em cena as imagens do corpo, a comida e a bebida – satisfações naturais -, a vida sexual, bem como seus interesses pessoais no que diz respeito ao aspecto privado e egoísta e assim por diante. No entanto imagens como essas não só aparecem na obra como também o autor explora de maneira exagerada os sentidos das mesmas a fim de envolver o leitor na teia que chamamos estória. É com isso que surge entre o período do Renascimento ao Classicismo o realismo grotesco, que tinha como característica principal o rebaixamento – a transferência do plano real ao plano material e corporal do personagem.

[...] O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da “festança”. Esse aspecto subsiste consideravelmente na literatura e na arte do Renascimento [...]

O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de que elevado, espiritual, ideal e abstrato. (BAKHTIN, 2008, p. 17)

Segundo Bahktin, o termo grotesco surge no final do século XV, durante escavações feitas dentro de grutas em Roma. Uma espécie de pintura ornamental até então desconhecida, foi inicialmente chamada de *grottesca*, derivando do substantivo italiano *grotta* “gruta”. O que mais chamou a atenção dos escavadores foi o fato de que sendo a obra inacabada, esse fato por si só já traz consigo um ar de fantástico e encantador.

[...] Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas –

vegetais e animais – num universo totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência.

Sente-se, nesse jogo ornamental, uma liberdade e uma leveza excepcional na fantasia artística; essa liberdade, aliás, é concebida como uma alegre ousadia, quase risonha [...]. (BAKHTIN, 2008, p. 28)

O termo grotesco possui demasiada diversidade e a sua presença com toda certeza causou à época um verdadeiro espanto, é nesse momento que se inicia uma espécie de duelo entre o realismo grotesco e a literatura clássica, pois o grotesco chega para distorcer tudo no que diz respeito à arte, principalmente no que diz respeito à literatura. Deve-se levar em conta para tal que o mesmo rebaixamento, marca do grotesco e típico da comicidade medieval, era utilizado pelos bufões ou bobos da corte, como forma de alcançar o riso nas pessoas durante as cerimônias da corte. Era a forma utilizada pelos mesmos para degradar uma determinada ideologia, principalmente a pessoa do rei, o que hoje levaria a julgamento, na época atraía o riso do monarca. Já se mostra grotesco imaginar a pessoa do rei se pondo no lugar do bobo, não fisicamente, mas sim levando em conta o ridículo e a sátira, ou seja, o bobo da corte é na verdade a corte e o riso também se converte em grotesco, pensemos não no simples riso, mas também o ato da gargalhada e do riso jocoso.

O modelo grotesco surgiu para fazer uma espécie de oposição ao modelo denominado como clássico proposto pelo Classicismo. Vemos aquele propondo um corpo inacabado e com deformidades em sua grande maioria, ele distorce o sentido de um corpo acabado e bem proporcional, ou seja, bonito. Além do mais, traz à tona a morte e a vida, fosse neste caso o próprio sentido da religião e espiritualidade ou até mesmo o fato do indivíduo depois das celebrações carnavalescas quando se transveste do outro e volta reavivado e feliz.

[...] na poesia, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele [o grotesco] representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as raças, todas as belezas [...]. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é à ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, avaro, pérfido, enredado, hipócrita. (HUGO, *apud* MEDEIROS, p. 6).

Em síntese, vemos que Bakhtin nos apresenta em obras opostas o mesmo sentido carnavalesco, apesar da diferença dos anos de publicação e o contexto de cada estória criada, fosse por parte de Dostoiévski ou Rabelais, não à toa que ambos chamaram a atenção do

estudioso. Vimos, portanto, que o carnaval, como conhecemos, está relacionado ao divertimento coletivo e universal levando-se em conta, é claro, que em todo lugar o é comemorado de alguma forma, no Brasil antes das celebrações da quaresma.

Ele nos faz viver situações poucos prováveis em outros contextos como, por exemplo, a linguagem mantida entre os personagens, seja qual fosse o grau de proximidade, a relação é mantida num mesmo patamar de igualdade, não existia servo ou senhor, jovem ou velho, rico ou pobre, todos são iguais. E é essa proximidade que permite ao leitor observar e por vezes ficar até espantado com palavras grosseiras, obscenas, injuriosas e outras afins.

Utilizamos as mais diversas “formas extravagantes” e nesse sentido cabe mencionar as máscaras não apenas como adereços festivos, mas precisamente com o próprio sentido da ocultação da face mostrando um outro ser, as cores em tons fortes, as fantasias, a celebração de modo geral.

2.2.3 O riso carnavalesco

O riso perceptível em alguns personagens nos faz voltar ao exemplo do qual falávamos, o bobo da corte na Idade Média era na verdade pessoas da plebe um dos mais humildes que houvera e que trabalhava em prol de fazer a todos rirem, principalmente o monarca. No entanto o que podemos perceber na literatura carnavalizada é que esse personagem se converteu em alguém da nobreza e não mais outro ser qualquer.

Nesse caso mesmo sem tomar essa consciência o nobre já se tornara bobo, principalmente para os servos que muitas vezes não dispensam o riso quando se trata da figura do seu amo. Assim como o destronamento do rei do carnaval nos mostra a festa e seu caráter de morte e vida, destruição e ressurgimento, mostrado pelo outro que vai ocupar dito lugar.

Muito embora pela escrituras bíblicas tenhamos a prova de que Deus criou o homem para ser feliz e como bem falam alguns Santos da Igreja, como São Francisco de Assis “o riso é algo belo e soltá-lo para o mundo traz uma paz interior” nem sempre foi bem visto pela Igreja Católica. Compreendia-o de duas formas, ou expressão do bem ou do mal, a julgar pela situação.

O riso para Bakhtin (2008) é o principal elemento que distingue os festejos de carnaval das celebrações mais sérias. Por muito tempo instituições como a própria Igreja Católica condenou situações e pessoas por causa do riso, por considerá-lo a manifestação do diabo; como também por ter os algozes de Cristo rido em sua Paixão e Crucificação.

O riso seria o elemento que liberta o ser de tudo aquilo que o oprime, principalmente o medo limitador. Sendo assim, o riso representaria qualquer manifestação alegre contraditória ao arrependimento e a dor, características necessárias a todo cristão em expiação dos seus pecados. Eis o provável e principal motivo pelo qual a Igreja sempre manteve as festas cristãs coincidindo com as pagãs, como forma de enquadramento do ser humano, lembrando-o da necessidade do constante arrependimento.

No carnaval come, bebe e há a entrega aos prazeres carnavais sem o mínimo pudor, pois bem, característica semelhante percebeu quando nos referimos à carnavalização na literatura e da literatura, se levarmos em conta também, o fato de que os padrões europeus da perfeição da obra já não existiram neste caso. Os indivíduos neste caso se entregam aos excessos sem nenhum limite e nenhum remorso. Tudo é remediado por um desses quesitos, ou então pelos três.

Em um tempo no qual o aspecto regenerador e positivo a um caráter mínimo e de pouco valor, a obra de Rabelais vem para nos apresentar o riso sobre dois pontos de vista, o da linguagem oficial e não oficial, chamando a atenção de Bakhtin. O riso seria uma forma diferente de ver o sério no mundo e nas coisas nele existentes. Expressando uma verdade antes não dita muito menos questionadas a respeito do homem e dos problemas que afligem a humanidade.

A seriedade utilizada pelo poder intimida e suscita subserviência, oprimindo o indivíduo através da distorção da linguagem ou das situações. No entanto sob a influência do riso, ainda que isso se suceda, passa despercebido pelo homem, pois de certa maneira este é a máscara a qual muitos preferem usar, por medo ou ausência deste.

Portanto, acreditamos que a carnavalização é de fato “[...] a transposição do espírito carnavalesco para a arte”, como nos fala Fiorin. 2006, p. 89. E que essa transposição oferta a dita arte algo diferente que, ao mesmo tempo afasta e atrai o espectador/leitor, criando de fato aquilo que a própria literatura tem ao seu favor, a magia da fantasia.

3. LA CELESTINA VISTA SOBRE A ÓPTICA CARNAVALESCA DE BAKHTIN

No presente capítulo tentaremos realizar uma releitura de *La Celestina* (2006), obra de Fernando de Rojas, a partir da teoria da carnavalização – proposta por Bakhtin e apresentada no capítulo anterior - levando em conta para tanto, as características de alguns dos personagens em *La Celestina*. Estão entre nosso estudo as seguintes análises: a polifonia presente nos diálogos dos personagens, bem como a linguagem familiar mantida entre eles; o grotesco presente nos gestos de Celestina, como se apresenta o riso na obra, e que relação pode haver entre o uso da máscara nas celebrações carnavalescas com a cicatriz existente no rosto de Celestina, ainda poderemos fazer um breve respaldo sobre as crenças religiosas e, como isso, pode interferir ou colaborar com as ações dos personagens dentro da estória.

3.1 A polifonia presente nos diálogos dos personagens

Como vimos no capítulo anterior sob a perspectiva dostoievskiana, a polifonia nada mais é, como o próprio nome designa, inúmeras vozes; autor e personagens coexistindo na obra lado a lado, a equipolência presente nas vozes permite a ambos atuarem livremente na narração, de modo que essa independência chegue até por vezes confundir o leitor, quando não se sabe quem narra no momento a história, se o próprio autor ou o personagem. No caso de *La Celestina*, essa polifonia se dá por meio das referências que ela faz a alguns filósofos ou a Bíblia, por exemplo, a fim de deixar seus argumentos ainda mais precisos e assim alcançar seus desejos.

O que ainda nos chama mais atenção é o fato que a polifonia coexiste também nas ações carnavalescas, vozes e ações atuam simultaneamente de modo que possa ainda existir a dualidade entre os personagens da estória os levando à inversão da sua conduta. É nossa intenção analisar características como esta, aqui ressaltaremos o nosso modelo polifônico, que é a própria Celestina. Suas falas estão, em sua grande maioria, repletas de referências a filósofos e ditos populares, como forma de persuasão para alcançar êxito em seus “trabalhos”.

Nesta passagem que veremos agora, ela não menciona apenas o filósofo Séneca, mas também a passagem bíblica referente a João 5,2-4, que fala sobre os enfermos do tanque de Betesda – Jerusalém, a espera de um anjo que movesse as águas para que o primeiro a entrar ficasse curado, “[...] ¡Guay de quien en palacio envejece! Como se escribe de la probática piscina, que de ciento que entraban, sanaba uno. [...]” (ROJAS, 2006, p.94).

Percebemos ao analisar os argumentos de Celestina, como pode a personagem conhecer passagens bíblicas quando suas ações não são condizentes com as características de uma pessoa cristã? Levantamos por tanto, a hipótese, já que nada é mencionado a este respeito na obra, de que seus conhecimentos são adquiridos por meio das relações mantidas com pessoas de classes sociais distintas da dela, como por exemplo, os frades que frequentemente visitavam sua casa a procura de manter relações com alguma de suas pupilas e ainda usavam dos dízimos devolvidos a igreja para manter Celestina.

Celestina: ¿Trabajo, mi amor? [...] Mío era el provecho, suyo el afán. [...] Caballeros, viejos, mozos, abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes. En entrando por la iglesia, veía derrocar bonetes en mi honor, como si yo fuera una duquesa. El que menos había de negociar conmigo, por más ruin se tenía. De media legua que me viesen dejaban las Horas; [...] a preguntarme cada uno por la suya. [...] allí se me ofrecían dineros, allí promesas, allí otras dádivas, besando el cabo de mi manto [...].

Sempronio: Espantados nos tiene con tales cosas como nos cuentas de esa religiosa gente y benditas coronas. ¡Sí que no serían todos!

Celestina: No, hijo, ni Dios lo mande que yo tal cosa levante. [...]. Como la clerecía era grande, había de todos: unos muy castos; otros que tenían cargo de mantener a las de mi oficio, y aun todavía creo que no faltan, y enviaban sus escuderos y mozos a que me acompañasen; y apenas era llegada a mi casa, cuando entraban por mi puerta muchos pollos y gallinas, ansarones, anadones, perdices, tórtolas, perniles de tocino, tortas de trigo, lechones. Cada cual, como recibía de aquellos diezmos de Dios, ansí lo venía luego a registrar para que comiese yo y aquellas sus devotas. [...]. (ROJAS, 2006, pp.226-228)

Um dos fatos mais interessantes nos diálogos mantidos entre os personagens é que, mesmo sendo Celestina e seus criados membros de uma mesma classe social, ou seja, desprovidos de qualquer conhecimento formal, eles podiam sem nenhum problema manter uma conversa coerente entre eles. Ela é por natureza a personagem que usa a palavra como um instrumento de poder para agir sobre o outro e de maneira muito astuta, convencê-lo e seduzi-lo. Neste novo fragmento ela cita, por exemplo, o filósofo Séneca, que por acaso muito cedo começou a estudar oratória em Roma, como elemento persuasivo contra Pármeno.

Celestina: [...] Séneca dice, los peregrinos tienen muchas posadas y pocas amistades, porque en breve tiempo con ninguno no pueden firmar amistad. Y el que está en muchos cabos no está en ninguno, ni puede aprovechar el manjar a los cuerpos que comiendo se lanza, ni hay cosa que más la sanidad impida que la diversidad y mudanza y variación de los manjares. Y nunca la llaga viene a cicatrizar en la cual muchas melecinas se tientan. Ni convalece la planta, que muchas veces es traspuesta, y no hay cosa tan provechosa que en llegando aproveche [...]. (ROJAS, 2006, pp. 93-94)

Este fragmento diz respeito ao momento no qual Celestina tenta persuadir Pármeno para que se alie a ela no jogo amoroso de Calisto e Melibea, na promessa que todos temos um “valor” e que neste caso citado por ela, de nada vale a amizade (a lealdade dele a seu amo Calisto) se não pode retirar algo de proveito dela, e ao final o aconselha unir-se a ela. “[...] Por tanto, mi hijo, deja los ímpetus de la juventud y tórnate con la doctrina de tus mayores a la razón. Reposa en alguna parte. Y ¿dónde mejor que en mi voluntad, en mi ánimo, en mi consejo, a quien tus padres te remediaron? [...]”. (ROJAS 2006, p. 94) Essa persuasão começa momento antes quando Celestina deixa claro para Pármeno que ele não pode persegui-la se não unir-se a ela, já que sua mãe era tal como ela e dela aprendeu tudo o que sabe do seu “ofício”, “[...] ! Pues fuego malo te queme, que tan puta vieja era tu madre como yo! ¿Por qué me persigues, Pármeno? [...]” (ROJAS, 2006, p.92)

A polifonia a qual acreditamos estar presente na obra *La Celestina* gira justamente em torno da maneira como estão organizadas as falas dos personagens, onde estes atuam de forma livre e independente das do autor, ou até mesmo das dos outros personagens, muito embora sejam coagidos pelos argumentos de Celestina, dando ao parecer que a estória gira em seu entorno e não sob o amor proibido de Calisto e Melibea. Um romance que possivelmente pode ter sido mais um dos “meios” utilizados por ela, para alcançar seus desejos materialistas, atentamos ao fato de que a pesar do Rojas ter mencionado o cunho moralista da estória para os amantes de modo geral, a obra analisada intitula-se *La Celestina*, embora em outras edições tenha surgido com o título de *Tragicomedia de Calisto e Melibea*, talvez por ser Celestina a mais atuante na estória, que levava a mudança do título em edições seguintes.

Celestina cita não apenas filósofos como Séneca, citado acima, mas também passagens bíblicas e um conhecimento místico, o qual aos poucos mencionaremos. O certo é que, é inquestionável a polifonia no discurso de Celestina, e nele coexiste ainda a linguagem familiar, vista também, como poder de persuasão.

3.2 Como a linguagem familiar aparece na obra?

Uma das principais características de uma obra carnavalesca é a maneira como os personagens se tratam pessoal e intimamente. Há uma em especial, que até poderia ser considerada um mero detalhe na obra, mas que, contudo, é justamente ela que de certa maneira conduz todo o enredo, estamos falando da linguagem popular, o que Bakhtin (2008) chama de linguagem familiar, e que já sabemos tratar de uma comunicação franca e sem restrições, sendo para tanto abolida toda e qualquer norma de etiqueta e decência, utilizando

por vezes, de expressões coloquiais, grosseiras e injuriosas; comunicação esta que normalmente é mantida somente entre pessoas muito próximas, como amigos íntimos ou com a própria família.

No caso de *La Celestina* o que mais nos chama a atenção no que diz respeito a esse fato é que a maioria dos personagens não se conhecem em um primeiro momento, o que não impede que a linguagem familiar se instaure, o que existe de fato é apenas um conhecimento impessoal entre eles. Em um segundo momento a familiarização com a situação e o personagem em questão faz com que seja quebrada de vez a barreira do formal e decente. Vejamos em alguns fragmentos como ocorre esse processo de familiarização e uso da linguagem familiar.

Calisto: Duda traigo, madre, según mis infortunios, de hallarte viva. Pero más maravilla, según deseo, de cómo llevo vivo. Recibe la dádiva pobre de aquel que con ella la vida te ofrece. (ROJAS, 2006, p. 100)

O contato familiar aqui é mantido de Calisto para Celestina, no momento em que a vê pela primeira vez. Antes porém, de vê-la pessoalmente a tratou por “tía” para que Pármeno não desconfiasse do que fora fazer, “[...] Calisto: Calla, calla, malvado que es mi tía. Corre, corre, abre. [...]” (ROJAS, 2006, p.81). Como podemos ver não existe nenhum termo grosseiro ou injurioso, pelo contrário, respeitoso entre ambos. Pois Celestina sempre correspondeu a este tratado, chamando seu interlocutor por “hijo”. Como mencionamos a cima, no tópico anterior, a linguagem familiar também pode ser considerada como um fator polifônico, dado o fato de que comentários como esses desperta na própria personagem um sentimento de auto confiança para tudo que fora fazer.

Existe também nos diálogos mantidos entre Calisto e seus servos o mesmo sentido de liberdade no agir e no falar, especialmente. Neste caso os servos poderiam ficar coagidos pelo fato de pertencerem a classe inferior, mas muito pelo contrário zombam do seu amo sem nenhum sentimento de timidez ou obediência. Aproveitamos a oportunidade para salientar um outro ponto, aqui coexiste também o fato da inversão das condutas, onde o nobre rebaixa-se inconscientemente a classe dos servientes e “adquire” para si o título de bobo, pois será assim tratado por seu servos e também por Celestina. Seu mal de amor é motivo de riso e deboche para eles.

Sempronio: !Ja, ja, ja! ¿Oísteis qué blasfemia? ¿Visteis qué ceguedad?
Calisto: ¿De qué te riés?

Sempronio: Rióme, que no pensaba que había peor invención de pecado qu en Sodoma.

Calisto: ¿Comó?

[...]

Sempronio: (Aparte): ¡Oh pusilánimo, oh hideputa! [...]. (ROJAS, 2006, pp. 68-69)

Percebemos neste fragmento a maneira com a qual trata Sempronio a Calisto, sem que este perceba, de *pusilánimo* (medroso) e *hideputa* (filho de uma puta), termos grosseiros para um servo tratar ao seu senhor, além do mais começa seu comentário esboçando risos pela situação na qual seu amo se encontra.

Algo semelhante ocorre quando Celestina leva o cordão de Melibea para Calisto e ele o beija e faz uma espécie de devoção ao objeto, enquanto conversa com a feiticeira também delira por sua amada, um amor que se aproxima da loucura e como fora até mencionado por seus servos em outras passagens, sendo também uma característica típica da carnavalização.

Calisto: ¡Oh nuevo huésped, oh bienaventurado cordón, que tanto poder y merecimiento toviste de ceñir aquel cuerpo que yo no soy digno de servir! [...]

Celestina: Calla, señor, que el buen atrevimiento de un solo hombre gaño a Troya; no deconfíes, que una mujer puede ganar a otra. Poco has tratado mi casa; no sabes bien lo que yo puedo.

Calisto: Cuanto dijeres, señora, te quiero creer, pues tal joya como ésta me trujiste. ¡Oh mi gloria y ceñidero de aquella angélica criatura, yo te veo y no lo creo! ¡Oh cordón, cordón! ¿Fuésteme tú enemigo? Di lo cierto. Si lo fuese, yo te perdono, que de los buenos es proprio las culpas perdonar. [...]. (ROJAS, 2006, p. 170)

No que diz respeito a linguagem familiar, qualquer modo de expressão sem o mínimo de etiqueta ou pudor no momento de ponderar o que se fala ou como se fala, cabe nesse quesito. Pois na carnavalização a linguagem familiar atua também para a quebra de hierarquias, onde os tratos, e nisto cabe a linguagem, ficam num mesmo patamar de igualdade. Vejamos agora o trecho onde Celestina leva Pármemo até sua casa para o encontro com Areúsa, que no caso é parte do seu pagamento por ajudar Celestina a unir o casal de amantes.

Celestina: [...] Ya sabes tú, Pármemo amigo, lo que te prometí, y tú, hija mía, lo que te tengo rogado [...].

Areúsa: ¡Por mi vida, madre, que tal no se haga! ¡Jesú, no me lo mandes!

Celestina: No dices, hija, sino que se huelga mucho con tu amistad, porque eres persona tan honrada, en quien cualquier beneficio cabrá bien. ¡Llégate

acá, negligente, vergonzoso, que quiero ver cuánto eres antes que me vaya!
 ¡Retózala en esta cama!

Areúsa: No será él tan descortés que entre en lo vedado sin licencia.

Celestina: ¿En cortesías y licencias estás? [...] Mas como es un putillo, gallillo, barbiponiente, entiendo que en tres noches no se le demude la cresta. De éstos me mandaban a mí comer en mi tiempo los médicos de mi tierra cuando tenía mejores dientes. (ROJAS, 2006, pp. 194-195)

Percebemos no decorrer desse tópico que a linguagem familiar é de certa maneira o fio condutor do enredo de *La Celestina*, pois através do modo como seus personagens agem na estória conhecemos especialmente as características de cada um. Essa intimidade familiar provoca muitas vezes o uso das grosserias, dos palavrões, das palavras com duplo sentido, convertendo-se assim, no grotesco, pois lembremo-nos que esse conceito está intimamente ligado a tudo aquilo que foge dos padrões de etiqueta e beleza, assim, a linguagem familiar está presente nele e vice versa.

3.3 O grotesco em Celestina

O grotesco sempre teve seu lugar na história antes mesmo de ser conceituado ou nomeado, se pensamos inicialmente que o termo surgiu por volta do século XV, quando, em Roma e depois em regiões da Itália, através de escavações foram encontradas pinturas ornamentais. A palavra deriva do italiano *la grottesca* ou *grotta* (gruta), onde na maioria das vezes eram encontradas essas pinturas, inacabadas ou então com figuras animais e disformes, como pessoas com corpo de gente e rosto de animais ou o inverso.

Uma arte ornamental que não somente traz algo de lúdico e fantasioso, por vezes até alegre, mas também remete a algo de sinistro e angustiante, em face de um mundo onde o belo e bem acabado ainda é tido como sinônimo do perfeito. Ele carrega pluralidade somando à isso a bizarrice, a deformidade, o ridículo, especialmente quando provoca paralelamente a isso a fantasia e o riso.

Com o passar do tempo teóricos e filósofos ressignificaram o termo e o lançaram sobre a literatura a medida que detectavam aspectos ligados a essas representações, como no gênero tragicômico *La Celestina*, por exemplo, vemos esta presença marcante, pois há não somente a hibridez entre os gêneros tragédia e comédia, do sublime com grotesco e também entre os personagens. Cabe ressaltar aqui o que nos diz Valerio Medeiros (2016) quando cita a Victor Hugo.

[...] na nova poesia, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele [o grotesco] representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as raças, todas as feiúras. Nesta planilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita. (MEDEIROS, 2016, p.6)

Vemos que o grotesco na literatura se torna o principal responsável por mostrar o ser humano como esta “besta”, com qualidades e defeitos, e quando ainda cita as qualidades do personagem, o faz de maneira disforme do real. Ressalta no ser humano a capacidade de se comportar como um animal, instintivo. O grotesco, por ter como característica se apartar das regras estéticas correntes, permite certa liberdade ao personagem para se apresentar como ele é, seja em ações ou fisicamente.

Bakhtin aponta Rabelais como o maior expoente do grotesco, pois há em sua obra a predominância excepcional do princípio da vida material e corporal, tais como: a imagem do corpo, da bebida, da comida, da satisfação das necessidades naturais e sexual.

E ao analisar *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais*, encontramos motivos para acreditar nisto, pois através do estudo da obra rabelasiana, Bakhtin cita algumas fases do grotesco, a fim de que o conceito seja compreendido em toda a sua pluralidade. Embora em nosso trabalho citarmos apenas uma, a que mais condiz com a obra por nós analisada.

A primeira fase, Bakhtin dominou de realismo grotesco, visto desde a cultura popular da Idade Média. Onde predomina a vida das pessoas, principalmente a vida “não oficial”: as feiras, a praça pública, as festas populares e o carnaval, predominando as influências da cultura popular. Acreditamos ser de relevância para o nosso trabalho, também pontuar alguns detalhes dessa fase, a fim de tornar nossos argumentos, especialmente neste tópico, ainda mais precisos. Começamos portanto, pelo realismo grotesco.

O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda a separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo o caráter ideal abstrato a toda a pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que tem em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo. (BAKHTIN, 2008, p. 17)

No realismo grotesco encontramos pontos como a ambivalência (contrastes de dois valores diferentes), o baixo corporal (predominância de excrementos e os órgãos sexuais) e o trono – destrono (tudo que em um momento pode ser coroado, no seguinte pode se rebaixado), o rebaixamento é o traço marcante, seguido da ambivalência, tudo é transferido para o plano material ou corporal, como vimos na citação acima, o corpo e a vida corporal adquirem um caráter cósmico e universal, ou seja, céus e terra coabitam o mesmo espaço, o corpo. O “alto” é o céu, no corpo é representado pelo rosto ou cabeça. O “baixo” é a terra, no corpo não apenas representa os órgãos sexuais e o traseiro, mas também o túmulo e o ventre, como representante do nascimento e da ressurreição. O rebaixamento oferece ao indivíduo a oportunidade de morrer e renascer, sem antes ter suas necessidades naturais e físicas supridas.

A personagem Celestina é um tipo fenômeno de rebaixamento, onde o corpo e a vida, como acabamos de mencionar, passam a adquirir um caráter cósmico e universal. Se pensarmos especialmente a partir de seu próprio nome que é uma variação do celeste, do divino, e aqui cabe a relação com aquilo que vem do alto (cósmico) e rebaixa-se ao plano material do corpo. Ela por si só já se torna um personagem grotesco, pois apesar do seu nome derivar do divino, no plano material e corporal sua imagem, neste sentido é deformada, distorcida, como propõe o grotesco.

Ele deve ser compreendido, e sempre que possível, abordado em suas diferentes fases, aqui nos propusemos em apenas uma. Como dissemos, o conceito é plural, cada fase o apresenta da forma como lhe convém, apesar que em alguns momentos serem próximos e bem semelhantes no que tange ao corpo, as sátiras, a ironia, o exagero, a satisfação das necessidades físicas e sexual e assim por diante; ele evoluiu, se revestiu e ao passar dos anos adquiriu muitas significações.

É essa pluralidade que buscamos analisar em Celestina, como um todo. O grotesco e toda essa pluralidade que existe nele como o uso dos elementos das máscaras e do riso, propõe a liberdade a qual o carnaval propicia, eles que relativizam as coisas e nos apresentam o lado “obscuro” do ser humano. Seguimos com a nossa análise e nos próximos tópicos tentaremos explicar mais sobre esses elementos que coexistem no grotesco.

3.4 O riso na obra

Um outro detalhe que nos chamou atenção na análise correlativa entre a teoria de Bakhtin e *La Celestina* (2006), é como o riso é apresentado por meio das ações dos

personagens. Vimos no capítulo anterior que o riso carnavalesco opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso proposto muitas vezes pela cultura feudal da época.

O riso é considerado muitas vezes como aquilo que distorce o real sentido dos encontros, podendo unir ou separar os personagens em questão. Vemos que durante a existência do carnaval compreende-se que todos estão vivendo um tempo alegre e festivo e que portanto seria necessário fazer parte da dinamicidade das celebrações.

Ele tem o poder de convidar as pessoas à praça pública, o que quer dizer que aproxima as pessoas a terem um contato livre e familiar, ou seja, sem nenhuma formalidade, tanto que muitas vezes um dos personagens, mesmo sem noção disso, transforma-se no bobo, aquele mesmo bobo da corte como falamos no capítulo anterior. Em Celestina isso ocorre com Calisto que passa a ser zombado por seus criados, mesmo sendo ele o representante da classe nobre e devendo seus criados o respeitarem como tal.

Sempronio: ¡Oh desventura! ¡Oh súbito mal! ¿Cuál fue tan contrario acontecimiento, que así tan presto robó el alegría de este hombre, y lo que peor es, junto con ella el seso? ¿Dejarle he solo o entraré allá? Si le deajo, matarse ha; si entro allá matarme ha. Quédese; no me curo; más vale que muera aquel a quien es enojosa la vida, que no yo, que huelgo con ella. [...]. Y quizá me engaña el diablo, y si muere matar me han, e irán allá la sogá y el calderón. Por otra parte, dicen los sabios que es grande descanso a los afligidos tener con quien pueden sus cuitas llorar y que la llaga interior más empece. [...]. (ROJAS, 2006, p.64-65)

Aqui o riso não é tão perceptível como em outros diálogos, mas sim na maneira como o servo se dirige ao seu senhor com ar de quem zomba do seu sofrimento amoroso. Muitas são as vezes nas quais percebemos que basta apenas os personagens utilizarem de uma linguagem mais simples e popular, até chula, onde deixa claro o grau de familiaridade mantida entre eles.

A leveza da liberdade provocada durante as celebrações carnavalescas, é concebida com uma alegre ousadia, quase risonha, daí pesarmos também o riso como mais um elemento grotesco, pois ele tanto degrada quanto materializa as ações dos personagens ou das situações. Esse não usa apenas o corpo como base para a grosseria, mas podemos ver ainda o riso, e a linguagem, que surge muitas vezes de forma grotesca no sentido das gargalhadas e obscenidades transferidas para o interlocutor.

A linguagem popular no sentido da familiaridade (ainda que metaforicamente), com a qual pode usar de palavras jocosas, palavrões, ironias e assim por diante, palavras que podem humilhar o destinatário e o enviar para o baixo corporal. O grotesco é por excelência o corpo

que não cabe dentro da “estética do belo”, seja esse corpo físico ou linguístico, já que o pensamos também a partir do riso e da linguagem.

Nas celebrações e também na obra aqui analisada sobressai o riso como parte integrante, pois como dissemos ele tem o poder de eliminar, ainda que provisoriamente, as relações hierárquicas dos personagens. Ele como outros elementos, possuem o poder de enveredar por entre as celebrações de modo que possam coexistir de uma única vez, a alternância e a renovação, a consciência alegre das verdades e da autoridade do poder, sendo a vida absorvida pela cosmovisão carnavalesca. “Neste sentido, o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval.” (Bakhtin 2008, p. 6). A celebração carnavalesca é a festa onde se extravasa o riso, por ele e com ele, os participantes esquecem por algum tempo, as interdições oficiais e as barreiras hierárquicas.

Por certo tempo o cristianismo primitivo perseguia e condenava todo aquele que promovesse situações com o riso, por considerá-lo a emanção do diabo, pois ele representava a contradição da dor e do arrependimento, como pontuamos no capítulo anterior a partir das ações dos algozes de Cristo, segundo a visão cristã primitiva, a dor e o arrependimento eram necessários a expiação dos pecados. Sendo o riso promotor dessa “aparente” tristeza, deveria ser abolido. Aqui evidenciamos a aparente tristeza, pois como já salientamos, ele tem o poder de relativizar as coisas, sendo assim, a tristeza também pode ser relativizada e mascarada no riso e na alegria.

Na obra o riso não é nitidamente escancarado e extravagante, mas com o mesmo sentido deste, assim está presente o sarcasmo, a ironia, a zombaria e a tolice. A inversão das condutas, as quais mencionamos no capítulo anterior, é representada na obra a partir das ações ou inversões dos personagens. Como por exemplo, os momentos onde era Calisto ou Melibea (personagens da nobreza) que eram burlados por seus servos e tornavam-se assim o tipo tolo ou bufo.

Sempronio: Iré, pues solo quieres padecer tu mal.

Calisto: Ve con el diablo.

Sempronio (Aparte): No creo, según pienso, ir conmigo el que contigo queda.
(ROJAS, 2006, p. 64)

Como percebemos nesse fragmento, o riso não se mostra extravagante e nem tão pouco é visível, porém, se faz presente por meio do sarcasmo; quando levamos em conta que

este está de alguma forma ligada ao riso. Vemos que ele em outros momentos possuía um caráter regenerador e extravagante, se atenua, reduz ao mínimo, característica do grotesco romântico. Cabe salientar que a seriedade surge em certa medida para atenuar esse poder do riso, a justa seriedade que deve ser mantida entre amo e servo, por meio do sarcasmo prevalece a aparente seriedade das coisas, enquanto que existe no personagem o desejo do risório, porém comprometido interiormente pelo medo do que se é considerado oficial. “Ao contrário do riso, a seriedade estava impregnada interiormente por elementos de medo, de fraqueza, de docilidade, de resignação, de mentira, de hipocrisia ou então de violência, intimidação, ameaças e interdições.” (BAKHTIN, 2008, p.81). Visto neste caso que Sempronio tratou a Calisto por meio do sarcasmo por receio de rir descaradamente diante do seu amo, e que talvez por isso também em alguns casos o riso era a parte.

Em outro momento o caráter risonho surge na obra por meio da ironia, e cabe salientar o que dissemos no capítulo anterior, na Idade Média o autor do riso era o bobo da corte, qualquer plebeu o podia ser, contudo, na literatura carnalizada quem adquire esse papel é o nobre, no caso anterior vimos que foi Calisto.

No decorrer de toda a obra perceberemos isso, pois quando o riso em si, não está presente, a ironia, o sarcasmo ou qualquer maneira burlesca que o induz, está. Enquanto o bobo da corte poderia ser qualquer plebeu, a carnalização permite ao ser humano a inversão de tudo até da característica moral, e o nobre passa então a ocupar este papel. Nos fragmentos que encontramos, na maioria está presente essa situação de constrangimento, e os servos são que passa a frente com essas atitudes burlescas.

Calisto Y agora, ¿con qué la veo?

Sempronio: Con ojos de alinde, con que lo poco parece mucho y lo pequeño grande [...] (ROJAS, 2008, p. 75)

O riso aqui não está visivelmente presente na fala dos personagens, mas a maneira como Sempronio responde a Calisto o provoca, pela ironia, ao leitor. O caráter risonho nessa obra é essencialmente característica dos servos, da plebe, o único momento que vemos ele sendo retratado por um personagem da classe mais alta é no diálogo que veremos no próximo tópico, entre Lucrecia e Alisa, mãe de Melibea.

Não nos esqueçamos de que as obras carnavalescas tem por características o rebaixamento, o destronamento, rebaixar (e não somente no sentido corporal) quer dizer também dar pouco valor, ou nenhum, a algo considerado elevado. Por exemplo, o amor de Calisto poderia em um outro contexto ser considerado como cavalheiresco e puro, no entanto

através das posturas dos demais personagens, as burlas, a ironia, a humilhação, o riso por toda situação gerada, transforma a obra em uma tragicomédia (gênero misto marcado por um romance de aventuras ou cavalaria, aí passam muitas coisas como encontros, reconhecimentos, sendo capaz de aliar o sublime e o grotesco, onde os personagens pertencem às camadas populares e aristocráticas e com um estilo que oscila entre o “alto e o baixo”.

Todas essas características corroboram para que *La Celestina* se torne uma obra tanto trágica quanto cômica, e nesta múltipla colaboração, encontramos o riso, que também em alguns casos pode ser ele próprio uma máscara, tendo em visto que, o ser pode “usar” do riso para esconder uma tristeza de espírito até visível fisicamente, se não fora o riso usado como máscara.

3.5 A máscara no carnaval e a cicatriz no rosto de Celestina

A máscara sempre esteve relacionada aos ritos carnavalescos, ela é o objeto mais carregado de sentido da cultura popular, possuindo um simbolismo inesgotável. Cabe salientar que nesta perspectiva do grotesco temos o papel das máscaras usadas comumente para expressar a alegria e a brincadeira, se pensarmos que eram usadas em momentos festivos, através dela tem-se a possibilidade da renovação e regeneração, adotando várias atitudes em um único momento, e é essa possibilidade que dá o caráter grotesco, além das cores ou deformidades que podem apresentar.

Ela não só pode ser vista na celebração concretamente, mas também a partir das ações dos personagens, já que ela não apenas deforma o físico mas as ações destes também. Neste sentido cabe salientar a ambivalência, onde coexistem duas possibilidades, como aponta Bakhtin (2008 p. 22), “[...] o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma.” O grotesco pode ser descrito como tudo aquilo que foge ao tradicional, da regra clássica, da dita “civilidade”.

Com essa característica ambivalente a máscara não apenas pode ser entendida como o objeto em si, mais também, metaforicamente, ou seja, a máscara pode ser compreendida como “tudo” aquilo que encobre a face do personagem.

Na personagem Celestina vemos que ela usa não somente das “máscaras sociais”, utilizando de ofícios corretos e aceitáveis pela sociedade e também quanto a cicatriz que ela trás no rosto, também entendida como as “marcas” que a vida deixou em seu rosto.

A máscara em si é tudo aquilo que faz o leitor conhecer ou reconhecer a algo, um objeto que quando deposto pode causar certa estranheza no interlocutor ou leitor, o fazendo desconhecer aquele que usa a usa, seja qual for os meios.

Segundo Santos (2012), O filósofo Aristóteles usa o termo “reconhecimento” para designar a passagem do ignorar ao reconhecer, que acontece após anos de separação e a partir do reencontro causa uma mudança nas ações dos personagens. Ele sistematizou algumas formas de reconhecimento, porém, aqui salientamos apenas uma, que seria uma espécie de reconhecimento ocorrido por meio de lembranças e cabe citar o momento no qual Pármeno está diante de Celestina que tenta o convencer a ficar ao seu lado e não atrapalhar seus planos para unir Calisto e Melibea, a cena acontece na casa de Calisto.

Celestina: ¡Oh malvado! ¡Cómo que no se te entiende! ¿Tú no sientes su enfermedad? ¿Qué has dicho hasta ahora? ¿De qué te quejas? Pues burla o di por verdad lo falso y cree lo que quisieres, que él es enfermo por acto y el poder ser sano es mano de esta flaca vieja.

Pármeno: ¡Mas de esta flaca puta vieja!

Celestina: ¡Putos días vivas, bellaquillo! ¿Y cómo te atreves?

Pármeno: Cómo te conozco...

Celestina: ¿Quién eres tú?

Pármeno: ¿Quién? Pármeno, hijo de Alberto, tu compadre, que estuve contigo un poco tiempo, que se me dio mi madre, cuando morabas a cuesta del río, cerca de las tenerías.

Celestina: ¡Jesú, Jesú, Jesú! ¿Y eres Pármeno, hijo de la Claudina?

Pármeno: ¡Alahé, yo! (ROJAS, 2006, p. 92)

Neste fragmento existe a possibilidade de que enquanto Pármeno desconstrói a figura da alcoviteira, ou seja, desfaz a sua máscara, pode ela estar fingindo para não reconhecê-lo e assim permanecer com a sua máscara. É a partir desse reencontro e reconhecimento que a trama se desenvolve, não causa uma reviravolta imediata mas essa amizade influenciará para o desfecho da estória.

O segundo momento se passa na casa de Melibea, em decorrência da visita de Celestina, enquanto ela conversa com Lucrecia, chega Alisa, e com isso, surgem o seguinte diálogo.

Alisa: ¿Con quién hablas, Lucrecia?

Lucrecia: Señora, con aquella vieja de la cuchillada que solía vivir en las tenerías, a la cuesta del río.

Alisa: Agora la conozco menos. Si tú me das a entender lo incógnito por lo menos conocido, es coger agua en cesto.

Lucrecia: ¡Jesú, señora más conocida es esta vieja que la ruda! No sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechicera, que vendía las mozas a los abades y descasabas mil casados.

Alisa: ¿Qué oficio tiene? Quizá por aquí la conoceré mejor.

Lucrecia: Señora, perfuma tocas, hace solimán y otras treinta oficios: conoce mucho en hierbas, cura niños y aun algunos la llaman la vieja lapidaria.

Alisa: Todo eso dicho no me la da a conocer. Dime su nombre si le sabes.

Lucrecia: ¿Si lo sé, señora? No hay niño, ni viejo en toda la ciudad que no le sepa, ¿hábiale yo de ignorar?

Alisa: Pues, ¿por qué no le dices?

Lucrecia: He vergüenza.

Alisa: Anda, boba, dile no me indignes con tu tardanza.

Lucrecia: Celestina, hablando con reverencia, es su nombre.

Alisa: ¡Ji, ji, ji! ¡Mala landre te mate si de risa puedo estar, viendo el desamor que debes de tener a esa vieja que su nombre has vergüenza nombrar! Ya me voy recordando de ella. Una buena pieza, no me digas más. Algo me vendrá a pedir. Di que suba

Lucrecia: Sube, tía. (ROJAS, 2006, p. 130-131)

Percebemos que ao apresentar Celestina a sua senhora, mãe de Melibea, Lucrecia retira a máscara de boa senhora da alcoviteira, antes mesmo que ela possa contruir essa ideia na cabeça de Alisa. E a primeira característica que Lucrecia nos dá é a cicatriz que Celestina traz como resultado de um castigo público. É uma definição que não convence a Alisa e Lucrecia continua acrescentando características a Celestina.

Ao analisarmos o fragmento notamos que Celestina pode usar de duas máscaras ao mesmo tempo, quando uma é desfeita, como o que Lucrecia acabara de fazer, muito astuta ela utiliza da máscara da piedade, para se fazer convencer. A cicatriz cai como essa máscara que pode provocar no leitor, a piedade, como em Melibea, veremos nos fragmentos seguintes.

Celestina: Hasta que Dios quiera.

Melibea: Vieja te has parado; bien dicen que los días no van en balde. Así goce de mí, no te conociera sino por esta señaleja de la cara. Figúraseme que eras hermosa; otra pareces, muy mudada estás.

Lucrecia: (Aparte): ¡Ji, ji, ji! ¡Mudada está el diablo! ¡Hermosa era con aquel su Dios os salve que traviesa la media cara!

Melibea: ¿Qué hablas, loca? ¿Qué es lo que dices? ¿De qué te riés?

Lucrecia: De cómo no conocías a la madre.

Celestina: Señora, ten tú el tiempo que no ande, tendré yo mi forma que no se mude, ¿No has leído que dicen: “Vendrá el día que en el espejo no te conozcas”? Pero también yo encanecí temprano y parezco de doblada edad. Que así goce de esta alma pecadora y tú de ese cuerpo gracioso, que de cuatro hijas que parió mi madre yo fui la menor. Mira cómo no soy vieja como me juzgan.

Melibea: Celestina, amiga, yo he holgado mucho en verte y conocerte, también hasme dado placer con tus razones. Tome tu dinero y vete con Dios, que me parece que no debes haber comido. (ROJAS, 2006, p.136)

Diante de Melibea, para alcançar seus propósitos, Celestina provoca na jovem o sentimento de piedade por causa da cicatriz que a alcoviteira trás no rosto. E aqui cabe pensar a cicatriz como uma máscara, pois levamos para tanto, em consideração o próprio objetivo dela, que é esconder a verdade sobre o personagem, o que está por trás dela. Lucrecia já tinha “desconstruído” a imagem de Celestina, aqueles velhos ofícios pelos quais era conhecida, foi prontamente apresentados e desfeitos diante da mãe de Melibea, agora como não pode convencer por eles, o que resta é a cicatriz provada pelo castigo em praça pública ou diz respeito as marcas do tempo, já que não fica claro as causas que levaram ao surgimento desta. Celestina quando percebe que descobriu o ponto fraco de Melibea a seduz por ele, a fazendo acreditar que um outro pobre coitado necessita da sua boa vontade e compaixão.

Celestina: El temor perdí mirando, señora, tu beldad, que no puedo creer que en balde pintase Dios unos gestos más perfectos que otros, más dotados de gracias, más hermosas facciones, sino para hacerlos almacén de virtudes, de misericordia, de compasión, ministros de sus mercedes y dádivas, como a ti. [...] ¿Por qué no daremos parte de nuestras gracias y personas a los prójimos, mayormente, cuando están envueltos en secretas enfermedades, y tales que donde está la melecina, salió la causa de la enfermedad?

Melibea: Por Dios, sin más dilatar me digas quién es ese doliente, que de mal tan perplejo se siente que su pasión y remedio salen de una misma fuente.

Celestina: Bien tendrás, señora, noticia en esta ciudad de un caballero mancebo, gentilhombre, de clara sangre, que llaman Calisto. (ROJAS, 2006, p. 138-139)

Mesmo movida pela desconfiança dos reais motivos que levaram a alcoviteira a sua casa, Melibea depois de muitas conversas, termina por ceder e cai na armadilha de Celestina. A moça acredita que dando seu cordão sortirá efeito e que Calisto ficará bem da sua “enfermidade”.

Melibea: ¡Oh cuánto me pesa con la falta de mi paciencia! Porque siendo él ignorante y tú inocente, habéis padecido las alteraciones de airada lengua. Pero la mucha razón me relieva de culpa, la cual tu habla sospechosa causa. En pago de tu buen sufrimiento, quiero cumplir tu demanda y darte luego mi cordón. Y porque para escribir la oración no habrá tiempo sin que venga mi madre, si esto no bastare, ven mañana por ella muy temprano. (ROJAS, 2006, p. 146)

Este momento no qual Melibea entrega a Celestina seu cordão, é marcado não somente pela entrega de um objeto qualquer. Mas com ele também, Melibea entrega a sua confiança, a sua virgindade nas mãos da feiticeira. Entende-se também que esse cordão será usado para um feitiço de aproximação dos amantes, contudo, o feitiço que parece mais eficaz, é o poder de

persuasão de Celestina, e não o que ela faria com o cordão. Ele é apenas mais uma forma de unir diretamente o casal, que já foram entrelaçados pelo discurso de Celestina.

Essa piedade causada em Melibea e a entrega do seu cordão, representando um objeto sacramental, especialmente esse, imprimem não só na obra como nas ações dos personagens um valor religioso. O que nos chama a atenção para o próximo tópico onde falaremos sobre algumas crenças em torno da obra.

3.6 Como se apresentam as crenças religiosas em *La Celestina*?

Não podemos de maneira alguma negar de que a característica fundamental na constituição do caráter da personagem seja o poder da palavra que ela exerce sobre os demais personagens, mas há também a “construção religiosa” de Celestina, como parte integrante na obra e na construção do caráter. Onde percebemos a existência de uma crença mística da personagem. No fragmento a seguir vemos o momento no qual ela cria um feitiço para que Calisto e Melibea possam ficar juntos.

Celestina: Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hirvientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas, regidor de las tres furias, Tesífone, Megera y Aleteo, administrador de todas las cosas negras del reino de Estige y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos, mantenedor de las volantes arpías, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas hidras. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por virtud y fuerza de estas bermejas letras [...]. (ROJAS, 2016, p.122)

Percebemos neste caso que Celestina não somente invoca ao deus Plutão, como também deixa claro que não o faz pela primeira vez, “[...] Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, [...]”. Em nenhum momento na obra, ela nega sua possível fé cristã, já que cita muitas vezes passagens bíblicas e o próprio nome de Deus, mas no segmento deste fragmento, nota-se que ela também não se submete ao demônio e as suas ações como deveras, mas o questiona e o provoca para que realize seu trabalho segundo suas ordens.

Celestina: [...] Si no lo haces con presto movimiento, tendrásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiré con mis ásperas palabras tu horrible nombre. Y otra y otra vez te conjuro. Así, confiando en mi mucho poder me parto para allá, con mi hilado, donde creo te llevo ya envuelto. (ROJAS, 2016, p.123)

Ela não se diz cristã, mas também não se diz pagã, a exemplo também de outros personagens, como Pármeno e Sempronio, nem se submete ao demônio e também não crê conseguir alcançar seus feitos sem o auxílio deste. No que diz respeito as crenças de Celestina, podemos concluir da seguinte forma: para os seus argumentos ela usa de citações filosóficas e cristãs, e algumas vezes, de ditos populares. Para auxiliar nos seus diversos ofícios, faz uso de rituais místicos como este há pouco citado e também de especiarias e bênçãos. Celestina é ao mesmo tempo, uma mistura de cristã e pagã, onde nesta última característica, cabe a feitiçaria, curandeirismo e bênçãos. Ela é tudo e todos ao mesmo tempo, seu personagem é por excelência, polifônico em palavras e ações, e também inverso dependendo das situações.

Quando falamos que Celestina não possui características condizentes a uma vida cristã, uma das principais contradições é o dualismo mantido entre a vida cristã e a pagã, quando neste caso especificamente, ela roga não a Deus ou um Santo qualquer, mas a um deus grego considerado como o deus do mundo inferior e que era muitas vezes chamado pelo eufemismo romano Plutão – doador de riquezas provavelmente adquiridas dos minerais do subsolo – porque acreditava-se que chamando-o pelo nome Hades provocaria sua cólera. Ela neste fragmento não se assume cristã, mas também não se submete ao poder do deus, que neste caso seria tratado com demônio por se tratar de um feitiço. A personagem ao fim até sobrepõe que seu poder seja ainda maior que o do deus ou que pelo menos tem poder tanto quanto, e unidos podem fazer com que os amantes fiquem juntos.

Vemos que talvez pudesse ser considerado como característica secundária na formação da personagem antecedido por seu poder argumentativo é que, justamente conhecimentos como o da Bíblia, ditos filosóficos ou populares e ainda de feitiçaria, fazem com que os argumentos da alcoviteira sejam ainda mais fortes e inquestionáveis pois como é propagado “Uma mentira repetida mil vezes torna-se verdade” (Joseph Goebbels), no caso de Celestina, até ela mesma acredita no poder que possui, pois facilmente consegue envolver os personagens manipulando-os da maneira que deseja.

Um outro personagem nos chama a atenção quanto as crenças, o próprio Calisto deixa evidente uma “nova religião”, Melibea. Ele declara a Sempronio seu amor a jovem, em sua fala percebemos que o sentimento que ele tem pela jovem, vai mais além do puro amor, e aqui não falamos no desejo sexual declarado por ele, mas sim em uma verdade devoção a Melibea, fazendo-o negar a própria fé e a sua religião.

Sempronio: ¿Tú no eres cristiano?

Calisto: ¿Yo? Melibea soy y Melibea adoro y en Melibea creo y Melibea amo. (ROJAS, 2006, p.67).

As atitudes do personagem de Calisto frente ao amor não correspondido da sua amada Melibea, quando enaltece a sua beleza comparando-a com anjos ou utilizando expressões comuns a Igreja Católica, pode em alguns casos ser considerado como heresia.

Calisto: Téngolo por tanto, en verdad, que si Dios me diese en el cielo silla sobre los santos, no lo tendría por tanta felicidad. (ROJAS, 2006, p.61-62)

Como vimos, amor por Melibea faz com que Calisto chegue a delirar de paixão por sua amada, e um caso como este de delírio, faz com que outros personagens duvidem se caso trata-se de um cristão ou herege. Isso também fica evidente quando ele enaltece a figura de Celestina, causando também uma profanação na obra, a exaltação de ambas difere apenas porque pela feiticeira ele não está apaixonado, só a idolatra por seus muitos ofícios.

Calisto: [...] ¿Miras qué reverenda persona, qué acatamiento? Por la mayor parte, por la filosofía es conocida la virtud interior. ¡Oh gloriosa esperanza de mi deseado fin! ¡Oh fin de mi deleitosa esperanza! ¡Oh salud de mi pasión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivicación de mi vida, resurrección de mi muerte! Deseo llegar a ti, condijo besar esas manos llenas de remedio [...]. (ROJAS, 2006, p.88-89)

A religião é tida para o cristão praticante, como aquilo que, na maioria das vezes, o centraliza e o mantém no caminho da moral e da razão. O amor de Calisto, para Sempronio, o afasta da razão, a mesma que possivelmente o faria perceber a traição dos seus servos com o auxílio de Celestina. Um amor que se aproxima da loucura e o faz dizer e fazer coisas longe das atitudes de um cristão, para Calisto, seu deus e religião é Melibea, isso ele deixa claro quando enaltece a amada, colocando-a a em um grau muito superior ao dele, embora fosse da mesma classe social. Neste caso não falamos em superioridade de status, mas sim, comparando-a um deus, que vive entre eles.

Sempronio: Que sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer.

Calisto: ¿Mujer? ¡Oh grosero! ¡Dios, dios!

Sempronio: ¿Y así lo crees? ¿O burlas?

Calisto: ¿Qué burlo? Por dios la creo, por dios la confieso y no creo que hay otro soberano en el cielo; aunque entre nosotros mora.

Sempronio (Aparte): ¡Ja, ja, ja! ¿Oísteis que blasfemia? ¿Visteis qué ceguedad?. (ROJAS, 2006, p. 68)

Para Sempronio, o mal acometido por Calisto é tão perigoso quanto vinho que se bebe e afasta o homem da razão e da moral, “[...] las mujeres y el vino hacen a los hombres renegar” (ROJAS, 2006, p. 71), tendo portanto, que o afastar de si. Ele usa muita convicção para dizer isso, pois não devemos esquecer que ele é frequentador assíduo da casa de Celestina, e que possivelmente lá, ele presencia a duas realidades, a da mulher astuta e a do vinho que embriaga e faz o homem renegar a razão.

Em se falando de Sempronio, não podemos esquecer de mencionar a sua crença, que é nenhuma senão o dinheiro fácil, lembrando para tanto, que ele usa de Celestina para alcançar seus desejos ambiciosos. Os criados, tanto Pármemo quanto Sempronio, cabem na mesma situação, pois não demonstram em nenhum momento alguma crença religiosa, Sempronio, como vimos em um exemplo passado, até questiona a Calisto pelo amor dele por Melibea, que em certo ponto até se confunde com heresias porque a ama sobre todas as coisas. Ele mostra uma aparente moral cristã que ele próprio não tem, dá entender que conhece a Bíblia, porém, suas atitudes são totalmente contrárias a isso.

Sempronio: [...] llenos están los libros de sus viles y malos ejemplos y de las caídas que llevaron los que en algo, como tú, las reputaron. Oye a Salomón do dice que las mujeres y él vino hacen los hombres renegar. [...] “ésta es la mujer, antigua malicia, que a Adán echó de los deleites de paraíso; ésta el linaje humano metió en el infierno; a ésta menospreció Elías profeta”, etc.? (ROJAS, 2006, pp. 70-71)

Neste fragmento como percebemos, Sempronio não só cita personagens bíblicos, como Salomão e Adão, como também mostra uma atitude antifeminista de que a mulher sempre é culpada pelos tormentos e problemas nos quais os homens se envolvem. Como já dissemos, em alguns casos como já vimos, ele cita ou dá a entender que segue a religião cristã, no decorrer da obra vemos que a suas atitudes são incoerentes ao que ele diz, ou seja, a sua crença na verdade é nenhuma, pois se houvesse ação e fala seriam no mínimo condizentes uma com a outra.

Pármemo é outro personagem que muda de atitudes muito facilmente, no início se põe contrário ao planos de Celestina e Sempronio, e em certo momento, até tenta alertar Calisto sobre o plano, mas ao final se deixa seduzir pelos argumentos da alcoviteira que não promete riqueza como também ajudá-lo com Aréusa, serva de Celestina e porque quem o criado nutre sentimentos.

Pármeno: Celestina todo tremo em oírte. No sé qué haga; perplejo estoy. Por una parte téngote por madre; por otra, a Calisto por amo. Riqueza deseo; pero quien torpemente sube a lo alto, más aína cae que subió. No querría mal ganados.

Celestina: Yo sí. A tuerto o a derecho, nuestra casa hasta el techo.

Pármeno: Pues yo con ellos no viviría contento y tengo por honesta cosa la pobreza alegre. Y aún más te digo: que no los que poco tienen son pobres, mas los que muchan desean. [...]

Celestina: Mas di, como Marón, que la fortuna ayuda a los osados. [...] ¡Oh se quisieses, Pármeno, qué vida gozaríamos! Sempronio ama Elicia, a prima de Areúsa.

[...]

Pármeno: ¡Maravillosa cosa es!

Celestina: Pero, ¿bien te parece?

Pármeno: No cosa mejor. (ROJAS, 2006, pp. 95-96)

As atitudes dos servos como vemos, são duplas, variáveis e inversas, que não condizem com o que em algumas cenas notamos. Acreditamos que no caso destes dois não há crença alguma, só interesses particulares, diferentemente de Celestina, ainda que ambiciosa, pende para a magia como crença.

Por fim e não menos importante temos Melibea, uma jovem de família de classe média alta e de aparente fé cristã, que em alguns momentos oscila entre ceder a paixão por Calisto, ou continuar com a sua moral intacta de moça de família. Mas ao fim termina por ceder não só aos argumentos de Celestina como também cede ao amor por Calisto, conduta já prevista desde o I ato.

Melibea: Pues aún más galardón te daré yo, si perseveras.

Calisto: ¡Oh bienaventuradas orejas mías que indignamente tan gran palabra habéis oído! (ROJAS, 2006, p. 62)

A partir da consumação do amor dos amantes, a obra passa a ter mais um caráter tragicômico, devido preferencialmente a morte de Calisto. Porém, a essas alturas do desenrolar do romance, Melibea já não se importa com a sua honra e com a perda do seu amado, tira a própria vida, o que não condiz com a fé cristã.

Melibea: [...] Mi fin es llegado; llegado es mi descanso y tu pasión; llegado es mi alivio y tu pena; llegada es mi acompañada hora y tu tiempo de soledad. No habrás, honrado padre, menester instrumentos para aplacar mi dolor, sino campanas para sepultar mi cuerpo. Si me escuchas sin lágrimas oírás la causa desesperada de mi forzada y alegre partida. [...]. (ROJAS, 2006, p. 357)

Percebemos neste fragmento que Melibea deixa clara sua partida, que apesar de causar dor nos seus pais a morte para ela se torna feliz porque assim se encontrará definitivamente

com seu amado, pondo fim assim, ao romance de Calisto e Melibea, e a jovem termina por se mostrar como alguém que acredita no outro ser como um deus, como o próprio Calisto idealizava a sua amada, esquecendo assim de uma religião propriamente dita. Relações essas que culminam nos personagens levando suas ações até as últimas consequências.

E como aborda Bakhtin (2008) sobre a inversão das condutas moralistas no carnaval, o mesmo coincide na definição do amor para Celestina. Parece-nos que essa releitura é possível quando fazemos relação com outro ponto proposto por Bakhtin “discussão das últimas questões” no gênero carnavalesco. Para ela, o amor nada mais é que um jogo entre um homem e uma mulher, onde o prazer mediático é o que conta, independente se esse prazer diz respeito a relação sexual ou financeira, onde uma das duas será o propósito final de algum dos personagens.

Analisamos em sua fala não apenas essa inversão do amor, mas também o uso de palavras um tanto obscenas como também propõe a carnavalização ao falar no uso de uma linguagem familiar.

Celestina: [...] ninguna cosa es alegre posesión sin compañía. No te retraigas, ni amargues, que la natura huye lo triste y apetece lo deleitable. El deleite es con los amigos en las cosas sensuales y especiales en recontar las cosas de amores y comunicarlas: “esto hice, esto otro me dijo; tal donaire pasamos; de tal manera la tomé; así la besé; así me mordió; así la abracé; así se allegó. ¡Oh qué habla, qué gracia! ¡Oh qué juegos! ¡Oh qué besos! [...]. (ROJAS, 2006, p.97)

Esse fragmento foi extraído de uma passagem onde a alcoviteira conversava com Pármemo na tentativa de convencê-lo a ficar do seu lado e contra Calisto, sobre a promessa de encontros íntimos com Areúsa. O amor para Celestina não passa de um jogo de interesses e em nada tem a ver com um sentimento puro e sublime, sendo remediado apenas pelas relações sexuais.

Ainda sobre as últimas questões, temos ainda o lamento fúnebre de Pleberio por sua filha Melibea que acabara de suicidar-se quando descobre que o seu amado Calisto já não vive.

Alisa: ¿Qué es esto señor Pleberio? [...]
 Pleberio: ¡Ay, ay, noble mujer, nuestro gozo en el pozo, nuestro bien todo es perdido! ¡No queremos más vivir!
 [...] Porque me Melibea mató a sí misma de voluntad a mis ojos con la gran fatiga de amor que le quejaba; el otro mataronle en muy lícita batalla. ¡Oh incomparable pérdida, oh lastimado viejo, que cuanto más busco consuelos. Menos razón hallo para me consolar!

[...] Y yo lloro, triste, a ella muera, pero la causa desastrada de su morir. [...] Pero ¿quién forzó a mi hija morir, sino la fuerte fuerza de amor? ¡Oh amor, amor, que no pensé que tenías fuerza ni poder de matar a tus sujetos!
 [...] ¡Oh mi hija despedazada! ¿Por qué no quisiste que estorbase tu madre? ¿Por qué no hobiste lástima de tu querida y amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dejaste penado? ¿Por qué me dejaste triste y solo *in haclachrymarum valle*? (ROJAS, 2006, pp. 363-366-367-369)

Aqui neste fragmento o sentido das “últimas questões” já não diz respeito ao jogo de amor mantido por dois personagens, como no caso Pármene e Areúsa. Tratar da última questão aqui é falar no suicídio da personagem e o que seu pai acha do motivo o qual a levou a cometer tamanha insensatez. A Igreja e a grande maioria das pessoas veem na morte o último momento para tudo, especialmente para lembrar situações ou coisas que talvez não tenham sido finalizadas aqui na terra anteriormente; o perdão, o arrependimento e no caso de Melíbea, um amor que não pode se prolongar por mais tempo, ainda que houvera a primeira e última noite de amor dos dois amantes. Antes que pudesse existir outra noite para estarem juntos, Calisto morre ao cair de um muro e sua amada não suporta a ideia de viver sem seu amado, sendo assim a única situação remediada para pôr fim a esse sofrimento, somente pondo a vida em jogo. O que podemos avaliar segundo a teoria da carnavalização é as paixões que se aproximam da loucura, também correlacionada ao não limite dionisíaco, onde movidos pelo delírio báquico os personagens ficavam fora de si.

Como pudemos analisar neste tópico, as ações dos personagens são levadas até as últimas consequências para conseguir seus objetivos. Esquece-se a moral, a fé, a compaixão e qualquer sentimento positivo em direção ao outro. Vemos portanto, que no que tange a obra não existe uma crença coerente relacionada a uma religião propriamente dita, mas sim, o uso de argumentos religiosos como ponto de convencimento para alcançar os propósitos de cada personagem. Caberia uma análise mais detalhada sobre as últimas questões e por conseguinte, os personagens levarem tudo até as últimas consequências, mas deixaremos isso para um momento mais oportuno.

4. CONCLUSÃO

Nossa intenção durante a elaboração do nosso trabalho foi fazer uma análise da obra espanhola *La Celestina*, de Fernando de Rojas, na óptica bakhtiniana da teoria da carnavalização. Bakhtin nos apresenta essa teoria lançada na literatura, como características de obras próximas ao povo, especialmente porque na maioria dos casos parte de realidades vividas pelo leitor. Onde ele, o leitor, possa sentir-se à vontade para se ver na situação do personagem, como algo que não está muito longe dele e da sua realidade. Uma literatura, como diz Bakhtin, modificada, renovada, onde características antigas coexistem com as novas, agregando mais valor a obra, que fugindo do convencionalismo, possibilita uma nova releitura da obra em questão. Apesar de que algumas características carnavalescas já tenham sido, e continuam sendo analisadas na literatura, porém isoladamente, pensar nelas a partir do carnaval não é uma tarefa fácil, pois ele ainda é visto na maioria das vezes, o rito pelo rito. Dificilmente podendo agregar valor a algo como a literatura, ou a arte de modo geral.

Vimos que essa celebração não é tipicamente nossa, como propõe ao pensar no Brasil, ela perpassa muitas culturas, como algumas que citamos aqui, ela é ampla metaforicamente falando. Pode despertar no leitor inúmeras sensações ao mesmo tempo, espanto, medo e riso são algumas delas.

Para demonstrar isso, fizemos nossa análise nos apoiando em autores que nos antecederam e que já haviam estudado sobre a carnavalização por si só ou em alguma obra literária, como também usamos de dados históricos, místicos e também eclesiásticos sobre o tema. Propusemo-nos em não só fazer a análise, mas também levantar as nossas próprias argumentações e concluímos que a carnavalização é uma combinação de todas as características, às vezes algumas se sobressaem, mas não deixa de ter sua essência carnavalesca.

Ao analisar *La Celestina*, uma obra ampla em temas tanto quanto a teoria da carnavalização em características, percebemos que nela perpassa a essência carnavalesca da qual falamos. Estão presentes nela a polifonia, a linguagem familiar, o riso, a máscara, o amor que se aproxima da loucura, a crença e a inversão de valores, o sublime e o vulgar, o sagrado e o profano, o alto e o baixo corporal, combinadas proporcionam a obra outro caráter típico do carnaval, o grotesco.

Como propusemos no início do trabalho, nossa intenção era tentar evidenciar uma possível releitura do texto celestinesco apoiada pela teoria da carnavalização, aproveitamos também para fazer um breve respaldo sobre a polifonia de Dostoievski e tentar inter-

relacioná-las na obra de análise. Acreditamos que feitas as devidas apresentações de algumas das características carnavalescas, nosso trabalho mostrou o caráter da obra, para quem não a conhece, além da possível releitura da mesma a partir da teoria bakhtiniana da carnavalização.

Encerramos por fim, assegurando a possível releitura do gênero celestinesco a partir da teoria bakhtiniana da carnavalização a fim de que todas as questões aqui em análise possam servir de apoio para futuros trabalhos na área da literatura.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Andrea Augusta de. *O discurso de Celestina: a construção e a desconstrução da personagem.*/ Andrea Augusta de Aguiar; orientador Mario Miguel González. – São Paulo, 2011. 157 f. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/.../8/.../2011_AndreaAugustadeAguiar.pdf>. Acesso 22 set. 2012.

BAHKTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski.*/ Mikhail Bakhtin; tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. – 5. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. pp. 03-51/115-206.

_____. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* Trad. Yara Frateschi Vieira. – São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega.* – Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

FIORIN, José Luiz. A carnavalização. In: _____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin.* São Paulo: Ática, 2006, p. 89-144.

MEDEIROS, Valerio. *O grotesco em Baudelaire.* Disponível em: <www.ciencialit.letras.ufrj.br/ensaios/novos_garrafa_2/ensaio_o_grotesco.doc>. Acesso 21 set. 2016.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro;* tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. - São Paulo: Perspectiva, 1999.

PINTO, Tales dos Santos. *História do Carnaval e suas origens.* Disponível em <http://www.brasilecola.com/carnaval/historia-do-carnaval.htm>. Acesso em 29 de julho de 2014.

POSSAS, Hiran de Moura. *Carnavalização e dialogismo: uma leitura de textos literários polifônicos.* Disponível em: <[http://file:///C:/Users/Windows%207/Downloads/5110-17402-1-PB%20\(1\).pdf](http://file:///C:/Users/Windows%207/Downloads/5110-17402-1-PB%20(1).pdf)>. Mestrando em comunicação, linguagem e cultura – UNAMA (Universidade da Amazônia). Acesso 14 de agosto de 2014.

RAMOS, Teresa Cecília de Oliveira. *A possível moral em Celestina, de Fernando de Rojas.* IN: Anuario brasileño de estudios hispánicos, n. 1-1990. Madrid, 1990, pp. 143-154.

ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Madrid: De Bosillo, 2006.

SANTOS, Eleni Nogueira dos. *Anagnorisis: cenas de reconhecimento em La Celestina*. USP/CNPq. Disponível em http://150.164.100.248/espanhol/Anais/anais_paginas_%20503-1004/Anagnorisis.pdf. Acesso em 27 de novembro de 2012.

SILVA, Daniel Eveling da. *Uma breve diacronia do grotesco: considerações sobre esse conceito*. II Colóquio do Laboratório de História Econômica e Social (2008: Juiz de Fora – MG). Micro história e os caminhos da história social: Anais/II Colóquio do LAHES; Carla Maria Carvalho de Almeida, Mônica Ribeiro de Oliveira, Sônia Maria de Sousa, Cássio Fernandes, organizadores. Juiz de Fora: Clio Edições, 2008. Disponível em: <<https://www.scribd.com/document/289409975/Uma-Breve-Diacronia-Do-Grotesco>>. Acesso em: 21 jul. 2014.

SOERENSEN, Claudiana. *A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin*. Revista Travessias. Cascavel, Unioste, 2011. Vol. 5. (p. 318-331). Disponível em: <<http://e-revista.unioste.rb/index.php/travessias/article/view/4370>>. Acesso em: 22 set. 2012