

RIR PARA RESISTIR: A LITERATURA CÔMICA MEDIEVAL COMO INSTRUMENTO DE RESISTÊNCIA

GERLÂNDIA GOUVEIA GARCIA
PPGH-UFMG
gerlandiaclio@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo mostrar de que forma a literatura medieval cômica produzida nos séculos XII e XIII foi utilizada como mecanismo de resistência pela camada popular para burlar o poder vigente do período. Os *fabliaux* e os *exempla* fazem parte de uma vasta produção literária que tem como objetivo provocar o riso através de textos paródicos que versavam sobre o cotidiano da população. Em seu corpo textual facilmente se encontram brigas domésticas, luxúria clerical, astúcia feminina e ironias ao regime feudal. Este trabalho se fundamenta nas discussões de Bakhtin (2013), que afirma que o riso sempre esteve como arma de libertação nas mãos do povo e de Minois (2003), para quem que o riso popular teria o valor de subversão social, temporariamente tolerado, abolindo ou revolvendo as hierarquias. É sobre estes dois aspectos que o trabalho discorrerá, procurando mostrar como, através do riso, as camadas populares subvertem o poder vigente.

Palavras-chave: Literatura; Medieval; Resistência; Riso; Comicidade.

A palavra riso no dicionário *Aulete*² significa “1. Ação, resultado ou modo de rir; 2. Demonstração de contentamento, de alegria; 3. Escárnio, zombaria, deboche, desprezo.”. Rir nos traz sensação de bem estar, geralmente representa satisfação e felicidade e contemporaneidade o riso é permitido em muitos lugares e aparece sob várias formas. Com o avanço da tecnologia e o aparecimento das redes sociais o riso pode ser representado por emojis³, por exemplo, ou pela sequência de três letras “k” (kkk). A liberdade do ato de rir na contemporaneidade possibilita a sociedade de expressar seus sentimentos de forma mais ampla, seja por meio das redes sociais, da literatura, da música do teatro e do cinema, o riso transcende qualquer sentimento opressor possibilitando uma espécie de sentimento de liberdade. Mas se formos fazer uma análise histórica sobre o riso verificaremos que em algumas sociedades passadas o ato de rir era tido como violação e desobediência à ordem vigente, como é o caso da Idade Média.

Conforme Macedo (2000) os escritores do cristianismo primitivo, imbuídos das ideias neoplatônicas e estoicas e da dicotomia da existência do sagrado e profano, pecado e

² <http://www.aulete.com.br/riso>

³ Emoji são [ideogramas](#) e [smileys](#) usados em mensagens eletrônicas em páginas da [web](#). Seu uso teve início no Japão e se popularizou para além do país. Eles existem em diversos gêneros, incluindo: expressões faciais, objetos, lugares, animais e tipos de clima. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Emoji>.

salvação, retrataram os elementos míticos da tradição pagã vinculados aos rituais de fertilidade nos quais o riso desempenhava importante papel. Isso alterou, segundo Macedo (2000), o modo de perceber a dimensão sagrada da derrisão. Diversas versões de mitos greco-romanos foram escritos na literatura latino-cristã deram ênfase aos aspectos nefastos do riso, levando-o a ser tratado perante a Igreja como gesto obsceno.

A hilaridade é encarada como uma faculdade essencialmente boa do homem, e deixa de ser considerada obstáculo para o cristão. O riso comedido, nessa percepção, deixa de ser julgado ato ofensivo a Deus. No conjunto de textos fundadores do tomismo, subsiste a ideia de existência de um riso nefasto, provocado por palavras indecorosas, obscenas ou imbecis, e de um riso de do e agonia, desaprovados. A tristeza, sentimento adverso á alegria e hilaridade, seria tão temerária quanto a expressão desenfreada do “riso louco”. A acídia confunde-se com o pecado porque conduz ao desgosto diante das potencialidades do espírito, à astenia e ao desespero da alma. Porém, o riso pode também ser associado ao estado de alma plenamente positivo: a felicidade. (MACEDO, 2000, p. 70).

Certificados de que o riso não seria um ato de infâmia a Deus, o clero via nele a oportunidade de usá-lo como ferramenta instrutiva. A partir dessa observação, vão surgindo alguns tipos de gêneros textuais cômicos reservados para os sermões, como é o caso dos *exempla*. Seus escritores se apropriavam tanto de conteúdo sagrado quanto profano de forma didática, com intuito de atingir o público de forma mais abrangente. Depois da fome e das epidemias diminuírem, a mensagem com tom de miséria ficou enfraquecida. Impõe-se, então, um esforço pedagógico para conquistar, de novo, os espíritos: o recurso a historietas engraçadas que excitam os ouvidos e possibilitam guardar a lição.

A visão do mundo que se depreende os *exempla* não é muito diferente da que observamos nas fábulas e farsas: uma visão pessimista da sociedade, em que metade é de espertos e metade são mais astutos, sem consideração de moral. Em alguns *exempla*, de gosto duvidoso, chegamos a perguntar qual é a moral- se é que há uma. (MINOIS, 2013, p. 216).

Segundo Minois (2003), o novo estilo de pregação se afirma e os principais teóricos da pregação reservam espaço para as pilhérias humorísticas nos sermões. O lema era fazer rir para impedir que os fiéis dormissem: essa era parece ser a principal preocupação dos

pregadores, o que diz muito do interesse provocado por seus sermões. O riso do *exempla* não deve servir apenas para manter as pessoas acordadas, deve também auxiliar a memorizar mensagens morais. (MINOIR, 2003, p. 213). Não podemos deixar de lembrar que, a maior fonte de inspiração para tais textos é a própria sociedade, os monges medicantes misturados à população urbana, conhecedores dos problemas domésticos através da confissão, criam um vasto repertório diversificado para ser usado na catequese. A respeito das características do *exempla* e sua função na sociedade Macedo (2000) destaca:

Os *exempla*, de um modo geral, explora as possibilidades do cômico e, concomitantemente, revelam certa forma de saber. Os elementos humorísticos e os personagens inseridos nas tramas exemplares podiam ser retirados de situações triviais e coloquiais. A configuração do cômico, obtida pelo sentido atribuído às ações e reações dos protagonistas, às palavras de duplo sentido e jogos de palavras imbuídas de valor chistoso, é acompanhada por valores morais imprimidos pelos redatores de textos. O riso do predador, portanto, germinava neste sutil exercício de aproximações, associações e subentendidos. O saber aqui disseminado tinha a pretensão de avaliar e emitir juízo a respeito de todos os estratos sociais. (MACEDO, 2000, p. 117).

Ao lado dos *exempla*, surge também outro gênero literário, os *fabliaux*. Para explicar o que é um *fabliau* a autora Nora Scott (1995) cita o Conde de Caylus que fez um estudo sobre esse tipo de literatura nos anos de 1753 e Anatole de Montaiglon que também estudou os *fabliaux*, em 1872. Assim, Caylus coloca que o *fabliau* é um poema que encerra a narrativa elegante de uma ação inventada, mais ou menos carregada de intriga, porém, de certa extensão agradável ou engraçada, cujo objetivo é instruir ou divertir. Já para Anatole de Montaiglon (apud Scott, 1995), o *fabliau* é uma narrativa perfeitamente cômica, de uma aventura real ou possível, mesmo com exageros, que se passa nas circunstâncias da vida humana média, é a narrativa de uma aventura totalmente particular e comum.

Os *fabliaux* não se confundem com as fábulas porque são mais longos e seus personagens principais são exclusivamente humanos. A própria Scott (ibid.) expõe a dificuldade encontrada na classificação desses textos, mostrando que entre eles e outras formas literárias da época, como as canções de gesta, romance, *exempla* e *lais*, há em comum o fato de serem narrativos e em versos, em sua maioria. E no caso dos *exempla* e dos *fabliaux*, de trazerem uma moral. Porém, a intenção didática e o tom moralizador não desempenha o mesmo papel nos contos profanos, marcados pelo espírito sarcástico, pelo

tom satírico, erótico e obsceno, oposto aos valores defendidos pela cultura clerical oficial (MACEDO,2000, p. 165).

Afirma Lacy (1995) que, sendo ou não um gênero burguês os *fabliaux* frequentemente mostram personagens que pertencem à classe média ou à sociedade camponesa. Raramente figuram cavaleiros. Conforme Macedo (2000, p.178), os personagens da alta nobreza que figuram nas narrativas geralmente obtêm sucessos nas empreitadas sensuais. Os maridos conseguem desvendar as trapaças arquitetadas por sedutores e reverterem a situação em seu benefício. Se forem de classes mais baixas, como os vilões, estudantes pobres, sacristãos ou religiosos, quase sempre são enganados ou ridicularizados. Os reis, por fazerem parte do topo das hierarquias geralmente são poupados das humilhações, diferentemente do clero, que dificilmente escapa da ridicularização. O público para quem os textos eram dirigidos ou recitados era bastante diversificado, a exemplo de nobres, burgueses e cavaleiros e habitantes de várias cidades.

Na diversidade de textos literários que circularam no período que abrangem os séculos XII ao XIV, os *fabliaux* apresentam características bem peculiares: a linguagem erótica, ainda que sob a forma de eufemismos e metáforas aparece em parte considerável do que se tem compilado atualmente, a vida nas cidades, tensões entre homens e mulheres que reside não na diferença sexual, mas um impulso de revirar as estruturas hierárquicas. Estas duas características nos levam a perceber que os *fabliaux* dialogam com traços populares advindos de festividades como a Festa do Asno, A festa dos loucos e A festa dos Foliões, todas preservando em comum o traço da inversão da ordem hierárquica.

No campo teórico quem discute este aspecto nos textos cômicos da cultura popular, no contexto de Rabelais, período do Renascimento, é Mikhail Bakhtin (2013), estudioso russo do campo da literatura e da linguagem. A este processo de inversão Bakhtin chama carnavalização. Embora tratando de momento histórico posterior, Bakhtin retorna à Idade Média para mostrar que as manifestações artísticas da época, incluindo os *fabliaux*, foram responsáveis – com destaque para as obras em que acontecem as inversões –, pela preparação e consolidação do pensamento do homem moderno.

O autor nos apresenta um quadro de infinitudes de manifestações do riso que se opunha à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro dessa diversidade de manifestações, das festas públicas carnavalescas, dos ritos e cultos cômicos especiais, dos bufões, tolos, gigantes, anões, monstros, palhaços de diversos tipos e categorias, encontra-se a literatura paródica, que é vasta e multiforme, que possui uma

unidade de estilo e constitui partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, que é una e indivisível. Esses tipos de ritos ofereciam uma visão de mundo ao homem e suas relações totalmente diferentes, não oficiais e exteriores à Igreja e ao Estado; é como criassem um segundo mundo, uma segunda vida. A comicidade que rege os ritos do carnaval liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade. É nesse contexto que se inserem os *fabliaux*. (BAKHTIN, 2013).

Minois (2003) traz um ponto importante sobre a comicidade, ao colocar que no medievo a visão cômica foi excluída do domínio sagrado e tornou-se a característica essencial da cultura popular, que evoluiu fora da esfera social, e graças a essa existência extraoficial que a cultura do riso se distinguiu por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais, por sua impiedosa lucidez. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberem a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede a prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico. (BAKHTIN, 2013, p. 43).

Para Macedo (1999) os espetáculos teatrais ocuparam nos meios urbanos o papel de passatempo, divertimento e lazer, sendo bastante admirados nas ruas e praças públicas. Os artistas deslocavam-se em carroças decoradas, que eram ao mesmo tempo palcos onde representavam cenas bíblicas ou situações engraçadas tiradas do cotidiano. Essas peças eram patrocinadas por famílias influentes, autoridades municipais e eclesiásticas e também pelas corporações de ofício que ajudavam financeiramente ou na construção dos equipamentos utilizados nos eventos. Os temas do teatro de rua geralmente estavam ligados a assuntos religiosos. O público adorava assistir cenas relacionadas à vida de Jesus e da Virgem Maria, passagens do Antigo e do Novo Testamento e também as referências à vida e aos milagres dos santos.

Para os espetáculos não se tornarem monótonos, os escritores mesclavam passagens sérias a engraçadas, no intuito de manter a atenção dos telespectadores. A figura do diabo também fazia parte das encenações cômicas. As peças eram apresentadas por um *diablerie* (diabrura), que junto com o personagem de Satã trocava ideias sobre como fazer para melhor conquistar a alma dos pecadores. O Senhor das Trevas sentava em cima de um barril discursando para um bando de demônios inquietos e baderneiros, em meio a danças,

cantos, gritos, brigas, injúrias, toque de tambores, cambalhota e rodopios. (MACEDO, 1999, p. 75).

Minois (2013) fomenta a discussão ao colocar que rir do diabo e do inferno é exorcizar o medo que se tem dele. O autor tece também sobre o sentido confuso representação do personagem do diabo.

Ele é (o diabo) ridicularizado, mas, ao mesmo tempo, defendido, porque aparece cada vez mais sob os traços de uma vítima. Nos mistérios, assiste-se a processos parodísticos em que os diabos são escarnecidos, mas sente-se, confusamente, que não estão errados. (MINOIR, 2013, p. 245).

Bakhtin (2013) destaca que as festividades do medievo sempre tiveram um conteúdo essencial, um sentido, sempre simbolizaram uma concepção de mundo e nelas figurava temporariamente um reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade, e abundância. Totalmente diferentes das festas oficiais da Igreja e do Estado Feudal, as quais tinham como objetivo consagrar, validar o regime em vigor. O tempo tornava-se puramente formal, as sucessões e crises ficavam totalmente relegadas ao passado. Já o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Dentro desse universo, o indivíduo parecia ter uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes.

Porém, as festas, como qualquer ato da vida em grupo, não eram uma manifestação neutra e nem gratuita. Geralmente, eram uma forma de afirmar os poderes e os valores dominantes, mostrar as hierarquias de riqueza e posição social. Quanto mais cara e rica, mais demonstravam o poder de quem patrocinava. Isso ficava evidente nas “entradas”, que eram um tipo de desfile luxuoso organizado nas cidades em homenagem aos reis e príncipes. As “entradas” marcavam o primeiro contato dos novos senhores com suas comunidades ou retorno dos líderes depois das vitórias obtidas na guerra. (MACEDO, 1999, p. 78).

Os dias santos também eram comemorados com festas. Era comum separar vários dias para a rememoração e a exaltação ao sagrado. A cada cidade a Igreja oferecia aos fiéis

cerimônias e espetáculos, as catedrais se transformavam em centros de encontros durante as festividades solenes do calendário cristão, angariando para si as populações das aldeias vizinhas e dos bairros mais afastados. A maior parte das festividades consistia em comemorações do nascimento e da ressurreição de Cristo. (MACEDO, 1999, p. 81).

A festa do *Charivari*⁴ consiste em um agrupamento de membros da comunidade e vilarejos, alguns disfarçados e batendo sobre utensílios de cozinha. Eles se encontram diante da residência de um dos paroquianos, que estão excluídos do grupo por uma conduta repreensível, tais como as mulheres que batem nos maridos ou que mandam neles, maridos violentos; os que cometem desvios sexuais; os maridos avarentos; os estrangeiros que, vêm se para instalar ou estão de passagem e não pagam as boas vindas; as moças loucas por seus corpos; caluniadores; aos maridos que frequentam prostíbulos; a todos aqueles que, de uma maneira ou outra, incitam contra eles a opinião pública da comunidade local. (MINOIS, 2003, p. 170). Explica, ainda, que os que são visados pelo *Charivari* jamais se livraram do ridículo e da vergonha causada. O seu riso é típico da tirania do grupo e instrumento de controle das sociabilidades e dos costumes conjugais, uma punição aos desvios domésticos.

A “festa dos loucos”, outro tipo de festa de caráter carnavalesco, tinha por finalidade o divertimento desmedido. Seus participantes utilizam máscaras, se excediam na comida e na bebida, faziam algazaras e satirizavam o poder vigente. Outra espécie de “festa dos loucos” que podemos destacar foi a *Asinaria Festa* (Festa dos Asnos) que acontecia nos primeiros dias de Janeiro e comemorava a fuga da sagrada família para o Egito.

Havia também outra forma de cultura cômica popular conhecida como obras verbais (orais, escritas em língua latina e vulgar). Essa literatura está imbuída de concepções carnavalescas do mundo, como a ousadia. Era uma literatura festiva recreativa. Rica e bem diversificada, nela se encontram escritos análogos à paródia sacra: preces paródicas, homilias paródicas, canções de natal e lendas sacras paródicas que se destacavam por ironizar o regime feudal. Sua epopeia heroica eram principalmente as paródias e travestis laicos.

Bakhtin (2013, p.71-3) ressalta que a imensa literatura paródica da Idade Média liga-se direta ou indiretamente às formas do riso popular festivo. Afirma que algumas das

⁴ *Charivari*, sua origem é incerta. Arnald Van Gennep remonta-se à Alta Idade Média, mas sem fornecer provas decisivas, e a documentação a esse respeito só se torna importante no século XIV. MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003, p. 170.

paródias de textos e ritos sagrados tinham como destino sua execução durante a festa dos loucos e estavam diretamente ligados a ela. O autor ressalta também que, toda literatura paródica do medievo é uma literatura recreativa, criada durante os lazes que proporcionam as festas, e destinada a ser lida nessas ocasiões na qual reinava uma atmosfera de liberdade e de licença. Essa maneira alegre de parodiar o sagrado era permitida em honra das festas, da mesma forma como era o *risus paschalis*, o consumo de carne e a vida sexual. Ela estava impregnada pela mesma sensação de alternância das estações e de renovação num plano material e corporal.

O riso popular que organiza todas as formas do que Bakhtin (ibid.) chama de realismo grotesco foi sempre ligado ao baixo material e corporal. É essa a comparação feita com a paródia medieval, a quem diz muito se assemelhar. No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo “o alto” é o céu; o “baixo” é a terra, possuem um sentido topográfico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro (BAKHTIN, 2013, p. 19). Há, assim como nos *fabliaux*, uma conexão do corpo com a construção do texto.

Para Minois (2003) o riso teria o valor de subversão social, temporariamente tolerado, abolindo ou revolvendo as hierarquias. O riso carnavalesco é, primeiramente, um bem coletivo do povo. Todo mundo ri, é o riso ‘geral’, ele é ‘universal’, ou seja, atinge todas as coisas e todas as pessoas. O mundo inteiro parece cômico, é percebido e conhecido sob seu aspecto risível, em sua jubilosa relatividade. O riso é ambivalente: é alegre, transbordando de alegria e esfuziante, mas também zombeteiro e sarcástico. Nega e afirma. Sepulta e ressuscita, ao mesmo tempo. Minois (2013, p. 191) ressalta que na Idade Média

O riso é largamente usado a serviço dos valores e dos poderes. Mesmo quando estes últimos são parodiados nas festas, retiram benefícios dele. O riso medieval é mais conservador que destrutivo, em seu aspecto coletivo organizado. A utilização consciente do riso pela literatura, seu exame pelos filósofos e teólogos, sua manipulação pelo bobo do rei e pelos pregadores confirmam essa impressão, tanto no humor profano como no humor sagrado.

É por essas razões, diz Bakhtin (ibid., p.82), que o riso jamais poderia ser um instrumento de opressão e embrutecimento do povo, uma vez que nunca conseguiu se tornar inteiramente oficial. O riso sempre esteve como uma arma de liberação nas mãos do

povo. O sério oprimia aterrorizava, acorrentava, mentia e distorcia. Nas praças públicas, durante as festas, diante de uma mesa abundante, lançava-se abaixo o tom sério e ouvia-se a verdade sob a forma cômica através das brincadeiras, obscenidade, grosserias, paródia pastiches, etc.

No campo do sagrado, pode-se perceber que lá também estava o riso. No caso dos sermões era um riso de combate, segundo Minois (2003), arma a serviço do bem, ou antes, da moral cristã, contra o mal, os vícios. Se certos pregadores, sobretudo os franciscanos, tinham tendência ao riso bufão, grande parte se recusava ao riso gratuito, ao rir por rir. O riso da Idade Média, segundo Bakhtin (2013), é um riso de sensação social, universal. O homem ressentido a continuidade da vida na praça pública, misturando-se à multidão do carnaval, ao contato com outros corpos, de pessoas de idades e condições das mais variadas. Há uma sensação de pertencimento, por um momento se suspendem as opressões, situa-se em estado perpétuo de crescimento e de renovação. Talvez por isso o riso da festa popular englobe uma conexão com o sobrenatural, tocando as coisas sagradas e a morte, mas também o temor. “Inspirado por todas as formas de poder, pelos soberanos terrestres, a aristocracia social terrestre, tudo o que oprime e limita”. (BAKHTIN, 2013, p. 213).

Diante desses apontamentos sobre a literatura cômica medieval, o que podemos destacar é que esta foi usada como mecanismo de subversão das normas constituídas durante o período apresentado. Através do riso quebram-se as amarras dos tabus estabelecidos, libertam-se os corpos e seu riso. Quem não podia falar acaba por falar demasiadamente, quem não podia ouvir, escuta, acaba praticando estes atos. Vence o medo do sagrado, do que é constituído como moral, para dar voz e vez ao que está reprimido por muito tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikail. Introdução. IN: **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2013, 01-51p.

HUIZINGA. Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LACY, Norris J. Fabliaux. In: KIBLER, William W. (editor) et al. **Medieval France**: an encyclopedia. New York: Garland Publishing, 1995. 635-639p.

MACEDO, Rivair. **Religiosidade e messianismo na Idade Média**. São Paulo: Moderna, 1996.

MACEDO, Rivair. A vitória do riso: os contos cômicos medievais. In: **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. São Paulo: Unesp, 2000, 163-184p.

MACEDO, Rivair. Cropologia: máscara, fantasia e obscenidade nos *fabliaux*. In:_____. São Paulo: Unesp, 2000, 185-206p.

MACEDO, Rivair. O riso e a praça pública: o teatro cômico medieval. In:_____. São Paulo: Unesp, 2000, 207-226p.

MACEDO, Rivair. Cropologia: Riso e subversão: o espírito carnavalesco e o “mundo às avessas”. In:_____. São Paulo: Unesp, 2000, 207-227p.

MACEDO, José Rivair. O real e o imaginário nos Fabliaux medievais. In: **Revista Tempo**. vol. 9, n. 17, Julho, 2004, pp. 1-19. Disponível em <http://www.redalyc.org/home.oa>

MINOIS, Georges. O riso unânime da festa medieval. In: **História do riso e do Escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003, 155-192p.

MINOIS, Georges. Rir e fazer rir na Idade Média. In:_____. São Paulo: Unesp, 2003, 193-240p.

ZUMTHOR, Paul. **Falando de Idade Média**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A "literatura" medieval**. São Paulo: Schwarcz, 2005.