UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ – UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – NÍVEL MESTRADO E DOUTORADO, ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

CLEISER SCHENATTO LANGARO

DIAS GOMES PANTAGRUÉLICO: DIÁLOGOS E SARAMANDICES ENTRE *GARGÂNTUA E PANTAGRUEL*, *O BERÇO DO HERÓI*, *SARAMANDAIA* E *SUCUPIRA AME-A OU DEIXE-A*

CASCAVEL – PR
2017

CLEISER SCHENATTO LANGARO

DIAS GOMES PANTAGRUÉLICO: DIÁLOGOS E SARAMANDICES ENTRE *GARGÂNTUA E PANTAGRUEL*, *O BERÇO DO HERÓI*, *SARAMANDAIA* E *SUCUPIRA AME-A OU DEIXE-A*

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, nível de Mestrado e Doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves.

CASCAVEL – PR
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

L26d

Langaro, Cleiser Schenatto

Dias Gomes pantagruélico: diálogos e saramandices entre Gargântua e Pantagruel, O Berço do Herói, Saramandaia e Sucupira ame-a ou deixe-a. / Cleiser Schenatto Langaro.— Cascavel, 2017.

365 f.

Orientadora: Profª. Drª. Lourdes Kaminski Alves

Tese (Doutorado) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, 2017

Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Literatura comparada. 2. Cultura popular. I. Alves, Lourdes Kaminski. II. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. III. Título.

CDD 20.ed. 809

CIP-NBR 12899

Ficha catalográfica elaborada por Helena Soterio Bejio – CRB 9ª/965

CLEISER SCHENATTO LANGARO

DIAS GOMES PANTAGRUÉLICO: DIÁLOGOS E SARAMANDICES ENTRE *GARGÂNTUA E PANTAGRUEL*, *O BERÇO DO HERÓI*, *SARAMANDAIA* E *SUCUPIRA AME-A OU DEIXE-A*

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do Título de Doutora em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Nível Mestrado e Doutorado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

BANCA EXAMINADORA

_____
Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Orientadora

_____
Prof. Dr. Marcelo Marinho
Universidade Federal da Integração Latino-Americana
Membro Efetivo (convidado)

_____
Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo
Universidade Federal da Integração Latino-Americana
Membro Efetivo (convidado)

_____
Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Membro Efetivo (da Instituição)

_____
Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Membro Efetivo (da Instituição)

Cascavel, 15 de fevereiro de 2017.

DEDICATÓRIA

Ao meu filho amado Henrique Schenatto Langaro. Com seus 7 anos é minha luz e razão de viver. A você filho, com esta tese, dedico todo o meu amor, alegria, paz, determinação e a força para olhar além do horizonte e desejar melhorar a cada dia.

Ao esposo Gelson, por sua compreensão e entendimento durante este percurso, por todo apoio recebido, sou grata.

Ao pai Valdomiro e à mãe Dometilia, sou o que sou devido e por vocês. Grata a Deus por tê-los comigo nesta etapa e poder comemorar com vocês esta conquista.

Aos irmãos Diana e Cleonir, Deus me presenteou, vocês são meu amparo e força. Wilson e Cleide, cunhados queridos, agradeço o apoio. Sobrinhas Carolina, Katielly e Paula, o amor e a energia de vocês me acompanharam e fortaleceram neste percurso, foram fundamentais em muitos momentos.

À minha querida orientadora, Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves, por toda a sua generosidade, humanidade, carinho e compreensão. Hoje posso dizer que você é muito mais que orientadora, uma amiga importante em minha vida.

AGRADECIMENTO

Agradeço a Deus pela vida, saúde, família, trabalho, amigos, professores, pois na sua infinita bondade iluminou os caminhos da minha existência, permitindo-me conhecer, aprender, encontrar e viver entre pessoas maravilhosas, realizar projetos e objetivos. Sem ele eu nada seria.

À Professora Dra. Lourdes Kaminski Alves, sou-lhe imensamente grata por sua contribuição à minha formação – vida – profissão. Sua sabedoria imensurável, seu comprometimento com as orientações e encaminhamentos para este doutoramento guiaram-me nestes anos e permanecerão para sempre como um exemplo a seguir. Suas orientações e conduta instigam e inspiram a trilhar os caminhos que ampliam os conhecimentos sobre literatura, dramaturgia e docência. Agradeço sua compreensão generosa e acolhedora diante das limitações de quem tem muito a aprender ainda.

Sou profundamente grata aos ensinamentos recebidos de todos os docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Educação, Comunicação e Artes, do Curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, Área de Concentração: Linguagem e Sociedade, pois todos compartilharam seus conhecimentos, experiências, percepções de mundo, de profissão e de pesquisa, contribuindo para uma formação ampla e profícua.

Aos professores que compuseram as bancas de Seminário de Tese, Exame de Qualificação e Banca de Defesa, sou-lhes grata, imensamente. A leitura e análise, os apontamentos mencionados e as sugestões concedidas foram valiosas, fruto da generosidade de quem deseja contribuir ainda mais e promover o aprendizado profícuo e consistente.

Ao colegiado do Curso de Letras e à Direção do Campus de Foz do Iguaçu pelo apoio concedido no decorrer dos anos de formação, principalmente pelo período de afastamento, neste último ano de doutorado, o qual permitiu aprofundar leituras e conhecimentos, sendo fundamental para a imersão que a tese necessitava.

Alunos e alunas, vocês fazem parte deste propósito, pois a busca incessante, as reflexões e análises estão imbricadas no desejo de fundamentar minha prática cotidiana para melhor contribuir com a formação daqueles que refletirem comigo sobre a vida que perpassa à obra literária.

Muito obrigada a todos os colaboradores do Programa, Secretários e Funcionários da Unioeste, pois são fundamentais em nossa caminhada e formação, assim como para o bom andamento do curso.

Adriano, Elesa, Márcia e Vanessa, amigos queridos que a vida me proporcionou, amizade de longa data que se intensificou durante o curso, tanto nas aulas quando nas caronas divididas no trajeto Medianeira / Cascavel / Unioeste. Tudo tornou-se mais leve e mais alegre, os risos e as angústias, as dúvidas e as conquistas compartilhadas. Ficará para todo o sempre uma história linda que aconteceu com pessoas que queriam estudar na Unioeste. Sou grata por ter dividido com vocês esses momentos.

Jociene, sou imensamente grata a você. Sua sabedoria e orientações foram fundamentais para a clareza, a harmonia e o equilíbrio emocional necessários no percurso final da tese.

AO LEITOR

“Antes mesmo de ler, leitor amigo
Despojai-vos de toda má vontade.
Não escandalizeis, peço, comigo:
Aqui não há nem mal nem falsidade.
Se o mérito é pequeno, na verdade,
Outro intuito não tive, no entretanto,
A não ser rir, e fazer rir portanto,
Mesmo das aflições que nos consomem.
Muito mais vale o riso do que o pranto.
Ride, amigo, que rir é próprio do homem” (RABELAIS, 2009, p.24).

LANGARO, Cleiser Schenatto. **Dias Gomes Pantagruélico:** Diálogos e Saramandices entre *Gargântua e Pantagruel*, *O Berço do Herói*, *Saramandaia* e *Sucupira Ame-a ou Deixe-a*. 2017. 365 páginas. (365 f.) Tese (Doutorado em Letras, área de Concentração em Linguagem e Sociedade) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel.

RESUMO

RESUMO: O presente estudo resultou do cotejamento entre as obras *Gargântua e Pantagruel* (2009), de François Rabelais, escrita no período de transição da Idade Média para o Renascimento e as obras *Sucupira, ame-a ou deixe-a: venturas e desventuras de Zeca Diabo e sua gente na terra de Odorico, o bem amado* (1982), *O Berço do Herói* (1990) e *Saramandaia* (1976-2013), de Dias Gomes, escritor e dramaturgo brasileiro do século XX. O diálogo proposto a partir do estilo e da visão cômica do mundo norteou a análise comparativa das elaborações estéticas nas obras. A reflexão sobre a estética do realismo grotesco, criatural, suas variações e sobre o lastro cultural do riso rabelaisiano, carnavalesco e ambivalente, estabeleceu o diálogo com as produções contemporâneas de Dias Gomes a partir dos temas, situações, personagens e imagens que traduzem a cultura cômica popular. Dias Gomes abordou e ressignificou, em suas obras cômicas e satíricas, temas e aspectos estilísticos presentes em *Gargântua e Pantagruel*. Os estudos constataram o interesse dos escritores em interferir na cosmovisão do leitor, cada qual em sua temporalidade, e gerar ou impulsionar reflexões na contramão da ordem hegemônica e do regime político/religioso oficial, bem como das normas estéticas. A farsa e o riso carnavalesco e ambivalente, o realismo grotesco, o realismo criatural, o baixo material corporal, os temas da praça pública e a linguagem familiar constituem-se como fenômenos que aproximam personagens, temas e situações narradas pelo dramaturgo brasileiro à obra de Rabelais. O estilo de Rabelais ecoa nas produções de Dias Gomes.

PALAVRAS-CHAVE: *Gargântua e Pantagruel*; Cultura Cômica Popular; Realismo Grotesco; Dias Gomes.

LANGARO, Cleiser Schenatto. **Pantagruelic Dias Gomes:** Dialogues and “Saramandices” between *Gargantua and Pantaguel*, *O Berço do Herói*, *Saramandaia* and *Sucupira Ame-a of Deixe-a*. 2017. 365 pages. (365p.) Thesis (Doctorate Degree in Modern Languages, Area of Concentration: in Language and Society) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, Paraná, Brazil.

ABSTRACT

ABSTRACT: This paper is an outcome of the comparison between the works "Gargantua and Pantagruel" (2009), written by François Rabelais in the transition from the Middle Ages to Renaissance, and the works "Sucupira, ame-a ou deixe-a: venturas e desventuras de Zeca Diabo e sua gente na terra de Odorico, o bem amado" (1982), O berço do herói (1990) and Saramandaia (1976-2013), written by twentieth century Brazilian writer and playwright Dias Gomes. The dialog proposed from style and a comic vision of the world guided a comparative analysis of the esthetic projections in the works. A reflection about the esthetics of grotesque realism, the creature-esque, its variations and about the cultural aspect of Rabelais-ish, mocking and witty kind of humor established the dialogue with Dias Gomes' current-day productions, starting from the themes, situations, characters and images that translate the popular comic culture. Dias Gomes approached and re-signified -- in his comic and satirical works -- subjects and style aspects found in Gargantua and Pantagruel. Studies point out to these writers' interest in interfering with the readers' worldview and in generating or boosting reflections that walk the opposite way of the hegemonic powers and the official political and religious regime -- not to mention the rules of aesthetics. Farce and the mocking and witty humor, as well as the creature-centered realism, the low body material, everyday talk topics and language used in the family are phenomena that bring characters, themes and situations narrated by the Brazilian playwright closer to the works of Rabelais. The style of Rabelais echoes in the productions of Dias Gomes.

KEYWORDS: Gargantua and Pantagruel; popular comic culture; grostesque realism; Dias Gomes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....10

PARTE I – *GARGÂNTUA E PANTAGRUEL*: O LASTRO CULTURAL.....21

1.1 A SUBVERSÃO DO SÉRIO E DO CÂNONE PELO RISO PANTAGRUÉLICO..54
1.2 FORMAS DA CULTURA CÔMICA POPULAR.....65
1.3 O PRINCÍPIO DA VIDA MATERIAL E CORPORAL.....76
1.4 DO GROTESCO MEDIEVAL AO REALISMO GROTESCO DO MUNDO MODERNO.....103

PARTE II – APENAS UM SUBVERSIVO E UM MUNDO PANTAGRUÉLICO.....138

2.1 DIAS GOMES E A PERCEPÇÃO CÔMICA DO MUNDO.....147
2.2 APROXIMAÇÕES CULTURAIS: TEMAS E ESTILO.....159
2.2.1 A Cultura Cômica Popular: em Rabelais e Dias Gomes.....169
2.2.2 Imagens e Relações Cômicas, Paródicas e Carnavalescas.....178
2.2.3 Linguagens e Alegorias: Pantagruelismos.....195

PARTE III – O REALISMO GROTESCO: LINGUAGEM E GESTO.....210

3.1 ECOS PANTAGRUÉLICOS E UM SUBVERSIVO NA CENA BRASILIERA.....237
3.1.1 De Rabelais a Dias Gomes: Ritos e Espetáculos.....279
3.1.2 O Lastro Pantagruélico e Saramandices de Dias Gomes.....302
3.1.3 Rabelais e Dias Gomes: Cenas do Micro ao Macro Cosmos.....320

CONCLUSÃO.....349
REFERÊNCIAS.....360

INTRODUÇÃO

As reflexões da tese “Dias Gomes Pantagruélico” pautaram-se no propósito de estudar e compreender as manifestações culturais retratadas no *corpus* literário selecionado e sobre o modo como os temas da cultura popular[1] são elaborados esteticamente em François Rabelais e em Dias Gomes.

Os estudos realizados pautaram-se no objetivo geral de compreender e refletir sobre o realismo grotesco em Rabelais e em Dias Gomes, observando em que medida Dias Gomes aborda e ressignifica, em suas obras satíricas, temas, espaços e aspectos estilísticos presentes em *Gargântua e Pantagruel*.

A leitura da obra *Gargântua e Pantagruel* (2009)[2], de Rabelais, motivou reflexões sobre aspectos estilísticos e culturais nas obras cômicas de Dias Gomes. Tal como Rabelais no contexto Francês da Idade Média e do Renascimento, ao quebrar paradigmas com sua obra polêmica, respeitadas as diferenças históricas, políticas e sociais, Dias Gomes, no contexto brasileiro, num regime político ditatorial, séc. XX, encontra no riso satírico, campo fértil para explorar temas, situações e personagens caricatos que remetem à realidade social, de forma que as obras desses escritores podem ser estudadas a partir da estética do grotesco e suas variações ao apresentarem uma visão cômica do mundo.

---

[1] Toma-se, aqui, a concepção de cultura popular, a partir de Mikhail Bakhtin, quando este explica que a mesma apresenta diversidade de fontes, formas, noções e imagens, profundamente avessas à cultura do cânone e aos domínios do estilo denominado “literário” e suas regras de composição. A cultura popular está, segundo o teórico, amplamente imbricada ao cômico, traduz o riso ambivalente e o humor do povo na praça pública, por isso denomina de “cultura cômica popular”. Bakhtin ressalta que o riso popular e suas fontes ampliam as concepções estreitas do caráter popular e do folclore, o “[...] mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, uma e indivisível. As múltiplas manifestações dessa cultura podem subdividir-se em três grandes categorias: 1. As formas dos ritos e espetáculos; 2. As obras cômicas verbais; 3. Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro [...]” (BAKHTIN, 1996, 3-4) Essas categorias, heterogêneas, estreitamente inter-relacionadas, estabelecem múltiplas combinações entre si e compõem a cultura cômica popular.

[2] Empregam-se, aqui, as datas das edições das obras com as quais estamos trabalhando. Informa-se que a data da primeira publicação de *Gargântua e Pantagruel,* de François Rabelais é 1532, segundo Eugênio Amado, autor do prefácio da edição de 2009, Editora Itatiaia. Essa data também é mencionada por Élide Valarani Oliver, no texto de introdução da edição *O terceiro livro dos fatos e ditos heróicos do bom Pantagruel*, publicada pela Editora da Unicamp, 2006. Mikhail Bakthin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais (1996), cita a data da primeira publicação, 1532.

A análise apresentada nesta tese ancora-se no estudo comparado entre a obra *Gargântua e Pantagruel* (2009), de François Rabelais e as obras *Sucupira, ame-a ou deixe-a: venturas e desventuras de Zeca Diabo e sua gente na terra de Odorico, o bem amado* (1982)[3], *O Berço do Herói* (1990)[4] e *Saramandaia* (1976-2013)[5] de Dias Gomes. Dado ao estilo presente nas obras que compõe o *corpus* da pesquisa, a leitura norteia-se pelo viés da estética do realismo grotesco.

Os escritores aqui referenciados empregam os recursos estilísticos da sátira, à luz da sátira menipéia, e do riso ambivalente e carnavalesco para refletir sobre realidades e temporalidades histórica, social e política. As obras que compõem o *corpus* desta pesquisa exploram o riso parodístico e elementos da cultura popular como possibilidades de crítica satírica, que traz conhecimento e provoca rupturas no que é denominado "sério", uno, dogmático, sobretudo, no que se propõe inquestionável, sendo, portanto, um riso ambíguo e corrosivo que apresenta concepções de mundo, jocoso e degradante, por isso livre e regenerador.

O cotejamento entre as obras permitiu aprofundar estudos sobre formas do cômico e suas relações com as representações sociais e históricas na produção artística. O riso satírico e o realismo grotesco como elementos estéticos contém a ambivalência polifônica e polissêmica do discurso tal como reflete Bakhtin (1996) e esses elementos desdobram-se em processos de escrita e elaboração estética que, por sua vez, permitem a verificação da carnavalização e do rebaixamento, tanto ao que se refere a personagens, quanto a outros elementos da constituição de gêneros literários ou dramatúrgicos.

Quanto ao embasamento teórico, ressalta-se que a obra de Mikhail Bakhtin *A Cultura Popular da Idade Média e do Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1996), a qual constitui-se em uma fonte teórica ampla e valorosa para boa parte dos aspectos abordados nesta pesquisa. No entanto, para além das formulações teóricas de Bakhtin, privilegiou-se a própria leitura analítica de *Gargântua e Pantagruel*, ou seja, o que o teórico apresentou como formulação conceitual, buscou-se compreender com a leitura e análise da obra de ficção, para

[3]*Sucupira, ame-a ou deixe-a: venturas e desventuras de Zeca Diabo e sua gente na terra de Odorico, o bem amado* foi publicada no ano de 1982, data que coincide com a edição utilizada para a análise aqui apresentada.

[4]*O Berço do Herói foi escrita,* conforme consta em *Dias Gomes Apenas um subversivo – Autobiografia* (1998), no ano de 1963.

[5]*Saramandaia* foi exibida nos anos de 1976 e, com nova produção, em 2013 pela Emissora da Rede Globo de Televisão. *Remake* em 2013, Novela de Ricardo Linhares inspirada na obra de Dias Gomes, sob Direção Geral de Denise Saraceni e Fabrício Mamberti.

ilustrar e exemplificar em passagens da mesma. Além disso, os estudos de Vitor Hugo, *Do Grotesco e do Sublime* (2012), de Muniz Sodré e Raquel Paiva, *O império do Grotesco* (2004), entre outros, contribuem principalmente para a compreensão, reflexão e análise sobre as imagens grotescas e o realismo grotesco tanto em Rabelais quanto em Dias Gomes. O *corpus* teórico crítico, assim constituído, mostrou-se profícuo para analisar os possíveis diálogos entre as obras ficcionais analisadas neste estudo ao que se refere à estética do realismo grotesco.

Sobre o autor Rabelais destaca-se, ainda, a apresentação do estudioso Eugênio Amado que apresenta "Vida e Obra de François Rabelais", (2009), edição publicada pela Editora Itatiaia e o estudo de Élide Valarini Oliver, tradutora e pesquisadora sobre o autor francês, com destaque para apresentação ao *Terceiro Livro dos Fatos e Ditos Heróicos do bom Pantagruel* (2006), edição publicada pela Unicamp, além de outros teóricos e ou críticos. Ressalta-se, também, o estudo de Erich Auerbach, *Mimesis:* a representação da realidade na literatura ocidental (2013), obra que apresenta uma interpretação de textos clássicos, entre eles, a obra de Rabelais.

Com relação aos estudos de Dias Gomes e ao teatro brasileiro moderno interessam análises e considerações de Décio de Almeida Prado, *O Teatro Brasileiro Moderno* (2003); Paulo Roberto Correia de Oliveira, *Aspectos do Teatro Brasileiro* (2002); Antonio Mercado (1988) – prefácios da *Coleção Dias Gomes,* publicação da Editora Bertrand Brasil; *Panorama do Teatro Brasileiro* (1999) *e Moderna Dramaturgia Brasileira* (1998), de Sábato Magaldi; *Anos 70:* Momentos Decisivos de Arrancada (1980), organização de José Arrabal, entre outros.

Para o estudo sobre o riso e formas do cômico sério, do riso farsesco, burlesco e ambivalente buscou-se suporte e embasamento nas obras: *O Riso*: ensaio sobre a significação da comicidade (2001), de Henri Bergson; *Comédia e Riso:* uma poética do teatro cômico (1996), de Ivo Bender; *Reflexões sobre o riso* (1985), de Jean Fourastié; *História do riso e do escárnio* (2003), de Georges Minois; *Comicidade e Riso* (1992) de Vladimir Propp, entre outros.

A compreensão dos conceitos acerca da paródia, polifonia e ironia, ancorou-se nas obras *Teoria e Política da Ironia* (2000) e *Uma Teoria da Paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX (1985), de Linda Hutcheon; *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013) e *Questões de Literatura e de Estética:* a Teoria do Romance (2002) de Bakhtin, e outros.

A base teórica selecionada apresenta formulações conceituais para a interpretação das obras, contudo, a leitura comparada e as citações julgadas pertinentes para ilustrar o processo de interpretação, iluminam o caminho percorrido pelo estilo rabelaisiano, a exemplo das obras, aqui selecionadas de Dias Gomes. As reflexões teóricas permitiram compreender as manifestações culturais retratadas no *corpus* selecionado e suas forças de significação, resistência perante o estabelecido, o diálogo com o cânone e a própria desconstrução deste, bem como sua capacidade de gerar, impulsionar reflexões e mudanças sócio-político-culturais na cosmovisão do leitor.

Ressalta-se a importância do estudo de Bakhtin acerca da obra rabelaisiana para a construção de formulações conceituais caras aos estudos sobre linguagem e cultura e que, no caso específico desta pesquisa, contribui para iluminar a compreensão e interpretação dos estudos sobre o realismo grotesco, o riso, a paródia e a sátira nas obras ficcionais selecionadas e concepções teóricas de outros estudiosos. Conforme ressalta Bakhtin (1996, p.3) "[...] o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular [...]", o que valoriza a obra *Gargântua e Pantagruel,* de Rabelais, assim como *Sucupira, ame-a ou deixe-a: venturas e desventuras de Zeca Diabo e sua gente na terra de Odorico, o bem amado* (1982), *O Berço do Herói* (1990) e *Saramandaia* (1976 – 2013), de Dias Gomes, pois esses autores, guardadas as devidas diferenças contextuais, históricas e de concepções estéticas, apresentam leituras da cultura popular e suas nuances por meio do riso e do cômico.

Diante dessa constatação, reafirma-se a relevância dos estudos literários para a compreensão da realidade social e suas manifestações culturais, uma vez que a literatura, estabelecendo com o leitor, um diálogo que lhe propicia perceber e refletir sobre si mesmo, seu tempo, sua história e sociedade em que vive, contribui para a leitura de mundo. Com esse pensamento, recorre-se a relevância de a obra traduzir a historicidade de seu tempo, profundamente enraizada, "[...] no próprio coração da obra, de onde se espalha para fora dela própria, naturalmente, igualmente, e, por assim dizer, em todos os cantos do drama, como a seiva que sobe da raiz à última folha da árvore [...]" para recorrer às palavras de V. Hugo (2012).

No caso de *Gargântua e Pantagruel,* ambientada, conforme Erich Auerbach (2013), no período de transição da Idade Média para o Renascimento, sec. XVI, em contexto europeu, em específico o da França, constatou-se a opção de Rabelais

pela cultura popular de seu tempo, destacando dialetos antigos, provérbios e farsas de estudantes, cultura considerada “menor” e desvalorizada pelo cânone literário.

A postura de Rabelais evidenciou seu olhar questionador e até mesmo sua recusa aos padrões e convenções da cultura oficial. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que mostrou-se insubordinado ao cânone literário ou cultura oficial e suas regras, valorizou a cultura marginalizada e por meio de “[...] uma investigação profunda dos domínios da literatura cômica popular [...]” (BAKHTIN, 1996, p.3) criou imagens que evidenciaram o caráter “não-oficial” da cultura popular naquele contexto histórico do Renascimento.

Avesso ao dogmatismo autoritário, hostil às “perfeições” e traços definidos e acabados, Rabelais questionou os cânones e todas as formas unilaterais, dogmáticas e impositivas, sejam elas estéticas, políticas, morais ou religiosas. Auerbach (2013) observa que o autor criticou os valores institucionalizados da Idade Média e suas relações de poder em um momento histórico de transição.

O *lócus* enunciativo de Rabelais situou-se à margem dos discursos estabelecidos, voltou-se aos problemas sociopolíticos e culturais, além de manifestar-se contra o preconceito e posturas excludentes e de destacar a riqueza da cultura popular e suas fontes (na França e na Idade Média). A voz do autor, bem como as que ecoam da obra, são vozes de protesto, as quais convidam o leitor para a leitura crítica daquela cultura e sociedade.

Quanto ao dramaturgo Dias Gomes ressalta-se que iniciou sua carreira com a peça *A Comédia dos Moralistas* (1937) e foi ativista político atuante conforme registra sua autobiografia *Dias Gomes – apenas um subversivo* (1998). Participou de movimentos estudantis, do partido comunista e de discussões políticas num Brasil em tempos de censura e ditadura militar, opressora e repressora, coibidora das vozes dissonantes pela violência e força militar.

Por meio do riso de zombaria Dias Gomes apresentou e refletiu sobre o cotidiano do país, evocou o riso satírico e ambíguo devido à criação de personagens caricatos como o político, de temas polêmicos como o coronelismo, o autoritarismo e a corrupção e da linguagem neológica e alegórica. Aliado ao riso empregou o realismo grotesco, recurso estilístico comum às suas obras, no qual o exagero, o disforme, o baixo corporal instauram questionamentos e rompem estruturas fixas para promover novas percepções no novo olhar do leitor. O riso que tais construções esboçam é o burlesco e provoca a carnavalização, assim como o riso das formas

literárias que exploram a visão cômica de mundo. “Estes gêneros do campo cômico-sério têm uma profunda relação com o folclore carnavalesco. A cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível” (BAKHTIN, 1996, p. 06).

O dramaturgo brasileiro obteve reconhecimento por seu profundo e coerente engajamento ideológico-político. Os alvos de seu sarcasmo (assim como os de Rabelais) são, principalmente, os políticos, a igreja, os padres, fanáticos, beatas e instituições e condutas autoritárias e opressoras. O escritor voltou-se para a cultura popular e setores marginalizados pela sociedade capitalista. Nesse sentido, Décio de Almeida Prado destaca “toda a sua simpatia ao misticismo popular, ingênuo, tolo, mas puro como sentimento e interessante como expressão de uma revolta mal compreendida e mal endereçada. É que uns estão dentro e outros estão fora das regalias sociais” (PRADO, 2003, p. 89).

Dias Gomes engajou-se ideologicamente contrário à ditadura que se instalou no Brasil, principalmente a partir do Golpe Militar de 1964 e do Ato Institucional n. 5 de 1968. Criticou as formas de opressão e expôs suas reflexões ao público a partir de peças de teatro, radionovelas, telenovelas e romances, burlando a censura e a ditadura da época, mesmo sofrendo perseguições do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda – órgão responsável por fiscalizar a produção artística e cultural considerada subversiva.

Paulo Roberto Correia de Oliveira denomina Dias Gomes como um dos nomes marcantes do teatro brasileiro, pois “sempre caracterizou sua obra pelo debate, pelo princípio de liberdade e definição, pelo homem em luta incessante contra uma engrenagem social que promove sua desintegração” (OLIVEIRA, 2002, p. 117). O dramaturgo mostrou-se empenhado em apresentar aos seus leitores uma imagem crítica da realidade brasileira, pois suas obras promoveram diálogos que desmistificaram e desmistificam posições e figuras hegemônicas, seja por meio do discurso das personagens, seja pelas situações grotescas ou absurdas em que se envolvem, provocando rupturas de bases ideológicas. É recorrente na linguagem de suas obras a presença de neologismos de tonalidade pejorativa, instaurando um riso ambivalente, evidenciando o poder da palavra na enunciação, apresentando uma linguagem pautada na ironia satírica e no gênero cômico.

Tendo por base a compreensão de Bakhtin (1996), acerca da obra de Rabelais sobre a cultura popular, a primeira categoria de análise, conforme sua

definição, “As formas dos ritos e espetáculos”, iluminou a interpretação dos discursos políticos, religiosos e os festejos populares retratados por Dias Gomes nas três obras: *Sucupira, ame-a ou deixe-a: venturas e desventuras de Zeca Diabo e sua gente na terra de Odorico, o bem amado*, *O Berço do Herói* e *Saramandaia.* Também a segunda categoria proposta por Bakhtin, denominada “As Obras cômicas verbais”, subsidiou reflexões sobre as obras de Dias Gomes, principalmente quanto às análises voltadas à elaboração discursiva das personagens, rica em neologismos polissêmicos e polifônicos e sua construção de comicidade.

A terceira categoria bakhtiniana “Formas e gêneros do vocabulário familiar e público”, norteou as reflexões sobre o modo como a linguagem do círculo familiar, micro-campo (nomes-apelidos, termos do vocabulário coloquial); as provocações e os diálogos insultuosos (elogioso-injurioso); as características físicas das figuras sociais (gorda, magro, corcunda); os juramentos e apelos do campo religioso (ladainhas, cultos, crenças, rezas, etc) expõem dissonâncias no contexto do micro-campo. Tais dissonâncias, metaforicamente, apontam para a construção de um macro-campo, o da mudança de pensamento, da ideologia própria dos períodos de transição histórica, política, religiosa e estética e seu potencial de ambivalência e dualidade. Essa percepção que contempla “[...] a dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva [...] a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (riso ritual) [...]”, (BAKHTIN, 1996, p.5) o que, provavelmente, influenciou a cultura popular da Idade Média e Renascentista.

Alguns questionamentos nortearam este estudo. Rabelais cria em *Gargântua e Pantagruel* imagens poéticas que refratam as dualidades históricas e contextuais da época da Idade Média e do Renascimento, as quais foram elaboradas a partir da percepção da cultura cômica popular. Dias Gomes, assim como Rabelais, reflete sobre a realidade histórica, política e social a partir da estética do grotesco e suas variações ao apresentar uma visão cômica do mundo. Os temas da cultura popular são elaborados esteticamente em Dias Gomes. A farsa, o riso carnavalesco e ambíguo aproximam personagens, temas e situações ao estilo rabelaisiano.

A partir deste viés de leitura, esta pesquisa teve interesse em saber e compreender quais aspectos estilísticos, personagens, temas, espaços e situações criadas pelo escritor brasileiro dialogam com o estilo do escritor francês? Quem ou

quais são os alvos do riso popular e paródico em Dias Gomes e qual relação estabelece com o lastro pantagruélico?

Considerando-se o tema da pesquisa e estes questionamentos partiu-se, primeiramente para o levantamento junto aos Bancos de Teses e Dissertações da CAPES, Bibliotecas digitais de Teses e Dissertações da UNIOESTE e ao sistema de busca de dados nos *sites* e plataformas de artigos científicos (Portal de Periódicos/ CAPES) para-se investigar sobre o estado da arte. Foram encontrados poucos trabalhos acerca da obra de Dias Gomes, mas no que se refere ao estudo comparado entre as obras de cunho farsesco de Dias Gomes e aproximações com a obra do escritor francês, sobretudo com as proposições aqui apresentadas, as quais investigam as relações entre obras escolhidas, temática, espaço e estilo, até o momento, não foram encontrados registros de trabalhos, com exceção do estudo de Igor Sacramento (2012), que se volta exclusivamente para a série televisiva.

As buscas realizaram-se a partir de palavras-chave tais como: Dias Gomes; Rabelais; realismo grotesco em Dias Gomes e Rabelais; formas do cômico Rabelais e Dias Gomes; carnavalização e realismo grotesco em Dias Gomes e Rabelais; Gargântua e Pantagruel; O Berço do Herói; Saramandaia; *Sucupira, ame-a ou deixe-a*.

Registra-se a dissertação de Mestrado *Uma Metáfora do Brasil: O Bem-Amado e a Teledramaturgia de Dias Gomes*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina em 2001, por Ana Maria de Medeiros. A autora analisou a rede de signos e símbolos, presente no pensamento social de Dias Gomes, o tema da identidade nacional, detendo-se, principalmente, na análise de sua telenovela *O Bem-Amado*. Atualmente, em pesquisa para doutoramento em Sociologia Política, pela Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Ana Maria de Medeiros investiga o tema *O Pensamento Social de Dias Gomes sob a Perspectiva da História Intelectual*.

A partir do levantamento bibliográfico realizado registram-se os estudos de autoria de Igor Sacramento Pinto, pois o mesmo analisa aspectos do realismo grotesco e fantástico e a carnavalização, além de outros fenômenos estéticos, em peças e telenovelas de Dias Gomes, com enfoque para a série televisiva. Igor Sacramento Pinto defendeu tese de doutoramento com o título *Nos Tempos De Dias Gomes: A Trajetória De Um Intelectual Comunista Nas Tramas Comunicacionais,* em 2012, na área da Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e

Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Publicou sua dissertação de mestrado, defendida em 2008, *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970* (2011) pela Pedro & João Editores, além de vários artigos acadêmicos sobre a obra do dramaturgo, em especial, com o foco para a teledramaturgia. Citam-se alguns artigos: "Entre o dramático e o épico: o herói negativo e as Hibridizações estéticas na teledramaturgia de Dias Gomes nos anos 1970", Literatura e Autoritarismo (UFSM), v. 7, p. 247-271, 2012; "A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela', *In*: XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2012, Fortaleza. Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2012; "Dias Gomes, do PC à TV: Questões Para Uma Análise Histórica", publicado nos *Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercon*, setembro de 2008; "A retórica autobiográfica em Dias Gomes: apenas um subversivo?", publicado na revista *Mosaico*, RJ, vol. 4, ano II, p.1-25, 2010, entre outros. O pesquisador estuda a trajetória de Dias Gomes na teledramaturgia da TV Globo e os modos de reconhecimento da crítica cultural, teatro e televisão.

Paulo Renato da Silva também escreveu o ensaio *Povo, Revolução e Brasil por Dias Gomes (1962-1966)*, publicado no Cad. AEL, v.8, n.14/15, 2001, texto resultante do desenvolvimento do Projeto Integrado de Pesquisa Artistas e Intelectuais na Política Brasileira (1960-1994), coordenado pelo Prof. Marcelo Siqueira Ridenti e financiado pelo CNPq, da UNICAMP.

Dentre outros pesquisadores, destaca-se o estudo de Lourdes Kaminski Alves *Intertexto e Variável Trágica no Teatro de Dias Gomes*, publicado pela Edunioeste em 2010. Esta obra resultou dos estudos de doutorado (2003), junto a Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, SP, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras. A pesquisadora desenvolveu um estudo comparativo entre *Antígona* (442 a. C.) de Sófocles e as peças *O Pagador de Promessas* (1960), *O Santo Inquérito* (1966) e *As Primícias* (1977), de Dias Gomes com o intuito de refletir sobre a presença e a transformação do gênero trágico no teatro contemporâneo, no que se refere ao pensamento e a vida mágico-míticos, além de analisar a capacidade de interação das peças selecionadas com aspectos da natureza humana e da realidade social. A autora também publicou diversos artigos e capítulos de livros sobre as peças trágicas de Dias Gomes, além de outros textos

nos quais investiga e analisa a produção dramatúrgica e ensaística de Dias Gomes pós 1954, mais especificamente estudos voltados para o teatro, o intelectual e a crítica.

Contudo, cabe observar que não foram encontrados estudos publicados que contemplem os mesmos interesses desta pesquisa, ou seja, o de promover o diálogo estilístico e temático por meio do estudo comparado entre as obras selecionadas neste *corpus*. Acredita-se que a pesquisa contribuirá para ampliar o conhecimento em relação à produção literária, dramatúrgica e ensaística do autor, motivando reflexões sobre aspectos estilísticos e culturais de suas obras, em especial as cômicas, e permitirá aprofundar estudos sobre formas do cômico e sua relação com as representações sociais e históricas na produção artística e ainda mostrar como as obras de Dias Gomes dialogam com a tradição dos estudos sobre o realismo grotesco, estilo presente na obra de Rabelais.

Em termos de estrutura da tese, foram desenvolvidas três partes. A primeira, denominada ***GARGÂNTUA E PANTAGRUEL* – O LASTRO CULTURAL** apresenta reflexões sobre a obra de Rabelais, contexto de produção, proposições estéticas e ideológicas, assim como sobre sua capacidade de dialogo, inclusive atemporal, a partir da comicidade e de escolhas estilisticas, além de apresentar dados biográficos sobre o autor, necessários para compreender a dimensão da sua proposta estética em *Gargântua e Pantagruel.*

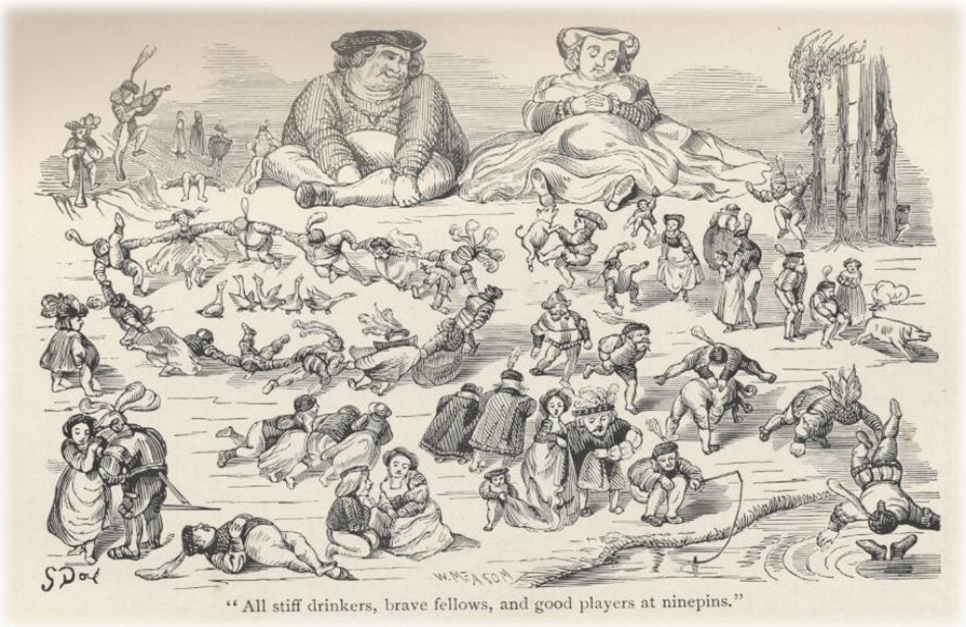
A Parte II denominada **APENAS UM SUBVERSIVO E UM MUNDO PANTAGRUÉLICO** traz reflexões sobre o riso satírico em textos cômicos de Dias Gomes e a leitura crítica em sua autobiografia, na qual o dramaturgo analisa a própria produção artística e o posicionamento intelectual e ideológico que norteou suas produções. Os estudos estão relacionados ao realismo grotesco e a manifestações do riso satírico, estilos explorados na obra de Rabelais e presentes no estilo de Dias Gomes, acentuados pelo realismo cômico popular. Reflete-se, ainda, sobre a percepção cômica do mundo e possíveis aproximações entre Rabelais e Dias Gomes a partir da relação com as fontes da cultura popular em seus aspectos cômicos, paródicos, alegóricos e grotescos. As análises voltaram-se para desvelar a construção de imagens que revelam o micro e o macrocosmos nas representações artísticas dos dois autores.

Na terceira parte, denominada **O REALISMO GROTESCO: LINGUAGEM E GESTO**, as análises foram pautadas no estudo sobre as imagens do realismo

cômico popular em Dias Gomes. A compreensão amparada nos pressupostos bakhtinianos sobre “As formas dos ritos e espetáculos”, nas quais estão incluídos os festejos carnavalescos, obras cômicas representadas na praça pública; “Obras cômicas verbais”, tanto as orais quantos as escritas e as “Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro” na qual os insultos, os juramentos, as ladainhas, blasões populares, o elogio, dentre outras manifestações, foram de grande valia para a compreensão dos ecos pantagruélicos em Dias Gomes. Além de propor o diálogo acerca dos ritos de destronamento e carnavalização constante no projeto estético e ideológico dos autores, ressaltaram-se os pontos de contato e os possíveis diálogos entre as imagens poéticas analisadas nas obras dos dois escritores. A compreensão do mundo dual, o riso paródico, irônico e satírico, a percepção grotesca do mundo e do realimo criatural, apectos do baixo material corporal faram analisadas e relacionadas ao contexto de produção pela perspectiva da paródia moderna.

PARTE I

GARGÂNTUA E PANTAGRUEL – O LASTRO CULTURAL



Ilustrações de Gustave Doré [6]

As reflexões deste capítulo apresentam a obra *Gargântua e Pantagruel* publicada no século XVI, por François Rabelais[7], e considerações sobre o que a mesma representa no contexto da produção literária e cultural do Ocidente, ou mais precisamente, como ela propõe o diálogo com as produções literárias ou proposições filosóficas que se voltam para a comicidade e a produção de sentidos a partir de escolhas estéticas como as do realismo grotesco e do realismo absurdo.

---

[6] Imagem disponível em: <http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/albums/rabelais/>. Pesquisado em: 25 de setembro de 2016. As imagens pictográficas apresentadas neste estudo dialogam com as análises aqui propostas e com o nosso imaginário de leitor, contudo, registra-se que não se tem como proposta, para esta tese, o estudo das mesmas.

[7]François Rabelais, filho de advogado, tem data de nascimento incerta, as prováveis datas são 1483 ou 1494. Teve três irmãos, sua família era tradicional da região de Seuilly e Varenne-sur-Loise, na França. A família possuía vários bens, dentre eles casas, mansões, castelo e campos nos quais cultivam cânhamo. Élide Valarini Oliver (2006), tradutora e estudiosa da obra de Rabelais, observa que as casas, mansões e produtos cultivados pela família do escritor são citados em passagens de *Gargântua e Pantagruel*.

A literatura rabelaisiana, iluminada pela cultura popular dos antigos dialetos, apresenta um sistema de imagens que, de acordo com Bakhtin (1996), influi poderosamente na língua e literatura francesa, assim como na literatura mundial. *Gargântua e Pantagruel* apresenta a recusa categórica de Rabelais aos cânones clássicos, contempla imagens de caráter não oficial, de aspecto não literário, instáveis, inacabadas, imperfeitas. Também propaga a visão grotesca do mundo em detrimento da arte voltada ao sublime ou ao culto do belo. Este aspecto irreverente e cômico em oposição ao culto do sublime e do belo aparece, por exemplo, na descrição do nascimento de Gargântua, pai de Pantagruel, Livro Primeiro, Capítulo VI, pois a mãe Gargamela, no momento do parto, teve mal súbito do intestino grosso devido ter comido muita tripa de boi, "[...] dezesseis tonéis, uma pipa e seis alqueires. Ó bela matéria fecal que devia se formar dentro dela!" (RABELAIS, 2009, p. 36). Além desse aspecto, nota-se a opção pelo exagero e pelo inusitado, haja vista quantidade exorbitante de comida ingerida por Gargamela e o fato do menino nascer pela orelha esquerda, instaurando a imagem da concepção grotesca sobre o mundo. Rabelais foi e é porta voz da cultura cômica popular da Idade Média até os dias atuais, analisa Bakhtin (1996), considerado um clássico difícil, enigmático, pois incompreendido por seus contemporâneos e também pelos Românticos, seus redescobridores. Profeta de um novo estilo literário e artístico, sua obra tematiza a cultura popular, normalmente excluída da literatura clássica oficial, portanto, para compreendê-la faz-se necessário conceber um novo gosto literário, oposto ao sistema de imagens que cultua o belo e o sublime. É considerado iluminador da cultura cômica popular de vários milênios e profeta da cultura cômica popular até os dias atuais e um gênio profético daquele século, definido como um dos mais importantes escritores da literatura de sua época e de todos os tempos:

> [...] Rabelais ocupa um dos primeiros lugares entre os autores europeus. Belinski qualificou-o de gênio, de 'Voltaire' do século VXI, e a sua obra como uma das melhores de todos os tempos. Os especialistas europeus costumam colocar Rabelais – pela força de suas idéias e de sua arte, e por sua importância histórica – imediatamente depois de Shakespeare, por vezes mesmo ao seu lado. Os românticos franceses, principalmente Chateaubriand e Hugo, classificaram-no entre os mais eminentes gênios da humanidade de todos os tempos e de todos os povos. Ele foi considerado, e ainda o é, não apenas como um escritor de primeiro plano, no sentido próprio do termo, mas também como um sábio e um profeta (BAKHTIN, 1996, p. 1).

Junto aos beneditinos Rabelais frequentou círculos de eruditos, viajou e compôs versos. Mais tarde, em Paris, abandonou o hábito e tornou-se padre secular. Em 1530 matriculou-se na Faculdade de Medicina de Montpellier e em 1532 foi nomeado médico. Também em 1532, Rabelais escreveu *Pantagruel: Rei dos Dipsodos, com seus feitos e proezas espantosos, compostos pelo finado Sr. Alcofribas, abstraidor da Quintessência.* Oliver (2006) ressalta que esta narrativa dialogava com a já conhecida história do gigante Gargântua, recorde de vendas na época[8]. Mas a importante inovação paródica apresentou ao público leitor o filho de Gargântua, sua vida e suas aventuras. O escritor batizou-o de Pantagruel[9], nome que representava a personificação da sede, oriundo de peças de mistério.

Conforme explica Oliver (2006) o sucesso da obra foi imediato. No entanto, a crítica que a obra apresenta sobre os teólogos de Sorbonne, chamados de *sorbonagres*, *sorbonicoles*, *papelards*, *cafards*, motivou a condenação da mesma e a perseguição do autor, fazendo com que Rabelais se refugiasse na Itália sob a proteção Jean Du Bellay, bispo de Paris. Para que a obra pudesse ser reeditada, Rabelais substitui essas denominações pelo termo *sophistes*, pois eram comuns as condenações por blasfêmia, sedição e heresia com enforcamento e fogueira em praça pública àquele que se rebelasse contra a autoridade do clero.

No ano seguinte, 1534, Rabelais publicou novamente para a feira de Lyon, desta vez a narrativa sobre os feitos de Gangântua, *A vida horrífica do Grande Gargântua, pai de Pantagruel, outrora composta pelo Sr. Alcofribas, abstraidor da Quintessência*. *Livro cheio de Pantagruelismos*[10]. Como explica Oliver (2006),

---

[8] No prefácio da edição publicada em 2009 pela Itatiaia, o tradutor Eugênio Amado acusa Rabelais de ter sido interesseiro e invejoso devido a escolha de motivo em voga no momento, ou seja, de compactuar com motivos de forte apelo de vendas visto que o próprio afirma, em carta, que as histórias do gigante Gargântua, recentemente publicadas de forma anônima, em dois meses, vendeu maior número de exemplares do que o total de bíblias vendidas em nove anos.

[9] Aqui ocorre uma divergência entre Oliver (2006) e Amado (2009), ambos tradutores e críticos da obra *Gargântua e Pantagruel*. Amado afirma que além do gigante Gargântua, também o mito de Pantagruel já circulava em séculos anteriores, mas Oliver afirma que "a esse filho batiza-o com um nome tirado de um diabrete das peças de Mistério e que representava a personificação da sede: Pantagruel" (OLIVER, 2006, p.14).

[10] Importa destacar que a obra *A vida horrífica do Grande Gargântua, pai de Pantagruel, outrora composta pelo Sr. Alcofribas, abstraidor da Quintessência*. *Livro cheio de Pantagruelismos* foi escrita posteriormente a *Pantagruel: Rei dos Dipsodos, com seus feitos e proezas espantosos, compostos pelo finado Sr. Alcofribas, abstraidor da Quintessência.* " [...] A vida de Pantagruel pretendia ser, pois, continuação das crônicas de Gargântua, aproveitando os elementos contidos no livro de autor anônimo. Posteriormente, porém, Rabelais proferiu dar outro início a saga, reescrevendo, à sua maneira, a narrativa da vida de Gargântua, compondo então o que passou a ser o primeiro livro da série" (AMADO, 2009, p.17).

Rabelais atraiu seus leitores ao narrar histórias de Gargântua, herói conhecido na cultura popular, assim como por apresentar traços marcantes da cultura cômica popular, em estilo oral, também por apresentar provérbios, jogos de palavras, mitos e lendas.

Adepto da educação humanista, pois, segundo Amado (2009), Rabelais era um humanista, narrou a educação dos gigantes Gargântua e Pantagruel com embasamentos na filosofia humanista[11] e apresentou críticas de forma satírica ao sistema medieval de educação tradicional. Como destaca Minois (2003, p.273), o riso rabelaisiano, mostrou-se à época "[...] encarando a vida como um Carnaval, pronto a camuflar, sob gargalhadas de riso grotesco, os sopros de angústia que penetram pelos buracos da existência". No Livro Primeiro, Capítulo XIV, *De Como Gargântua foi Instruído por um Sofista em Letras Latinas*, Rabelais narra, em tom de ironia, episódios cômicos e grotescos referente à infância de Gargântua, principalmente de suas primeiras demonstrações de inteligência e genialidade. O tom irônico e paródico surge no episódio em que Grandgousier mostrou-se surpreendido com uma das primeiras manifestações da sabedoria do menino Gargântua, quando este realizou a invenção do "Limpa-Cú". A mesma propagou a genialidade do filho, a qual foi comparada a de Alexandre da Macedônia que ao domar um cavalo diante do pai Filipe, rei da Macedônia, conquistou dele sua admiração:

> [...] o que vendo Alexandre no hipódromo (que era o lugar onde se adestravam os cavalos), notou que o furor do cavalo vinha apenas do medo que ele tinha de sua sombra. E assim, cavalgando-o, fez correr no rumo do Sol, de modo que a sombra caía para trás; e, por esse meio, tornou o cavalo dócil às suas ordens. No que seu pai reconheceu o divino entendimento que nele havia e o fez ser muito bem doutrinado por Aristóteles, que então era estimado acima de todos os filósofos da Grécia. Mas eu vos digo que em um só propósito que, diante de vós, ouvi agora de meu filho Gargântua, reconheço que o seu entendimento participa de alguma divindade, tanto o vejo agudo, sutil, profundo e sereno. E chegará a um grau soberano de sapiência, se for devidamente instruído. Quero, portanto, confiá-lo a algum homem sábio, para doutriná-lo segundo a sua capacidade. E nada pouparei (RABELAIS, 2009, p.75).

[11]"[...] O Humanismo que sob muitos aspectos se confunde com o próprio Renascimento, visto haurir nos clássicos Greco-latinos seus princípios e objetivos, chegou a constituir um quase-cisma na Igreja Católica, cuja orientação geral era tradicionalista e escolástica, e para a qual os ataques e críticas dos reformistas e dos humanistas constituíam atos de rebeldia do mesmo gênero, senão do mesmo grau!" (AMADO, 2009, p.15).

A comicidade é instaurada pela relação paródica entre o domador de cavalos, “grande” rei da Macedônia e a invenção do “limpa-cú” do “grande” gigante Gargântua. Ambos conquistaram a admiração, o respeito do pai e a educação sofista, pois comprovaram suas genialidades. Rabelais partiu de um fato histórico para analisar e carnavalizar o medo, os valores morais, a autoridade de reis, cerimônias e ritos públicos e culturais. No caso de Alexandre da Macedônia, era o medo da sombra que limitava e assustava o cavalo, por isso o jovem príncipe encontrou alternativa para driblá-lo e vencê-lo, fazendo uso de sua sabedoria e perspicácia obteve êxitos pela inteligência, superando, por meio dela, a força e a destreza de outros soldados, superando também a “sombra” do pai, o rei Filipe, sobre si mesmo. No caso de Gargântua, a invenção do limpa-cú anuncia a inversão de valores, a inversão topográfica conforme Bakhtin (1996), pois o grande e forte Gargântua poderia domar o mais terrível e desembestado cavalo, mas preferiu filosofar e encontrar um instrumento prazeroso para limpar excrementos.

Historicamente o riso contribuiu para compreensão da realidade, tanto para as elites quanto para o povo, “[...] o mérito de Rabelais é, justamente, ter realizado a síntese entre o cômico popular medieval, de base corporal, e o cômico humanista, de base intelectual” (MINOIS, 2003, p.274). Do alto do cavalo de Alexandre para o baixo corporal em Gargântua, Rabelais dessacraliza mitos, valores, atitudes e comportamentos e instaura a reflexão sobre os limites estabelecidos pelo medo, consequência do autoritarismo, propagando a liberdade e a possibilidade de inversão de valores em plena França da Idade Média e do Renascimento. O motivo de produção poética nos casos citados é oposto, pois, no caso histórico, o herói Alexandre faz uso de um conjunto de valores considerados elevados, tais como a força, a coragem, a astúcia, a sabedoria, a beleza física e do ato de cavalgar, os laços familiares com a realeza, sendo sua posição topográfica de importante destaque diante do reino: do alto do cavalo dominado, mantendo posição idealizada de ostentação, força e poder, conforme “modelo” de herói cultuado na época.

As imagens rabelaisianas apresentam profunda relação com o folclore carnavalesco e particularidades dos gêneros do sério-cômico:

> A menipeia liberta-se totalmente daquelas limitações histórico-memoralísticas que ainda eram inerentes ao “diálogo socrático” (embora a forma memorialística externa às vezes se mantenha), está livre das lendas e não está presa a quaisquer exigências da

> verossimilhança externa vital. A menipeia se caracteriza por uma excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica. Isso não cria o menor obstáculo ao fato de os heróis da menipeia serem figuras históricas e lendárias (Diógenes, Menipo e outros). È possível que em toda a literatura universal não encontremos um gênero mais livre pela invenção e a fantasia do que a menipeia (BAKHTIN, 2013, p.130).

No caso de Gargântua o inverso acontece, pois o gigante não apresenta as qualidades de Alexandre da Macedônia, sua estatura grotesca e sua inteligência são empregadas em ações inusitadas e dessacralizadoras gerando o riso que destrona e ridiculariza figuras, valores e ações por meio de seu gesto degradante e ambivalente. Essa inversão, uma das particularidades dos gêneros do sério-cômico, conforme Bakhtin (2013), comum à sátira menipeia, anuncia os propósitos estéticos e ideológicos de Rabelais, assim como denuncia nova leitura e tratamento sobre os fatos históricos e culturais, além de revelar novo olhar para a cultura cômica popular, convidando o leitor a perceber outras possibilidades de interação com a realidade social.

Os gestos e imagens populares e carnavalescos relacionados aos excrementos remetem ao ciclo da vida, morte e nascimento, portanto, o devir. Instauram o riso libertador, da festa alegre do carnaval, no qual o corpo, o homem e os representantes das estruturas sociais de poder estão em um mesmo plano com todos os demais, na rua, na praça pública, num dia de liberdade e de igualdade provisória e autorizada. Conforme Bakhtin (1996, p.128) “[...] as imagens da urina e dos excrementos conservam uma relação substancial com nascimento, a fecundidade, a renovação, o bem-estar [...]”. Em Rabelais, os excrementos, no episódio do “limpa-cú”, carnavalizam, rebaixam, corporificam, igualam a todos na condição humana, desestabilizando tais posições e poderes.

A crítica de Rabelais à educação sofista revela seu anseio por liberdade e por concepções mais amplas e inovadoras, com o relato sobre a instrução de Gargântua, observando que foi ensinado pelos mais importantes e experientes sofistas da época, mas que os ensinamentos transmitidos por eles não agregaram sabedoria ao jovem, evidencia sua posição:

> De fato, foi ensinado por um grande doutor sofista, chamado Tubal Holofernes, que lhe ensinou a carta de ABC tão bem que ele recitava de cor e salteada; e foram cinco anos e três meses. Depois lhe deu o Donato, o Faceto, o Teódolo e o *Alanus in parabolis*, o que levou

> treze anos, seis meses, seis meses e duas semanas. Mas notais que, enquanto isso, ele aprendia a escrita gótica, e escrevia todos os seus livros. Pois a imprensa ainda não estava em uso. [...] Depois ele leu o *De modus significandi* [...] e nisso levou mais dezoito anos e onze meses. [...] Depois, leu o "Compost", no qual ficou dezesseis anos e dois meses, quando o dito preceptor morreu. [...] Em seguida teve outro velho professor, chamado Mestre Jobelin-Bridé, que lhe leu Hugutio, Hebrard Grescime, o Doutrinal, as Partes, o Quid est, o Supplementum; Marmotret, de *Moribus in mensaservandis, sêneca*, de *Quatour virtutibus cardinalibus*; *Passavantus cum commento*; e *Dormi secure*, para as festas. E alguns outros de semelhante teor; após leitura ficou tão sábio quanto estava antes (RABELAIS, 2009, p.76).

As caracterizações dadas na apresentação dos professores de Gargântua, a lista de obras escritas e lidas por ele, os diversos anos de estudos especificados, são estratégias de Rabelais para reforçar sua decepção em relação ao ensino e aos valores morais, religiosos e doutrinais da época, cerceadores e autoritários. Muito comum em Rabelais o emprego do exagero nas descrições e também sua preferência por dados, datas e números não exatos como, por exemplo, os dados citados neste capítulo, "cinco anos e três meses", "treze anos, seis meses e duas semanas", "dezoito anos e onze meses", "dezesseis anos e dois meses", além de citar inúmeras doutrinas, tratados, compêndios de conhecimentos seculares, livros de sermões, entre outros, tornando a descrição carnavalesca e cômica aos olhos de leitor, aludindo aos excessos cometidos por instituições que supervalorizavam os saberes oficiais em detrimento dos da cultura e conhecimento popular. O riso fecundo em *Gargântua e Pantagruel*, ora debochado ora contestador, rejeitado e incompreendido, permaneceu marginalizado. O mesmo, com:

> [...] sua 'gargalhada ensurdecedora' ressoa de um canto a outro da Europa e do século. Ela é, de fato, o primeiro ensaio de riso total-existencial, poder-se-ia dizer. Fruto do humanismo e da cultura popular medieval, ela zomba dos antigos valores dominantes, utilizando as formas populares tanto quanto as cultas. Ela suscita, portanto, a dupla oposição dos mantenedores da tradição e dos partidários de um humanismo refinado. Estes últimos, à imagem do Erasmo, condenam o grosseiro riso rabelaisiano, ao passo que os primeiros condenam apenas o riso assimilado à impiedade (MINOIS, 2003, p.273).

A crítica de Rabelais voltou-se à elite soberba, ultrapassada e limitada que acreditava possuir a sabedoria de alguma divindade. A obra proclama a liberdade de escolha e de opinião e condena as atitudes hipócritas, a mentira, a falsidade e as

formas dogmáticas de autoritarismos. Como assevera Oliver (2006), em *Gargântua e Pantagruel* Rabelais satiriza a sede de poder e a relaciona com *homens pequenos*.

A observação em relação à escrita gótica, na época associada à religião, alude ao ensino vinculado às doutrinas religiosas, prática comum na Idade Média e à vinculação da escrita gótica com o pensamento medieval europeu, distanciando-se da escrita e do pensamento filosófico grego-romano ao qual Rabelais era adepto. Oliver observa que Rabelais tinha paixão pelo helenismo e sua cultura intelectual, mas que os franciscanos "[...] temiam a volta aos gregos e cultuavam a ignorância 'bendita' em nome de uma *simplicitas* que passava a verdade cristã [...]" (OLIVER, 2006, p.12). A Faculdade de Teologia de Paris, a Sorbonne, considerava a língua grega como suspeita, dizia que ela veiculava ciências ocultas, magia e heresias. Rabelais insurgiu-se contra o espírito gótico, também chamado sofista, pois o considerava inútil, uma velharia. Para ele, a sabedoria dos Antigos, por ser mais humana e jovem, é que apresentava uma visão mais completa do homem e da natureza e assim contribuía como fundamento do novo homem, o homem universal, aliado à natureza e ao conhecimento, por isso valorizava a literatura oral da tradição medieval, as farsas e paródias da cultura popular.

O Capítulo XIV, do Livro Primeiro, é dedicado à educação de Gargântua, o qual apresenta o discurso de tom sério e formal, o narrador desempenha esforços para valorizar ao máximo a inteligência e a instrução dada ao jovem, assim como para enaltecer ao máximo a competência de seus professores e obras estudadas, mas surpreende o leitor, com a revelação que finaliza o capítulo e instaura a comicidade, pois "ficou tão sábio quanto era antes". Essas imagens estabelecem relações com outro gênero do campo do sério-cômico, o diálogo socrático, de base carnavalesco-popular, o método socrático de revelação da verdade. De caráter criativo e livre, o diálogo:

> [...] se baseia na concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela. O método dialógico de busca da verdade se opõe ao monologismo *oficial* que se pretende *dono de uma verdade acabada*, opondo-se igualmente à ingênua pretensão daqueles que pensam saber alguma coisa. A verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce *entre os homens*, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica [...] (BAKHTIN, 2013, p125).

A natureza dialógica da verdade, para as concepções socráticas, estava fundamentada no folclore carnavalesco-popular[12] e a partir dessa concepção dialógica compreende-se que a conduta e os conhecimentos que Gargântua obteve junto à cultura popular, empregados para encontrar o melhor e mais confortável "limpa-cú", mostraram-se mais úteis e importantes daqueles transmitidos pelos sábios sofistas, do alto de suas sabedorias, em vários anos de estudos e de forma monológica. Rabelais enaltece, portanto, o diálogo que constrói conhecimento entre os homens, no dia a dia da realidade empírica, por meio de experimentações e vivências.

São poucas as informações sobre a escolarização de Rabelais. Sabe-se, com Oliver (2006), que Rabelais aos 28 anos recebeu ordens e tornou-se franciscano, pertencendo ao monastério dos capuchinhos de Puy-Saint-Martin em Poitou. Estudou grego e tornou-se amigo de importantes intelectuais, além de tornar-se, também, um crítico às posturas e atitudes de alguns importantes filósofos e intelectuais contemporâneos, postura também percebida em suas obras.

Devido à ideologia dos capuchinos franciscanos, os mais ignaros, para os humanistas, como descreve Eugênio Amado (2009), na introdução da edição *Gargântua e Pantagruel,* pela editora Itatiaia, Rabelais recebe primeiramente a formação escolástica. Mudou-se para a ordem dos beneditinos após ser, juntamente com seu amigo Amy, proibido de continuar os estudos do grego[13], atitude que o irritou demasiado, pois sentiu sua liberdade tolhida de forma autoritária e opressiva. Como analisa o tradutor, a vida de Rabelais foi composta de reviravoltas, tornou-se, ironicamente, um clérigo anticlerical, pois satirizava a Igreja, padres, bispos, cardeais e papa e mesmo assim viveu sob a proteção de vários religiosos.

Essa revolta contra os franciscanos, em especial, explica Oliver (2006), também fica evidente em *Gargântua e Pantagruel*, pois os mesmos são constantemente motivo de crítica e de comparação com o capeta. No entanto, Erich

[12]"[...] Mais tarde, quando o gênero do 'diálogo socrático' passa a servir a concepções dogmáticas do mundo já acabadas de diversas escolas filosóficas e doutrinas religiosas, ele perde toda a relação com a cosmovisão carnavalesca e se converte em simples forma de exposição da verdade já descoberta, acabada e indiscutível, degenerando completamente numa forma de perguntas-respostas de ensinamento de neófitos (catecismo)" (BAKHTIN, 2013, p.125).

[13]"[...] os teólogos da Sorbonne haviam conseguido suspender as autorizações de se estudar grego em território francês. Em vista disto, os superiores de Rabelais confiscaram seus livros. O ambiente no convento tornou-se insuportável, e houve por bem transferir-se para a ordem dos beneditinos, mais liberais. Algum tempo depois, foram-lhe devolvidos todos os livros, e ele pôde retomar os estudos, mas como autodidata" (AMADO, 2009, p.16).

Auerbach analisa que não é adequado dizer que Rabelais esteve separado do dogma cristã:

> [...] O elemento revolucionário da sua ideologia não está, propriamente, no que ela tem de anticristão, mas no que oferece de afrouxamento da visão, do sentir e do pensar, produzido pelo seu constante jogo com as coisas, e que convida o leitor a entrar em relação imediata com o mundo e com a riqueza dos seus fenômenos [...] (AUERBACH, 2013, p. 241).

Rabelais desestabiliza, de forma revolucionária, os modos de pensar do leitor, surpreendendo-o com sua visão criatural sobre o homem, oposta ao tom lastimoso e passageiro relacionado ao corpo e à natureza nos fins da Idade Média, a qual estava submetida às concepções religiosas da época. Nesse sentido, Auerbach (2013) observa quão importante foi a cultura greco-romana para a constituição da filosofia de vida rabelaisiana a ponto de propor esse afrouxamento da visão, do sentir e do pensar. A unidade cristã:

> [...] da imagem do mundo e a conservação figural da essência terrena na sentença divina conduzia para uma permanência muito forte e indestrutível do pessoal, [...] é justamente isto que agora está em perigo, quando a unidade e a imortalidade cristãs não mais dominam a imagem do homem (AUERBACH, 2013, p.242).

O escritor Francês apresentou a concepção sobre o realismo criatural do homem, de valores e comportamentos sociais e religiosos em oposição aos da época, ilustrando novo sentido, no qual, conforme Auerbach (2013, p.241), ocorre "[...] o triunfo vitalista-dinâmico da corporalidade e das suas funções [...]". Esse aspecto criatural, inovador e surpreendente revela um escritor que, por meio da literatura, rompeu com o estilo produzido naquele período, além de conceber o homem plural e o devir. Gargântua relata ao pai sobre como descobriu o melhor "limpa-Cú", pois:

> [...] que em todo o país não havia menino mais limpo que ele. [...] – como assim? Perguntou Grandgousier. – Eu, respondeu Gargântua, por longa e curiosa experiência, inventei um meio de me limpar o cu, o mais senhorial, o mais excelente, o mais expediente que jamais foi visto. – Qual? Disse Grandgousier. – Vou contar como foi, disse Gargântua. [...] Em tudo achei prazer, mais do que coçar uma sarna. – Então, disse Grandgousier, qual foi o Limpa-cú que achaste

> melhor? – Lá chegarei, respondeu Gargântua, e bem cedo saberás o *tu autem* (RABELAIS, 2009, p.70-71-72-73).

Ao parodiar, de forma cômica e grotesca, necessidades fisiológicas e a ação de higiene corporal, Rabelais carnavalizou, em tom satírico, a seriedade de rituais e comportamentos oficiais daquela sociedade. O Capítulo XIII, do Livro Primeiro, *De Como Grandgousier Conheceu o Espírito Maravilhoso de Gargântua com a Invenção do Limpa-Cú*, contempla o aspecto criatural, de acordo com Bakhtin (1996), carnavaliza concepções relativas ao baixo corpo em oposição ao lirismo elevado do sublime, do alto corporal (cabeça, inteligência, sabedoria, elevação espiritual) e evidencia a concepção de homem integrado à natureza, sendo que a matéria fecal aproxima-o da terra, pois ela dá vida e regenera, humanizando o homem:

> [...] – Não há necessidade de limpar o cu senão quando está sujo, ora, ele não pode estar sujo se não tivermos cagado; logo, temos de cagar antes de limpar o cu. – Óh! Como és inteligente, meu filhinho! Exclamou Grandgousier. Dentro de poucos dias vou te fazer doutor na gaia ciência, pois, por Deus, tens o entendimento muito superior à tua idade. E agora voltemos àquele assunto limpacutivo, peço-te. E, por minha barba, trás não meia pipa mas sessenta pipas desse bom vinho bretão, que, por sinal, não é feito na Bretanha, mas no país de Verron. Mas, concluindo, digo e sustento que não há limpa-cu igual a um ganso novinho, bem emplumado, contanto que se mantenha a cabeça dele entre as pernas (RABELAIS, 2009, p.70-71-72-73).

O projeto estético e ideológico de Rabelais denota seu olhar amplo, crítico e livre sobre a realidade da época e sobre a cultura popular. Em tom filosófico, o jovem gigante parodia e carnavaliza a rigidez dos discursos e dos ensinamentos dos filósofos sofistas, sejam eles em relação ao conhecimento histórico adquirido e acumulado ou ao conhecimento artístico, aos valores éticos, morais e ou à reflexão sobre a verdade e os fundamentos da existência humana: “penso, logo existo” – “logo, temos de cagar antes de limpar o cu”. Este episódio pode ser interpretado a partir do entendimento de Bakhtin (2013) sobre os discursos socráticos e o método dialógico dos mesmos na busca pela verdade e em oposição ao monologismo oficial. Compreende-se que Rabelais, pela literatura, parodiou tais discursos tendo o riso carnavalesco como aliado.

Grandgousier faz alusão a “gaia ciência”, ao nascimento da poesia européia moderna, surgida dos trovadores provençais, trazendo à tona, portanto, a sabedoria popular e a ruptura com a rigidez e com a linguagem erudita do padrão formal e das

expressões “elevadas” da lírica. Como assevera Bakhtin (2013, p.129), a sátira menipeia exerceu indiscutível influência na literatura em todos os tempos, um gênero do sério-cômico que penetra os demais gêneros, sendo ela “[...] um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias [...]”. As reflexões são acompanhadas do vinho, trazendo a alegria da festa e da liberdade, as quais emergem do embate das ideias promovido junto ao episódio, no interdito ou naquilo que fica sugerido com o alegre diálogo entre pai e filho. Há, portanto, um destronamento do sério, do oficial, das leis e doutrinas, instaurando a percepção cômica do mundo e a proposta de ruptura com concepções limitadoras e impositivas.

Rabelais sabia que estava escrevendo para leitores acostumados a um estilo e padrão oficiais, ansiosos por motivos e temas considerados nobres e elevados, por isso empregou o grotesco a partir do riso. Por meio do riso, o escritor francês relativiza o medo, a morte, o pecado original, o Juízo Final ou toda e qualquer forma de autoritarismo e imposições comuns na Idade Média. Sob esta perspectiva o homem sente-se parte da natureza e, por isso, está submetido às leis naturais e não às leis da igreja e do cristianismo.

A principal qualidade de Rabelais em *Gargântua e Pantagruel* é sua relação profunda com as fontes da cultura popular de seu tempo e o vasto conhecimento sobre o pensamento e a literatura antiga, conforme ressalta Bakhtin (1996). Sendo esse caráter popular o responsável por evidenciar a resistência do escritor em relação às regras dos cânones da arte literária considerada oficial. O radicalismo de Rabelais a esses padrões hegemônicos motivou a criação de imagens de caráter não-oficial:

> indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com as imagens rabelaisianas, decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada, a toda operação e decisão circunscritas ao domínio do pensamento e à concepção do mundo (BAKHTIN, 1996, p.2).

Essas considerações permitem compreender o processo histórico da criação literária e do pensamento ideológico da Europa burguesa, sobre o qual poucos escritores dedicaram-se a retratar aspectos da cultura popular. Para compreensão da obra rabelaisiana faz-se necessária “[...] uma reformulação radical de todas as

concepções artísticas e ideológicas [...]" (BAKHTIN, 1996, p.3), além de ressignificar o próprio gosto literário, historicamente construído, reinventando noções literárias, compreendendo profundamente a cultura popular nos seus aspectos cômicos.

Além de apresentar, em *Gargântua e Pantagruel*, a literatura oral de caráter popular, Rabelais:

> [...] também imprime características marcadamente suas e que crescerão nas obras posteriores: amor pela vida e pelo conhecimento, verve e lirismo verbal. A isso Rabelais acrescenta recordações da infância, lembranças de sua vida, recriando-as em episódios que os re-simbolizam de forma universal [...] (OLIVER, 2006, p. 16).

As personagens Gargântua e Pantagruel apresentam o tema da descoberta de novos mundos. As viagens se caracterizam pela descoberta e revelações das patologias sociais, as mais diversas, retratadas de forma natural e propositalmente ingênua, na maioria das vezes, e outras de forma grotesca e cômica. Sobre esses aspectos Amado (2009) observa que Rabelais, ao tecer críticas, é direto e sarcástico, emprega palavrões e prefere pontapés aos suaves tapas de luvas.

Os motivos que promovem as viagens também são os mais diversos e grotescos. Auerbach (2013) considera que Rabelais apresenta em *Gargântua e Pantagruel* os motivos da grotesca farsa do gigante, do descobrimento do novo mundo e da cena realista e quotidiana (este último em oposição aos dois primeiros):

> [...] Assim como os níveis de cenário e motivos, também os estilos mudam; o que predomina, correspondendo ao motivo grotesco emoldurante, é o nível estilístico grotesco-cômico e baixo, a saber, na sua forma mais energética, na qual desfilam as expressões mais fortes; trançados junto e dentro disto, aparecem relatos objetivos, relampejam pensamentos filosóficos e, em meio a toda a engrenagem grotesca, eleva-se o espectro criatural da peste, durante a qual os mortos são levados às carretas das casas. [...] (AUERBACH, 2013, p. 236).

Se a produção literária da época já se utilizava da mistura de estilos, Rabelais a ressignificou. Prática comum nos sermões da Idade Média, essa mistura de estilos e cenários inspirou a produção rabelaisiana, deslocando o leitor para um universo mais amplo na interpretação e compreensão da realidade. Pois, "[...] a limitação, a incapacidade de se adaptar, a bitolação e as viseiras que impedem a visão da

multiplicidade da realidade, tudo isto são vícios para Rabelais. Esta é a forma de estupidez que escarnece e persegue [...]" (AUERBACH, 2013, p. 240).

Diante de um cenário ultrapassado e de modos autoritários e limitadores do pensamento e das ideias, tal como se apresentava a França naquele período, Rabelais se manifestou, afirma Oliver (2006), defendeu e valorizou a cultura dos Antigos, gregos e romanos, visto que estes primavam pela mente jovem, aberta ao novo e às possibilidades de renovação constante.

A originalidade do escritor consistiu na apresentação das qualidades gigantescas dos seus personagens, "[...] as novas situações criadas, as caricaturas dos intelectuais de sua época, a verdadeira babel geográfica em que ele transforma seu relato, mesclando religião com ficção [...]" (AMADO, 2009, p. 17). Primando pela falsa seriedade, Rabelais descreveu pormenores ínfimos sobre figuras importantes da sociedade clerical e burguesa. Ele questionou os costumes da época, pondo em debate as virtudes e os vícios, tanto de ambientes literários nos quais ele circulava quanto dos acadêmicos, políticos e religiosos. Empenhou-se na tarefa de:

> [...] Destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos, em lançar um olhar novo sobre eles, em iluminar a tragédia ou a comédia da época do ponto de vista do coro popular rindo na praça pública. Rabelais mobiliza todos os meios das imagens populares lúcidas para extirpar de todas as idéias relativas à sua época e aos seus acontecimentos, a mentira oficial, a seriedade limitada, ditadas pelos interesses das classes dominantes. Ele não crê na sua época, naquilo que ela diz de si mesma e no que ela imagina ser', mas quer revelar o seu verdadeiro sentido para o povo crescente e imortal (BAKHTIN, 1996, p.386).

Com suas obras Rabelais propôs o novo homem, resultante da cultura medieval, propagada pela literatura de tradição oral, pela farsa e pela paródia e ao mesmo tempo apresentando as concepções do homem Antigo: inteligência, conhecimento de si, visão completa do homem e da natureza de forma justa e harmônica. Bakhtin (1996) analisa que amparado nas imagens cômicas populares, as impressões do autor resultaram da sua oposição às condutas das classes dominantes, sobretudo da sua compreensão e apreciação da cultura não-oficial.

Compostas pelo grotesco, por anedotas, provérbios, neologismos, sabedoria de vida, desatinos, ironia, segundas intenções, citações e situações cômicas, terminologia jurídica, afirmações evidentes ou absurdas, sátiras e mudança de ponto de vista as narrativas apresentam um novo estilo no campo literário, o estilo de

Rabelais. Em *Gargântua e Pantagruel* as brincadeiras apresentadas trazem muita erudição grotesca e colorida, por meio de um jogo grotesco, ressalta o absurdo e o sem sentido, pois Rabelais relativiza a medida estética "[...] tudo casa com tudo. O real quotidiano está engastado na fantasia mais inverossímil; a farsa mais grosseira está cheia de erudição, e as elucidações filosófico-morais brotam de palavras e de histórias obscenas [...]" (AUERBACH, 2013, p. 243). Sob esta perspectiva, a mistura da erudição com o cômico popular gera a dúvida quanto ao grau de seriedade do episódio e instaura a farsa. A obra de Rabelais foi escrita para ser impressa, o que significa que estava direcionada à elite, uma minoria, e não à maioria popular, ou seja, Auerbach (2013) ressalta suas críticas e questionamentos aos leitores, certamente membros daquela classe dominante ridicularizada na obra.

Sempre sob a proteção de pessoas influentes, condição severamente questionada tanto pelos católicos tradicionalistas quanto pelos protestantes, Rabelais continuou seu projeto estético e escreveu o terceiro livro em 1545. Amado (2009) observa que ele era denominado de 'padre libertino'[14] e, dentre outras críticas, foi acusado de ter sido um letrado outrora impressionado pela Reforma, mas que se deixou corromper, passando a viver na irregularidade e no materialismo mais degradante.

Para a publicação de *O terceiro livro dos Fatos e Ditos Heroicos de Pantagruel, Composto por François Rabelais, Doutor em Medicina*, o autor recebeu um privilégio do Rei, ou seja, a autorização de publicação. Em 1548, Rabelais publicou o *Quarto Livro*[15]*,* Oliver (2006) destaca que ambos foram censurados pela Sorbonne. Perseguido por católicos e por reformistas, Rabelais foi encarcerado e condenado em 1549 e 1550. Pede demissão dos postos em que exercia a medicina e após esse período e fatos, ignora-se o que aconteceu com sua vida. Cogitou-se

[14]Amado (2009, p. 20) observa que devido a essas críticas (que receberam respostas do escritor no "Quarto Livro") Rabelais assume como filosofia de vida o Epicurismo e acusa os seus críticos de serem os responsáveis "[...] pelo surgimento do 'Antifísio', o monstro antinatural que estava pouco a pouco fazendo a Humanidade afastar-se dos princípios e preceitos da natureza". Amado afirma, portanto, que Rabelais teria assumido a conduta que vivenciava o prazer sensual, amoroso ou gastronômico, entregando-se aos valores mundanos. Epicurismo é um sistema filosófico, que prega a procura dos prazeres moderados para atingir um estado de tranquilidade e de libertação do medo, com a ausência de sofrimento corporal pelo conhecimento.

[15]Outra observação feita por Amado (2009) sobre o prestígio de Rabelais junto a bispos e Reis esclarece que a publicação do "Quarto Livro" teve o apoio e intermediação do Rei Henrique II que nessa época vivia um sério conflito com o Papa Júlio III. De modo que o recém-coroado aplaudia os ataques severos que Rabelais registrou no "Quarto Livro" em relação ao Papa e a corte romana. Ou seja, nota-se que a "proteção" e o prestígio que Rabelais recebia faziam parte do jogo de interesses e de corrupção que ocorria em torno da disputa de poder naquele meio.

que tenha morrido três anos depois em Paris. Nove anos mais tarde foi publicada a continuação do Quarto Livro, foram dezesseis capítulos intitulados *A Ilha Sonora*. No ano de 1564, um novo volume[16] foi publicado, *O Quinto Livro dos Feitos e Ditos Heroicos do Bom Pantagruel*. Oliver (2006) registra as dúvidas acerca da autoria deste *Quinto Livro*, pois embora o assunto gire em torno da invenção de Rabelais, o estilo se altera. No entanto, a alteração de estilo sempre foi caracterísa desse escritor, sob essa perspectiva as dúvidas provavelmente advêm aos mais de dez anos entre a publicação do quarto livro e esta e pelo fato de que o escritor supostamente havia falecido em meados de 1554.

A França de Rabelais, no século XVI, vivia o contexto da Idade Média. Oliver (2006) analisa que embora a ideia do Renascimento na França seja discutível, também observa que a "obscuridade" não poderia ser completa. Assevera ainda que tanto a França quanto a Espanha e a Alemanha sofreram fortes influências da Renascença italiana, pois foi na Itália, século XVI, que as ideias renascentistas e humanistas floresceram plenamente, resultando de um processo iniciado séculos antes, "[...] Leonardo, Michelangelo e Rafael nas artes; Ficino e Pomponazzi na filosofia; Maquiavel, Ariosto, Tasso na literatura; Castiglione no desenvolvimento das maneiras e do trato social" (OLIVER, 2006, p. 19). Em relação à Itália, portanto, a França estava ensimesmada, com seus sofistas que lhe impediam o progresso, sendo que as ideias que propagavam a liberdade e novas concepções de vida eram duramente castigadas e reprimidas pela Sorbonne. Essas limitações foram objeto de crítica por Rabelais em *Gargântua e Pantagruel*, como, por exemplo, no Livro Primeiro, Capítulo XIV, *De Como Gargântua foi Instruído por um Sofista em Letras Latinas*, o qual parodia e satiriza a educação sofista.

Sobre a composição do estilo de Rabelais, Auerbach explica que:

[16]Tais reflexões sobre a forma de publicação das obras de Rabelais permitem estabelecer associação com o romance de folhetim e ainda com um fenômeno cultural contemporâneo, a produção de narrativa em série. Tanto em Rabelais quanto em Dias Gomes observa-se a recorrência de personagens que aparecem em várias de suas obras, ou seja, em histórias distintas, aparecem as mesmas personagens. Em Rabelais citam-se as histórias de Pantagruel, além de outros, publicadas nos cinco livros de Rabelais. Em Dias Gomes tem-se o exemplo de *Sucupira, ame-a ou deixe-a: venturas e desventuras de Zeca Diabo e sua gente na terra de Odorico, o bem amado* (1982). Trata-se de uma obra composta por uma coletânea de episódios, dos quais várias das personagens já haviam participado de outras obras do escritor, a exemplo de *Zeca Diabo* (1943), Odorico Paraguaçu em *O Bem-Amado* (1962). Dias Gomes empregou esse recurso, sendo uma das marcas de seu estilo reapresentar personagens em outros episódios e obras.

> quase todos os elementos que se unificam no estilo de Rabelais são conhecidos a partir dos últimos séculos da Idade Média. As farsas grosseiras, a visão criatural do corpo humano, a falta de vergonha e de discrição no campo sexual, a mistura de um tal realismo com conteúdos satíricos ou didáticos, a erudição informemente amontoada e, as vezes, abstrusa; o emprego de figuras alegóricas nos livros posteriores: isso tudo e mais ainda encontra-se também na tardia Idade Média, o que poderia nos levar a pensar que a única coisa nova em Rabelais consiste no grau de exagero e no modo extraordinário como combina tais elementos. Só que isto deixaria de lado o essencial; a maneira como os elementos mencionados são intensificados e misturados resulta numa mistura totalmente nova, e a intenção que Rabelais persegue está, como se sabe, em oposição diametral com a ideologia medieval; isto também confere um outro sentido aos elementos isolados [...] (AUERBACH, 2013, p. 240).

A tardia Idade Média impunha o emolduramento social, geográfico, cosmológico, religioso e moral, estabelecendo, por meio do dogmatismo, a visão única e soberana sobre a ordem social, forçando a uma moldura da ordem geral. No entanto, Rabelais denuncia esse jogo autoritário e propõe a multiplicidade de visões possíveis acerca dos fatos. Nesse sentido, afirma Auerbach (2013), ele esforça-se para atrair o leitor, acostumado a determinadas maneiras de ver o mundo, para que participe do jogo como personagem principal, tendo diante de si a possibilidade de escolha, a liberdade de pensamento e ações.

Rabelais viveu em um século que apresentou mudanças profundas na composição do pensamento social, filosófico e religioso daquela sociedade. Dentre elas, a Reforma do Catolicismo, descobertas do Novo Mundo e por consequência as culturas e crenças dos novos povos, além de importantes progressos nas Ciências. Sobre tais aspectos Oliver (2006) observa que esses dados fazem de Rabelais um escritor moderno:

> ele procurará fazer uma síntese do homem universal, aliando-o à Natureza e ao Conhecimento, implicando-o em novas relações com o Saber e a Tecnologia. Seu humanismo transparece na confiança e no otimismo que depois deposita na realização dessa aliança como impulso para a liberdade humana. Para isso vai buscar na Antiguidade a experiência por ela acumulada sob a forma de *sabedoria*, pois esse é o caminho da ascensão à virtude. Da mesma forma, os exemplos retirados da Mitologia servem para conduzir a essa mesma virtude, a *mediocritas*, por meio da qual o homem estabelece a medida justa e harmônica entre o mundo e si mesmo (OLIVER, 2006, p. 20-21).

O homem universal proposto por Rabelais parece ser aquele que concentra inteligência, conhecimento e arte. De mente aberta e livre para decidir com justiça sobre si e sobre o que se relaciona ao outro. Capaz de julgar e impor-se com sabedoria, de modo que essa tarefa também é solicitada ao leitor de *Gargântua e Pantagruel*. Oliver ressalta que:

> a base da sátira rabelaisiana é a luta contra quaisquer impedimentos que barrem o livre acesso do homem a seu pleno desenvolvimento. Por ela, então, desfilam seres incompletos, visões parcializadas, que formam uma multidão de seres fanáticos, intolerantes, fracos. Desfilam sistemas injustos, autoridades abusivas, educadores embrutecidos, juízes corruptos, teólogos de pouca fé, filósofos sofistas (OLIVER, 2006, p.21).

Rabelais espera de seu leitor e do novo homem uma resposta opositiva a esses sistemas limitadores, cerceadores, injustos e autoritários. Um ser humano capaz de estabelecer uma leitura crítica diante de imposições e ideias dogmáticas. Oliver (2006) assevera que para ele a criticidade advém da experiência pessoal e do contato direto com a observação dos fenômenos da natureza. Corpo e mente, técnica e saber devem compor única unidade, eliminando toda e qualquer separação e distinção entre trabalho intelectual e manual.

Ao analisar a influência da sátira menipeia na produção de Rabelais, Bakhtin explica que:

> em comparação com o 'diálogo socrático', na menipeia aumenta globalmente o peso específico do elemento cômico, embora esse peso oscile consideravelmente em diferentes variedades desse gênero flexível: a presença do elemento cômico [...] e carnavalesco (BAKHTIN, 2013, p. 129-130).

A base estilística e estética da produção de Rabelais está fundamentada na sátira menipeia[17] do século III a. C., principalmente a partir de Menipo de Gadara[18] e

[17]"A sátira de Rabelais funde várias origens, mas uma das modalidades que pratica é a sátira menipéia, ou anatomia. Esse gênero tem suas raízes na Antiguidade e deve seu nome ao filósofo Menipo de Gadara, do século III a. C., mas será de Luciano que Rabelais receberá a mais forte influência, copiando-lhe padrões, traduzindo-o, citando-o. A tradição da sátira menipéia inclui uma variada gama de escritores, dentre os quais Varrão, Sêneca, Petrônio, Burton, Erasmo, Bergerac, Swift, Sterne, Joyce e Machado de Assis. Caracteriza-se por produzir um tipo particularmente fragmentário de narrativa e incluir peculiaridades que, quando não detectadas ou bem analisadas, são geralmente consideradas como aberrações ou irregularidades nos escritores que dela fazem uso. A exibição enciclopédica de saber, as enumerações e listas infindáveis, a recusa em adequar-se a proporções equilibradas são algumas das críticas que se fazem a Rabelais, e que não levam em

posteriormente de Luciano[19], suas fontes inspiradoras. Bakhtin reconhece a sátira menipeia como um gênero essencialmente carnavalesco. Segundo o teórico "[...] o caráter jornalístico, a publicidade, o folhetinismo e a atualidade mordaz caracterizam, em diferentes graus, todos os representantes da menipeia [...]" (BAKHTIN, 2013, p. 135). Os diálogos de Luciano estão marcados pela crítica aos mitos e crendices, ao belo, à vaidade, ao orgulho, "[...] um escritor fascinante; em uma variada produção podemos ver a inquietação de um intelectual diante do quadro social, religioso e cultural de sua época, quase sempre com um olhar maroto, de crítico inteligente e bem humorado" (MURACHCO, 2007, p.33-34). Lido, relido e imitado, ainda em vida, continuou como fonte de inspiração e influenciou autores, seja no tom de crítica satírica, diálogos, personagens, seja quanto aos temas ou situações.

O fundamento da sátira menipeia consiste na fragmentação da narrativa e na inclusão de peculiaridades de forma sutil e simbólica que, em algumas situações, são consideradas aberrações ou irregularidades. Na interpretação de Oliver em *Gargântua e Pantagruel*, "[...] a exibição enciclopédica de saber, as enumerações e listas infindáveis, a recusa em adaptar-se a proporções equilibradas [...]" (OLIVER, 2006, p.22) são características da sátira menipeia empregadas por Rabelais. O exagero nas listas de palavras, nomes e adjetivos, dentre outros aspectos, dialoga com a imagem do gigante, seja em relação à estatura física de Gargântua e de Pantagruel como também à inteligência destes em governar, associada a nobres valores morais, aspecto denominado por Oliver de gigantismo moral "[...] depurando toda a pequenez do particular para elevá-lo ao universalismo humano" (OLIVER, 2006, p.22). Aspectos estilísticos dialogando com os propósitos ideológicos do escritor, ou seja, Rabelais apresenta ao leitor uma rede simbólica a partir do exagero e da desproporção e visa o questionamento de posturas e condutas hegemônicas, de sua temporalidade histórica.

---

conta as características essenciais do gênero da menipéia, que as inclui como procedimento usual" (OLIVER, 2006, p.21-22).

[18]"Esse gênero deve a sua denominação ao filósofo do século II a.C. Menipo de Gadara que lhe deu forma clássica [...]" (BAKHTIN, 2013, p.128).

[19]"[...] A noção mais completa do gênero é, evidentemente, aquela que nos dão as 'sátiras menipeias' de Luciano que chegaram perfeitas até nós (embora elas não se refiram a todas as variedades desse gênero.). São uma 'sátira menipeia' desenvolvida as *Metamorfoses* (*O Asno de Ouro*), de Apuleio (assim como a sua fonte grega, que conhecemos pela breve exposição de Luciano) [...]" (BAKHTIN, 2013, p. 128-129).

A visão cômica do mundo, em Rabelais, pode ser percebida pela forma como ele trabalha o jogo entre cenários, motivos e os níveis estilísticos:

> [...] O motivo das medidas gigantescas serve a Rabelais para a obtenção de efeitos de contrastes em perspectiva que estremecem o equilíbrio do leitor mediante um humor com segundas intenções; o leitor é constantemente jogado para cá e para lá, entre as formas de vida provincianamente saborosas e confortáveis e acontecimentos monstruosos e grotescamente supra-reais, além de pensamentos utópico-humanitários; nunca deve poder descansar no nível habitual dos acontecimentos (AUERBACH, 2013, p. 237-238).

Os efeitos de contraste empregados por Rabelais, muitas vezes de forma sutil e com aparente normalidade, em outras de forma monstruosa e grotesca, instauram para o leitor um novo universo de possibilidades para leitura de mundo. Auerbach (2013) explica que o exagero e o grotesco no plano dos elementos fortemente realistas ou obscenos desestabilizam o senso de verdade e instauram a crítica que se volta a todos os conceitos da ordem costumeira daquele tempo.

O Livro Segundo, Pantagruel - Rei dos Dipsodos, em específico a surpreendente história do mundo na boca de Pantagruel, capítulo XXXII, *De como Pantagruel com a sua língua cobriu todo um exército, e o que o autor viu dentro da sua boca*, narra o episódio em que o gigante protege todo o seu exército, cobrindo-o com a sua língua e protegendo-o de uma forte chuva. Ao perceber que seus soldados tremiam de frio, Pantagruel estende apenas a metade de sua língua:

> [...] Pantagruel lhes fez dizer pelos capitães que não era nada, que ele via bem acima das nuvens que seria apenas uma pancada passageira, mas que, em todo caso, eles se pusessem em ordem; e que iria cobri-los. Então todos se puseram em boa ordem e bem cerrados. E Pantagruel estendeu a língua, apenas pela metade, e cobriu todos, como uma galinha faz com os pintos (RABELAIS, 2009, p. 377).

O leitor é informado do fato a partir do narrador Sr. Alcofribas que, não encontra lugar para se proteger sob a língua do gigante, instaura-se o inusitado, o leitor é surpreendido, pois só a metade da língua foi estendida, faltando espaço para um único seguidor, ficando ele desprotegido e precisando buscar abrigo em outro lugar. Mas, nota-se que ele assume a postura de desbravador, busca conhecer

novos mundos e fazer novas descobertas, o que faz com que ande duas léguas sobre a língua de Pantagruel, entrando em sua boca para se proteger, fato que lhe permite explorar e descobrir outra realidade dentro da boca do gigante, um encorajamento para que o leitor também se aventure em novas descobertas sobre seu universo particular. Esse tema, diferente e novo, é "[...] de grande atualidade naquele tempo, o tema do descobrimento de um novo mundo, com toda a surpresa, o deslocamento do horizonte e a mudança da imagem do mundo que seguiram a tal descobrimento [...]" (AUERBACH, 2013, p. 235), alude ao tema motivo explorado pelo autor, que busca retratar o novo homem, novas perspectivas para olhar e compreender o mundo e suas relações, tanto no campo religioso, econômico ou filosófico quanto na perspectiva política. O convite proposto por Rabelais ao leitor, portanto, mostrou-se revolucionário, de teor profundamente crítico, voltando-se à realidade européia.

Esta passagem pode ser lida relacionada ao Mito da Caverna de Platão, porém, no sentido da inversão, pois é no interior de Pantagruel que o Sr. Alcofibras tem revelações sobre seu mundo. Ao contrário do mundo das sombras na alegoria de Platão, o narrador consegue ver claramente o seu próprio mundo a partir do que vê na "caverna" de Pantagruel. Fica a insinuação ao leitor sobre a realidade vivida por ele, composta por "sombras", ou seja, não vive o que aparenta, por isso o leitor é convidado a desvendá-la e analisá-la com outro olhar.

Rabelais reapresenta e recria histórias populares antigas, sobre gigantes, nas quais mundos dentro de suas bocas já eram motivos de produção poética. No entanto, Auerbach (2013), observa que em relação a essas narrativas antigas, Rabelais prima pelo exagero desmedido, assim como por relações descabidas entre o mundo no interior do gigante (no qual existem vinte e cinco reinos e populações numerosas) e o do exterior a ele, visto que "[...] não há relação entre a medida do tamanho que uma boca tão povoada pressupõe e a velocidade da viagem de retorno; menor ainda é a relação com o fato de que o gigante o percebe, após a sua volta, e fala com ele" (AUERBACH, 2013, p.233).

Alcofribas, o narrador e visitante daquele mundo no interior do gigante, utiliza-se de pouquíssimo tempo para retornar ao mundo exterior. Logo é percebido e conversa com Pantagruel sendo que nessa conversa ele conta como se alimentou durante os meses que permaneceu na sua boca, ou seja, de pedaços de comida ingeridos por Pantagruel. Tal revelação instaura a surpresa, pois o próprio Alcofribas

narrou que naquele mundo interior existia importante desenvolvimento da agricultura e da economia, “[...] o primeiro que encontrei ali foi o homem que plantava couves [...]” (RABELAIS, 2009, p. 378). Portanto, desconsiderou a farta alimentação que era cultivada no interior da boca de Pantagruel para alimentar-se de porções de alimentos ingeridos por ele, de modo que o sem sentido ou o *non sense* instaura-se diante do episódio.

Algumas das relações entre os dois mundos, o interior e o exterior, como as apresentadas acima, causam certo estranhamento embora sejam apresentadas com muita naturalidade, contudo, estão no plano da alegoria. Auerbach (2013, p. 233) analisa que “apesar da lembrança de modelos literários, Rabelais construiu o mundo, na boca, de uma forma que lhe é totalmente peculiar [...]”. Pelo exagero e por meio de uma situação grotesca e maravilhosa, pois são milhões de pessoas em vinte e cinco reinos dentro da boca do gigante, ele apresenta o mundo exterior e os problemas de sua época, ou seja, da sociedade francesa do século XVI, “[...] Ah, senhor, disse ele, nem todos podem ter culhões tão pesados como argamassa, e não podemos ser todos ricos [...]” (RABELAIS, 2013, p. 378), disse o camponês quando inquirido por Alcofribas sobre seu trabalho.

O mundo no interior de Pantagruel apresenta a estrutura e o jogo das relações de poder próprios do mundo exterior (e da realidade de Alcofribas), e seus habitantes demonstram consciência disso, de que para além da boca do Gigante existe um mundo diferente do deles:

> [...] – Jesus, disse eu, há aqui um novo mundo? - Certamente, disse ele, ele não é novo, mas dizem que fora daqui há uma terra, onde têm sol e lua, e é toda cheia de belas coisas; mas este aqui é mais antigo [...] (RABELAIS, 2013, p. 378).

Mesmo diante da descoberta de Alcofribas, da situação grotesca e cômica instaurada devido à existência de um velho mundo dentro da boca de Pantagruel, os elementos que instauram o inusitado são outros como, por exemplo, o fato de que não restou espaço para Alcofribas se proteger sob a língua de Pantagruel, mesmo ela sendo tão grande, além do fato de estender apenas a metade dela. Outro aspecto curioso diz respeito à Alcofribas dispensar o alimento colhido pelo camponês e optar por porções ingeridas pelo gigante.

Os habitantes desses reinos são seres humanos como os que vivem no mundo exterior, “[...] Alcofribas não encontra seres fabulosos semi-animalescos [...] mas uma sociedade e uma economia desenvolvidas, nas quais tudo acontece como na terra dele, na França [...]” (AUERBACH, 2013, p. 233). O espanto do narrador diante das descobertas que realiza acontece justamente quando ele percebe que a vida interior e suas relações assemelham-se com as que ocorrem no seu mundo.

O grotesco absurdo e cômico se instaura a partir das descobertas que o visitante realiza ao explorar este mundo até então desconhecido para ele, o qual denomina *novo mundo,* “[...] ora, no meu caminho, encontrei um homem preparando armadilhas para os pombos. Ao qual perguntei: ‘Meu amigo, de onde vêm esses pombos aqui? – Senhor, disse ele, vêm do outro mundo” (RABELAIS, 2009, p. 378). Ou seja, os desinformados, ignorantes e ingênuos são os homens do mundo exterior, o de Alcofibras, pois os que vivem no anonimato têm plena consciência de sua condição e situação.

Os dentes de Pantagruel, absurdamente enormes, são montanhas, em uma visão alegórica, que estabelecem divisões importantes no mundo interior ou, como explica o camponês que plantava couve, no *velho mundo*. Alcofribas conclui:

> [...] como temos regiões de além e de aquém montes, eles têm de além e de aquém dentes. Mas do lado de cá o clima é bem melhor. Ali comecei a pensar que é bem verdade o que se diz, que metade do mundo não sabe como vive a outra metade [...] (RABELAIS, 2009, p. 379).

Esta observação permite estabelecer a reflexão acerca de uma sociedade dividida em classes. Os dentes formando uma linha divisória entre a riqueza e a pobreza, entre a nobreza e o povo, entre o sério e o cômico. A colocação “metade do mundo” faz alusão a uma sociedade estratificada, pois essa equivalência provavelmente não existia.

É curioso observar que em quase todas as situações grotescas apresentadas no capítulo ou até mesmo na obra, as explicações e situações não respeitam as proporções reais, são descritas de forma que surpreendem o leitor devido ao absurdo e ao grotesco contido. No entanto, a afirmação faz uso da equiparação “metade”, “metade do mundo não sabe da outra metade”. Tal colocação precisa ser interpretada a partir da ironia, ou seja, aqui a equiparação é que é grotesca e

absurda se a interpretação estiver relacionada à vida do povo numa sociedade marcada pela desigualdade.

Essa observação, a partir da imagem de um mundo dividido em classes, também evidencia o descaso de um grupo, do mais privilegiado e dominante, em relação ao outro que nem sequer é lembrado, por vezes ignorado ou que é desprezado. Além desta perspectiva, pode aludir ao “novo mundo”. Auerbach observa ainda, a partir dessa passagem, que no Renascimento o tema do “novo mundo” era bastante atual, bem como a surpresa causada por ele:

> [...] o que lhes permite uma forma eficaz e, ao mesmo tempo, um tanto graciosamente velada de crítica às situações locais; [...] o motivo tem uma força revolucionária, uma força que sacode a situação existente, pondo-a num contexto mais amplo e tendo, portanto, um efeito relativizante [...] (AUERBACH, 2013, p. 235).

Ocorre que diante desse novo mundo descoberto por Alcofribas não há a possibilidade de estabelecer relações de oposição entre o novo e o velho, pois o novo para Alcofribas apresenta os mesmo vícios e problemas do velho. Auerbach (2013) ressalta que o tema do descobrimento de um novo mundo, a surpresa e o deslocamento do horizonte, a mudança que uma perspectiva de vida e de relações humanas poderia propor não ocorre neste caso. Ou seja, a possibilidade de uma situação mais pura e primordial do que a europeia não acontece. A surpresa de Alcofribas diante do “novo mundo” torna-se ingenuidade ou cegueira e egoísmo. O questionamento volta-se à atitude europeia (Francesa) diante de uma “metade”, de uma parte da sociedade esquecida e relegada ao descaso ou de uma parte da humanidade ser considerada selvagem, inferior, inculta[20].

Em Rabelais ocorre a dissolução e a unificação do homem no mundo natural. Ocorre o triunfo do animalesco-criatural, pois o homem unificado ao meio natural está mais aberto a todas as possibilidades e tem uma visão de mundo ampliada. Conforme análise de Auerbach (2013) ele é mais livre no seu pensamento, nos seus instintos e desejos.

Os tipos criados por Rabelais mudam facilmente, são menos presos a convenções e peculiaridades. Em relação aos seus personagens ele “[...] mistura e remexe confortável manha, espirituosidade, humanismo e crueldade, esta última

[20]Esta questão remete ao contexto dos estudos pós-coloniais, contudo, não é o propósito desta pesquisa expandir análises nesta direção, ainda que pertinentes.

sempre aparecendo com o seu caráter natural-impiedoso [...]" (AUERBACH, 2013, p.242). A visão de homem apresentada por Rabelais está liberta dos conceitos emoldurantes cristãos e socialmente determinados da Idade Média. Rabelais não se enquadra nos padrões do homem da Idade Média, não se enquadra totalmente na moldura dos conceitos antigos. Para Rabelais, a Antiguidade significa libertação e ampliação do horizonte. Avesso à divisão de gêneros estilísticos, ao purismo e às medidas estéticas, ele propõe um homem dialógico, crítico e realista ao mesmo tempo em que propõe uma libertação artística e estilística.

Rabelais compõe um homem que obedece à natureza e à vida natural, dos homens ou das coisas:

> [...] Como parte da natureza, o homem se alegra da sua vida palpitante, das funções do seu corpo e das forças do seu espírito, e como as outras criações da natureza, é vítima da dissolução natural. O amor de Rabelais pertence à vida palpitante do homem e da natureza, a eles, a sua sede de saber e a sua força de imitação linguística; por sua causa torna-se poeta, pois isto ele é, até poeta lírico, ainda que não sentimental [...] (AUERBACH, 2013, p.241).

Homem livre, estilo de vida e literário livres, entre o cômico e o sério, aproximando-se do bufão e da vida cotidiana. Tudo o que poderia ser chocante para as forças reacionárias da época. Auerbach afirma que Rabelais apela para o estilo socrático, liberdade sem constrangimento. Dessa maneira compõe o realismo criatural na Idade Média sob tom de caráter lastimoso e passageiro do corpo e de todo o terreno em geral. Rabelais pode ser considerado um pregador da tardia Idade Média, pois mistura erudição com grosseira vulgaridade:

> [...] então a erudição não mais tem a função de apoiar um ensinamento doutrinal ou moral com a sua autoridade, mas serve ao jogo grotesco, que faz aparecer como absurdo ou sem sentido tudo o que é apresentado em cada caso, ou pelo menos, põe em dúvida o grau de seriedade que se teve em mente. E também o seu caráter popular diferencia-se do medieval [...] (AUERBACH, 2013, p.243).

Acerca do realismo criatural, Rabelais estabelece um novo sentido, oposto ao medieval, contemplando o triunfo vitalista-dinâmico da corporalidade e das suas funções. Não há mais pecado original nem Juízo Final, nem medo metafísico da morte. Mas sim, a partir da ironia produtiva utilizada para confundir aspectos e proporções habituais, "[...] faz aparecer a realidade na supra-realidade, a sabedoria

na doidice, a revolta na alegria confortável e saborosa de viver e que faz reluzir, no jogo das possibilidades, a possibilidade de liberdade [...]" (AUERBACH, 2013, p.246). De modo que o pantagruelismo rabelaisiano, estilo elevado, constitui-se de uma atitude de espírito diante da vida, uma maneira de captar a vida de forma mais ampla, compreendendo, simultaneamente, o espiritual e o sensível. Rabelais foi um poeta lírico, um poeta do cotidiano, da realidade.

As novidades na produção de Rabelais ocorrem com as alegorias satíricas, a crítica aos costumes da época, aos modismos e superstições apresentadas aos leitores como "defeitos", segmentados em ilhas, pontos estratégicos de ancoragem das naus numa constituição da odisséia de Pantagruel e dos seus companheiros nas viagens em busca de certezas para Panurgio, observa Amado (2009). Outro aspecto irreverente ocorre com uso de estrangeirismos, do grego e do latim, e a partir do *Terceiro Livro* ele apresenta a tese de que as mulheres são seres inferiores, congênita e fisiologicamente.

Na tentativa de definir uma nova linguagem que corresponda a um novo mundo e a um novo homem, Rabelais emprega funções inversas e complementares, a poesia e a sátira. Busca compreender "[...] a linguagem até a zona limítrofe entre o nomeado e o inominado, própria da poesia; e a orientação desmistificadora e demolidora da sátira" (OLIVER, 2006, p.23). Em se tratando da poética e da sátira de Rabelais, Rabelais reúne ambas, "[...] adicionando exuberância, riqueza e elegância nas flexões de uma língua que enfeixa, por causa disso, vários pontos de encontro entre erudição e escatologia, linguagem popular e técnica, dialetos e estrangeirismos" (OLIVER, 2006, p. 23). Rabelais apresentou e antecipou estilos e estéticas, antevendo concepções que viriam à tona nos próximos séculos.

No intuito de refletir sobre o lastro cultural rabelaisiano junto à literatura contemporânea, parte-se de um estudo comparado, conforme anunciado na introdução desta pesquisa, estabelecendo um diálogo entre Rabelais e o escritor brasileiro Dias Gomes. Além disso, tem-se como propósito analisar aspectos do universo pantagruélico nas obras do escritor brasileiro, destacando-se os temas da cultura cômica popular no século XX, os elementos da farsa, do realismo grotesco e absurdo, a presença do riso carnavalesco e ambivalente na composição da sátira aos usos e costumes, modos de agir, posturas, comportamentos e figuras públicas esteticizadas pelo auto brasileiro.

O Brasil do século XX apresentou ao mundo um dramaturgo considerado subversivo, o escritor brasileiro Alfredo de Freitas Dias Gomes, de Salvador. Ele iniciou sua produção literária aos 15 anos com *A Comédia dos Moralistas* (1937), a qual recebeu condecoração no Concurso do Serviço Nacional de Teatro e pela União Nacional dos Estudantes. Ativista político envolveu-se em diversos movimentos e discussões políticas ao longo da sua vida. Dias Gomes destacou-se como líder de ações e movimentos pela liberdade de expressão e em oposição ao sistema ditatorial do qual ele foi vítima diversas vezes, perseguido pelo DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão responsável em censurar os meios de comunicação e as obras literárias (teatro, cinema, música, e outras) consideradas subversivas. Várias de suas obras foram censuradas, algumas proibidas de serem apresentadas no palco e outras sofreram cortes e alterações para obter liberação e serem exibidas na televisão.

Nas palavras do escritor, destaca-se o seu sentimento diante desses atos, "[...] senti-me, [...], no papel do cidadão indefeso diante do poder castrador do Estado, descobrindo o quanto era importante uma expressão denominada liberdade de pensamento e todo o significado de lutar por ela (GOMES, 1998, p. 67). Esta experiência opressora e violenta foi tema - motivo de produção em várias de suas obras, nas quais o dramaturgo transpôs para a escrita literária, um dos problemas significativos do país em época de ditadura militar. No entanto, a forma como trata a questão extrapola o aspecto local, mostra-se universal e faz alusão a toda e qualquer situação ditatorial e compulsória.

A obra *Sucupira ame-a ou deixe-a: venturas e desventuras de Zeca Diabo e sua gente na terra de Odorico, o bem amado* (1982), no episódio *A greve piscatória*, apresenta atitudes e ações truculentas por parte do governo local, prefeito Odorico Paraguaçu, seus aliados e demais funcionários aliciados. O político age na perspectiva de poder absoluto e busca controlar o povo por meio de seu poder econômico, político e institucionalizado pelo cargo:

> - É pra baixá o pau, dona Chica? – pergunta o cabo em frente à igreja, vendo a passeata se aproximar. – Tou só com três meganhas, mas dá pra fazê a festa.
> - Calma, cabo. Se tiver que baixar o pau eu digo. – Chica Bandeira se põe de pé no jipe atravessado no meio da rua, calcula o número de manifestantes, vê que é pequeno, ergue os braços, os

> manifestantes param. – Vocês têm permissão pra fazer essa passeata?
> - Permissão de quem? – pergunta Tuca.
> - Do prefeito.
> - E o prefeito vai dar permissão pra fazer passeata contra ele mesmo? – Os manifestantes riem da resposta de Tuca.
> - Então, não pode. – Chica Medrado enfia os polegares no cinturão de couro de onde pende o 38. – É ilegal.
> - Oxente, senhora-madama delegada – de pé nos estribos de *Ribanceira*, cartaz em punho, Zeca Diabo abre caminho – que diacho de lei é essa que proíbe as pessoas de passear?
> [...]
> - Estou aqui cumprindo meu dever, padre. A passeata está proibida (GOMES, 1982, p. 112-113).

Dias Gomes se vale da literatura para questionar o uso do poder público para interesses particulares, como no caso da manifestação anteriormente apresentada, pois a fábrica de propriedade de Odorico Paraguaçu, também prefeito da cidade, está despejando dejetos químicos que poluem o mar e matam os peixes, questão não fiscalizada pela prefeitura, pois implica em interesses pessoais, interefere nos lucros de Odorico Paraguaçu, e esse fato alude a muitos "acidentes" reais, vivenciados na época de produção das obras e na atualidade, quando o bem ou a propriedade particular do prefeito necessita de melhorias, obtém toda a atenção e o investimento público possível ou não, mas quando ela causa danos ao meio ambiente ou à sociedade, faz-se pouco caso ou "vistas grossas". Contudo, se for com a oposição político-partidária, a situação é inversa.

Tanto em Rabelais quanto em Dias Gomes, as passeatas, manifestações para reivindicar ações gerais, questões políticas e outras são tematizadas na praça pública, na rua ou ambientes públicos, fazendo alusão às festas carnavalescas. Em Dias Gomes destacam-se as quermesses para arrecadação de valores à igreja, os comícios e discursos político-eleitorais, passeatas da oposição, entre outras. O prefeito impõe a força policial para proibir manifestações sejam elas de cunho político ou particular, visto que as mesmas implicam em questionar sua autoridade e também maculam sua imagem política perante os eleitores:

> - Venham, vamos conversar, calmamente... Dialogando, tudo se resolve. – O vigário leva Zeca Diabo e Chica Bandeira para o interior da igreja, sem notar que uma perua se aproxima, freia espetacularmente em cima do grupo de manifestantes, dela saltam jagunços comandados por Caboré, chefe da segurança de Odorico.
> [...]

> - Meu Deus, o que houve aqui? ... – O vigário vê os cartazes estraçalhados, o rapaz caído, o rosto sangrando (GOMES, 1982, p.113-114).

Dias Gomes registrou a história do país, na qual a presença do coronel, seus jagunços e capangas assombraram a população, ditando normas por largo período de tempo, pois estavam “amparados” e imunes à Lei devido “[...] influência que os chefes políticos locais exerciam sobre o júri” (LEAL, 1978, p. 210). Também Facó (1978) analisa a constituição da história do país, na qual o termo jagunço foi sinônimo de capanga, os quais defendiam os limites das propriedades latifundiárias e os interesses do coronel proprietário. No caso de Odorico Paraguaçu, doutor-coronel e prefeito, protegido pela Lei, representada pela funcionária pública, Delegada Chica Baiana, e com a guarda pessoal, comandada pelo jagunço Caboré, nota-se claramente a extensão do poder público em questões e interesses particulares e o contrário disso também ocorre.

No entanto, para além da questão local, em relação à Sucupira, à morte dos peixes, à fábrica de azeite que polui o mar, ao autoritarismo do prefeito e da delegada, à oposição política de jornalistas e ao envolvimento do padre Honório, vigário da capela para acalmar os ânimos e evitar tragédias, está a situação política do país, mas também a intenção de Dias Gomes em problematizar, pelo texto literário, a liberdade de expressão e o direito de cada cidadão, em qualquer época ou lugar, de expressar sua opinião e reivindicar mudanças. O dramaturgo “sempre caracterizou sua obra pelo debate, pelo princípio de liberdade e definição, pelo homem em luta incessante contra uma engrenagem social que promove sua desintegração” (OLIVEIRA, 2002, p. 117). Em sua autobiografia, o escritor registrou a percepção em relação à força do teatro em provocar mudanças de pensamentos e atitudes no espectador e na sociedade:

> Curiosamente o teatro foi eleito perigoso inimigo do novo regime. Talvez por que fosse das casas de espetáculo, das assembléias que aí se realizavam, dos manifestos que delas resultavam que partiam os primeiros protestos contra a ditadura instalada. [...] foi no teatro que se fez a primeira denúncia organizada contra o estado de coisas criado pelo golpe militar (GOMES, 1998, p. 209).

Considerado marxista, “ameaça social”, comunista e subversivo pelo sistema censor, Dias Gomes tinha plena consciência de seu papel social como escritor, por

isso fez uso da linguagem artística, metafórica e paródica para revelar o estado de opressão que vivia o país e manifestar sua indignação perante tal situação, pois entendia a literatura como possibilidade para gestar mudanças na visão do leitor. A sua obra apresenta a perspectiva dialética e o interesse em desvendar, por meio de uma postura desafiadora, a arena de conflitos sociais.

O dramaturgo brasileiro foi um dos literatos que driblou a censura e firmou-se na literatura para estabelecer com o público e o leitor um diálogo profundo, ideológico e crítico pela liberdade de expressão e sobre os problemas da sociedade, principalmente naquele estado ditatorial, absorvendo, em suas obras, a história do país, conforme analisa L. K. Alves (2010). Seu estilo literário variou do trágico ao cômico, seus temas e motivos voltam-se à realidade nacional, usos e costumes da cultura popular, o que lhes garante o caráter universalista, haja vista que o diálogo que provocam ultrapassa fronteiras espaciais e temporais. Suas produções desempenharam, naquele contexto, aquilo que Bender analisa, pois "[...] a comédia provoca, de imediato, a prazerosa disponibilidade do espectador [...]" (BENDER, 1996, p.10).

O aspecto do exagero, característico em Dias Gomes, é uma das características marcantes do estilo rabelaisiano. Uma das personagens mais conhecidas na dramaturgia do brasileiro é Odorico Paraguaçu, "[...] figura que provoca o riso a partir da caricatura, ou seja, exagera seus caracteres políticos, especialmente os negativos, utilizando-se da ironia e da sátira [...]" (LANGARO; L. K. ALVES, 2004, p.53). Desse modo, o líder político, coronel, senhor de posses, sofre, no decorrer das narrativas do dramaturgo, várias formas de dessacralizações e destronamentos carnavalescos:

> - Mas seu Espiraldo, o senhor acha que morrendo vai resolver seus problemas? – Tuca insiste na tentativa de reanimá-lo.
> - O senhor só vai mesmo resolver o problema do nosso prefeito.
> - Qual é o problema do prefeito?
> - O senhor não sabe? Inaugurar o cemitério (GOMES, 1982, p.15).

O dramaturgo instaura o riso parodístico e satírico direcionado às figuras sociais detentoras do poder, políticos, padres, beatas, heróis, além de retratar paixões e seres humanos com suas expectativas, anseios e fraquezas. O motivo da inauguração do cemitério aparece em *O Bem Amado*, peça publicada em 1962, reaparece em *Sucupira ame-a ou deixe-a: venturas e desventuras de Zeca Diabo e*

sua gente na terra de Odorico, publicada em 1982 e desestabiliza o espectador - leitor devido caráter cômico, pois apresenta imagens e relações inusitadas relacionando a morte a uma inauguração de obra pública, portanto, a um ato político eleitoral, normalmente festivo, no qual são destacados resultados da administração e os êxitos do líder político. O tom cômico e satírico ocorre devido discursos do prefeito na tentativa desesperada de encontrar, CONTRATAR, um defunto, pois depende dele para inaugurar a maior obra pública do seu governo:

> - Esse... esse contrato. O senhor ta contratando um defunto!
> - Mas foi ele quem quis. Ele propôs o negócio. Seu Espiraldo já tentou o suicídio duas vezes. É um suicida praticante e juramentado.
> - De qualquer maneira... – Dirceu tira os óculos, limpa os óculos, recoloca os óculos. – Parece que o senhor ta se apro... aproveitando.
> - Quem ta se aproveitando é ele, que vai ganhar enterro de primeira e vai ter viúva e os filhos amparados por dez anos. Minha interveniência no caso é meramente adjutória, dentro do mais puro espírito de solidariedade cristã. E vamos trabalhar. Cláusula terceira. O CONTRATADO se obriga a fornecer ao CONTRATANTE o material necessário ao cumprimento da cláusula primeira, isto é, o próprio corpo em estado defuntício, no prazo máximo de trinta dias, sem o que ficará o presente contrato rescindido, sem ônus para qualquer das partes. Estando assim justos e contratados, firmam o presente instrumetno, etc., etc.
> - Odorico espera que Dirceu termine com os termos de praxe (GOMES, 1982, p.17-18).

O aspecto grotesco emerge da narrativa devido ao tema - motivo, justamente por parodiar e carnavalizar inaugurações de obras públicas com fins eleitorais, pois emprega o motivo da morte e sepultamento como a "salvação" para o político manter-se no poder, ou seja, normalmente o político necessita de votos, mas Odorico Paraguaçu precisa de um defunto, esse fato instaura o *non sense*. Além disso, defunto não vota nas próximas eleições, mas terá enterro e cerimônia de graça e a família daquele que inaugurar o cemitério será amparada economicamente, por dez anos, pelo poder público. O exagero e o inusitado das relações propostas pelo "contrato" entre Odorico e Espiraldo fazem alusão ao exagero e aos absurdos comuns à farsa do sistema de troca de favores enraizado na sociedade brasileira.

Ao enfatizar tais aspectos, Dias Gomes revela ao leitor a farsa comum às relações políticas, sociais, históricas e culturais da sociedade brasileira. Ao desvelar a estrutura farsesca da política nacional, sob a ótica do realismo grotesco e de sua

visão cômica de mundo, estabelece relações dialógicas, estéticas e ideológicas com o estilo rabelaisiano. O escritor brasileiro concentra esforços para promover desvendamentos em relação às posturas corruptas, autoritárias e opressoras, assim como para estudar e retratar características da formação cultural do país. Sendo assim, cabe ressaltar o quão atual são suas obras, devido aspectos atemporais em relações aos jogos de poder, troca de favores com fins eleitorais, atitudes e atividades corruptas e o jogo de interesses no meio político brasileiro, questões que contribuem para profunda reflexão de espectadores - leitores no que tange a realidade a qual vivem. Além da atualidade das imagens criadas por Dias Gomes, ressalta-se a universalidade das mesmas, tanto em relação às questões políticas, históricas e culturais quanto em relação ao ser humano e seus comportamentos psicológicos, éticos e morais.

Denominado um contestador e um dos primeiros modernistas, Rabelais deixou ao mundo um legado que influenciou as gerações futuras, principalmente na literatura, sobretudo nas formas de interpretar e compreender a vida e suas relações de poder e jogos de interesses, além de sua visão de homem plural, integrado ao meio natural sob a perspectiva do triunfo do animalesco-criatural.

Dias Gomes, no século XX, em contexto brasileiro, escreveu peças como *Sucupira, ame-a ou deixe-a: venturas e desventuras de Zeca Diabo e sua gente na terra de Odorico, o bem amado* (1982), *O Berço do Herói* (1990) e *Saramandaia* (1976-2013) a partir da visão cômica de mundo, na qual o riso carnavalizado é responsável por provocar rupturas sociais e ideológicas. O exagero se faz presente nos discursos empolados, figuras emblemáticas, temas e situações, aspectos que remetem ao estilo rabelaisiano. A linguagem empregada está amparada em neologismos, provérbios e ditados populares, elogios injuriosos, prevalecendo o coloquialismo e o tom popular nos discursos, também característicos da escrita de Rabelais. Muito recorrente nas obras de Dias Gomes, a praça pública e a rua são ambientes propícios para o debate, nos quais as pessoas se reúnem tanto para a festa quanto para o embate de ideias, local também explorado por Rabelais em *Gargântua e Pantagruel*, no qual, em meio à festa popular, o escritor francês retratou a cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento, questões políticas e problemas sociais da época.

O exercício que Rabelais realizou, buscando as confluências entre concepções da estética Antiga, Greco-romana, com as de seu tempo e que

produziram um estilo e uma estética nova, convergem para o que no século XX Oswald de Andrade elaborou como pensamento antropofágico. Ou seja, para os povos colonizados importa digerir as fórmulas antigas para degluti-las por meio do espírito crítico, fazendo emergir um processo de alteridade e outridade.

Os elementos estilísticos comuns à sátira menipeia, presentes na escrita literária do autor de *Gargântua e Pantagruel,* são percebidos na produção de Dias Gomes. Ambos os escritores contemplam o riso satírico e de zombaria, um riso provocador e ideológico, questionador da ordem social e da arte oficial. Suas narrativas suscitam "[...] o desdém e o desprezo pelas figuras sociais como a de Odorico Paraguaçu, representante de um sistema de opressão, exploração, injustiças e desigualdades, respaldado no *status quo* de uma sociedade capitalista [...]" (LANGARO; L. K. ALVES. 2004, p.15). As situações apelam para ritos cômicos, farsas e burlas, sendo comuns os festejos públicos, comícios e quermesses em praça pública nos quais o humor popular e o folclore têm espaço garantido. Essas constatações permitem compreende o riso coletivo, na comédia, pois ele "[...] confere, ao gênero, a qualidade de celebração ruidosa em que a alegria e a convivência feliz são as marcas distintivas" (BENDER, 1996, p.18).

Ambos os escritores, ressalvadas as questões contextuais, manifestaram, por meio da literatura e da dramatrugia, posicionamento contrário a toda e qualquer manifestação de autoritarismo e cerceamento da liberdade, sofreram sanções por tal postura e tiveram suas obras censuradas. É possível perceber e estabelecer o diálogo a partir do estilo literário que empregaram em suas escritas, entre ideias e concepções sobre a literatura, sobre o mundo e sobre o homem pela perspectiva do cômico sério, do realismo grotesco e da cultura popular. Contata-se, portanto, que o lastro cultural do estilo literário de Rabelais chega às produções contemporâneas e é percebido nas obras de Dias Gomes. Esse estudo parte da leitura da obra de ficção, ora da teoria para a ficção, ora da ficção para a teoria, exercício dialógico em toda sua extensão.

1.1 A SUBVERSÃO DO SÉRIO E DO CÂNONE PELO RISO PANTAGRUÉLICO

Considerado por Bakhtin o iluminador da cultura cômica popular de vários milênios, Rabelais torna-se, a partir de *Gargântua e Pantagruel,* porta voz dessa cultura incompreendida e pouco explorada na Idade Média e no Renascimento. Ele conduz os seus leitores à concepção ampla da cultura da praça pública e do humor popular, rico e complexo, "[...] digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico ou literário [...]" (BAKHTIN, 1996, p.3), porém pouco estudado e muitas vezes de forma equivocada. Para Bakhtin a amplitude e importância do riso na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis, pois:

> o mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível (BAKHTIN, 1996, p.3-4).

Sobre os aspectos do riso como uma forma de oposição ao tom sério e religioso é possível verificar em *Gargântua e Pantagruel* várias passagens em que essa concepção é claramente exposta ao leitor pelo narrador (também o riso em Dias Gomes assume esse papel diante do tom sério e religiosos, político, ditatorial, coronelista, patriarcalista ou de outras ofrmas de poder). Ainda antes do prólogo ocorre a primeira conversa do narrador, Sr. Alcofribas Nasier, com seu leitor:

> AO LEITOR
>
> Antes mesmo de ler, leitor amigo,
> Despojai-vos de toda má vontade.
> Não escandalizeis, peço, comigo:
> Aqui não há nem mal nem falsidade.
> Se o mérito é pequeno, na verdade,
> Outro intuito não tive, no entretanto,
> A não ser rir, e fazer rir portanto,
> Mesmo das aflições que nos consomem.
> Muito mais vale o riso do que o pranto.
> Ride, amigo, que rir é próprio do homem (RABELAIS, 2009, p. 24).

O narrador-autor dirige-se ao leitor primeiramente em versos. Em poema breve alerta e anuncia que ele estará diante de uma obra que apresenta um novo olhar sobre a realidade, "Não escandalizei, peço, comigo". Devido a isso o mesmo

deverá despojar-se “de toda a má vontade”, pois habituado ao verso terá que enfrentar a prosa. Ao dialogar com o leitor, “leitor amigo”, por meio do narrador-autor, Rabelais rompe com o distanciamento e a impessoalidade. Ele também informa que o tom da conversa não será o mesmo, o sério e formal, mas que deseja “rir e fazer rir”. Da perspectiva da narrativa, Rabelais emprega o riso irônico e a transcontextualização paródica conforme compreensão proposta por Hutcheon (1985), ou seja, para que o leitor contemple os sentidos e significados sugeridos, deverá garimpar e compreender o que não está dito, mas sim sugerido pelo cômico, libertando-se da seriedade habitual. Quando observa que propõe o riso “mesmo diante das aflições que nos cercam” alude para a temática que será apresentada na narrativa, que além de diferente será de importância (séria, mas no sentido de não ser supérflua ou autoritária/oficial e de significado, pois abordará questões que afligem o homem daquela época). Nota-se, ainda, um convite para a sua filosofia de vida, ou seja, mesmo diante de questões aflitivas, tristezas e mazelas sociais, ele propõe aproveitar a vida, compreendê-la, torná-la mais leve e livre dos engessamentos sociais, a partir do riso irônico.

Ao afirmar que “muito mais vale o riso do que o pranto” o narrador está pondo o riso como uma das possibilidades de desestruturar padrões, romper com a hegemonia do sério e do formal, ampliar os horizontes de possibilidades para o leitor. O enredo, na comédia, “[...] será construído a partir de eventos risíveis que se ajustem à probabilidades e as ilogicidades como fontes geradoras do cômico” (BENDER, 1996, p.23). O pranto significa ou está próximo dos significados comuns à revolta, indignação, dor, tristeza, aceitação, resignação. Já o riso, abre caminhos para o sentimento de liberdade de espírito e de pensamento.

Portanto, o riso com propósito de rebeldia, insubordinação, como libertação da ideologia oficial e burguesa, apresenta sentidos que corroboram com a afirmação de Bergson (2001) de que o riso corrige a rigidez. Anuncia que a obra não contempla a ideologia e a estética oficial, “aqui não há nem mal nem falsidade”, embora fale sobre ela. “Muito mais vale o riso”, pois é ele que estabelece e permite a libertação e se ele é “próprio do homem” é resultado da reflexão, da sua inteligência, da sua relação com a natureza, visto que só o homem pode mudar a ordem das relações entre os homens e a natureza. Nesta perspectiva de riso está contemplada a ironia, advinda da transcontextualização paródica, conforme Hutcheon (1985), no sentido da inversão, da repetição com diferença, pois o leitor, necessariamente,

deverá construir novos sentidos, pelo fato de que o contexto alterou-se, assim como autores e intenções. Sendo assim, olhar para a sociedade a partir do seu aspecto grotesco e por meio do riso, constitui-se em uma atitude inovadora e subversiva às leis e padrões estéticos oficiais e hegemônicos.

Ao iniciar o diálogo com o leitor parte do verso e da rima, emprega a décima como estrofe, sendo que cada um dos dez versos apresenta dez sílabas poéticas. A décima medieval, praticada desde o Trovadorismo, compunha-se de duas quintilhas independentes pela rima, o que pode ser percebido neste poema que apresenta o esquema ABABB na primeira quintilha e CCDCD na segunda. Ou seja, parte da hegemonia estética, da forma clássica, do subjetivismo do eu lírico e do gosto do leitor, para a prosa de tom coloquial, corriqueira e informal, entre amigos. Do alto para o baixo, da cultura oficial para a popular, destrona para regenerar. Prosa esta que surpreenderá, posteriormente, o leitor devido ao emprego de palavrões e expressões da linguagem familiar, dos provérbios e ditos populares, das expressões cômicas e satíricas, do culto do belo às imagens grotescas da cultura e da linguagem popular, do alto ao baixo material.

Em termos de estrutura da obra, a narrativa em prosa agiganta-se diante do verso e esse aspecto revela o tom do exagero comum nos demais aspectos e temas da narrativa. Rabelais retorna ao verso em algumas passagens, mas quando isso ocorre tem propósitos intencionais (que no decorrer deste estudo serão analisados), como por exemplo, no Capítulo II *As ninharias contravenenosas, encontradas em um monumento antigo*. O título já anuncia que se trata de algo do passado, encontrado junto à genealogia de Gargântua, no final do livro que narra a sua descendência. Os versos retomam mitos e crenças antigas, lugares considerados sagrados, argumentos que concedem a importância e autoridade do gigante. Em um movimento reflexivo e antropofágico, remonta à tradição estética e cultural para apresentar o novo, tanto em relação ao estilo literário quanto em relação às concepções homem.

O mesmo percurso do estilo, do verso a prosa, do belo ao grotesco, do alto ao baixo, vive o narrador, pois ele afirma que provavelmente descende de rei rico ou príncipe dos tempos de outrora:

> [...] penso que vários que são hoje imperadores, reis, duques, príncipes e papas na terra, descenderam de coletores de restos e de lixo. E, ao revés, há mendigos, sofredores e miseráveis, que descendem em linha reta de grandes reis e imperadores: tenha-se

> em vista a admirável transferência dos reinos e impérios: Dos assírios para os medas, | Dos medas para os persas, | Dos persas para os macedônios, | Dos macedônios para os romanos, | Dos romanos para os gregos, | Dos gregos para os franceses (RABELAIS, 2009, p 28-29).

Segundo a lógica apresentada, no momento da narração o narrador é mendigo, sofredor, miserável. Observa, portanto, que o poder está em constante movimento, histórico e cíclico e que todos os povos buscam incessantemente estar de posse dele. O próprio Sr. Alcofribas afirma, em tom satírico, que tem vocação para ser rico e assim "[...] gozar da vida, não trabalhar, não me preocupar com coisa alguma, e enriquecer bastante os meus amigos, e toda a gente de bem e de saber [...]" (RABELAIS, 2009, p. 29). Manifesta, portanto, o tom de crítica ao modo de vida dos ricos e poderosos. Ironicamente resigna-se diante da ideologia hegemônica e cristã de que os pobres de hoje serão os bem-aventurados em outra vida. "[...] Consolo-me, porém, sabendo que no outro mundo talvez seja muito mais do que, no presente, ousaria aspirar. Com tal ou melhor pensamento, consolai-vos de vosso infortúnio e bebei alguns tragos, se for possível" (RABELAIS, 2009, p. 29). O Sr. Alcofribas vive o destronamento característico da sátira menipeia, outrora rei, hoje mendigo.

Este gênero do campo do cômico-sério esboça o tom moralizante da crítica, análise e discussão sobre a realidade social, voltando-se às instituições políticas, acadêmicas e religiosas, à corrupção de costumes, ao luxo excessivo. Este aspecto do riso foi analisado por Bergson (2001), o riso como gesto e significado social, haja vista que se constrói em meio a sociedade, suas relações carregadas de intenções e ideologias. A carnavalização irônica, o destronamento da personagem vivida pelo Sr. Alcofribas mostra-se proposital e evidencia uma posição de sátira política voltada à desmistificação dos arquétipos por meio da ironia, do riso e da burla.

Ao final da narrativa, Capítulo I, o narrador anuncia que a última parte do livro genealógico sobre Gargântua apresentava um pequeno tratado, *Ninharias Contravenenosas,* parcialmente destruído por "ratos", "baratas" e outros bichos malignos, o que pode ser alusão de que sua primeira publicação foi censurada e precisou ser alterada para que pudesse ser novamente publicada. A expressão *Contravenenosas* nesse caso pode ser compreendida como um combate ao veneno, ou seja, a tudo o que causa mal ao homem, às patologias sociais. Rabelais alterou, por exemplo, referências aos clérigos da Sorbonne (*sorbonagres, sorbonicoles,*

théologiens), como afirma Oliver (2006), substituindo-as pelo termo sofista. O Livro Primeiro, *Mui horripilante vida do Grande Gargântua, pai de Pantagruel*, foi escrito após o Segundo Livro. Devido o sucesso deste surge a genealogia sobre Gargântua, uma paródia genealógica daquela sociedade.

A destruição provocada por ratos, baratas e outros bichos malignos pode aludir, ainda, à transformação e corrupção sofrida historicamente pela sociedade na disputa pelo poder. O odor, comum a esses animais, se espalha e, transmitido pelo ar, impregna a tudo e a todos, invisível e incontrolável como um perigo disfarçado e sorrateiro, agindo nas surdinas, corrompendo atitudes e posturas, provocando perdas muitas vezes irreparáveis junto aos valores culturais das civilizações. Além de perigosos também provocam asco e repugnância já que são responsáveis pela corrupção de valores primordiais, éticos e morais cultuados pelo homem do passado antigo, visto que cita Noé (remetendo ao imaginário cristão, mais precisamente à simbologia da aliança com Deus, sua imagem e semelhança), cita Platão e Horácio no primeiro capítulo a fim de explicar a genealogia de Gargântua e em decorrência a de Pantagruel.

O Prólogo do Autor, do Capítulo I, do Livro Primeiro, embora apresente em sua primeira linha uma dedicação ímpar, "*Bebedores ilustres e preciosíssimos bexiguentos (pois a vós, não a outros se dedica o meu engenho)",* (RABELAIS, 2009, p.25), contempla a réplica a julgamentos equivocados e superficiais acerca da obra, segundo o narrador. Percebe-se o tom de ressentimento deste ao mesmo tempo em que também se mostra seguro em suas convicções, trazendo exemplos da sabedoria popular - "ao examinar o rótulo não sabe do conteúdo" - e afirmando escrever altas matérias e ciências profundas sobre tudo o que os homens prezam. Também cita os grandes gênios do passado como Sócrates, Platão e outros, colocando-se na mesma condição e sabedoria destes. Estes empoderamentos e destronamentos confirmam a presença de elementos da sátira menipeia.

No Capítulo I e II, do Livro Primeiro, o intento do narrador é apresentar a genealogia de Gargântua e por consequência de Pantagruel. Utiliza-se dos ancestrais valorosos para enaltecer os gigantes, afirmando que remontam, em sua autoridade, a Platão e Horácio. Além disso, o narrador enaltece sua própria genealogia, pois mesmo sendo mendigo afirma ter sido rico e rei no passado.

Já no Capítulo III, do Livro Primeiro, *De como Gargântua foi levado onze meses no ventre de sua mãe,* a descrição, por meio do riso alegre e festivo, destaca

o alimento como sustentação física e a vida sexual de Grandgousier e Gargamela. Altera-se o tom do discurso, pois toda a preocupação do narrador em enaltecer seus heróis, relacionando-os a figuras bíblicas, além dos grandes filósofos gregos, passa a ser uma narração divertida e alegre na qual os protagonistas da história satisfazem seus desejos e prazeres do corpo:

> Grandgousier era folgazão, gostando de beber à tripa forra e apreciando grandemente as comidas salgadas. Para esse fim, tinha ordinariamente boa provisão de pernis de Mogúncia e Baiona, línguas de boi defumadas, fartura de chouriços, e carne de boi salgada com mostarda; fartura de salsichas, não de Bolonha, pois temia os venenos da Itália, mas de Bigorre, de Longaulnay, da Brene e de Rouarge. Em sua idade viril, desposou Gargamela, filha do rei dos Borboletos, bela e garbosa moçoila. Os dois gostavam muito de brincar de “bicho de duas costas”, tanto que ela ficou grávida de um meninão, e o carregou até o décimo-primeiro mês. Com efeito, tanto tempo, e mesmo mais, podem as mulheres ficar prenhes, mormente quando se trata de uma obra-prima, de um personagem fadado a realizar grandes proezas em seu tempo (RABELAIS, 2009, p.34).

A ilustração evidencia aspectos do grotesco, sendo que a presença do exagero instaura o princípio cômico relacionado às necessidades humanas para a manutenção da vida. A gestação anuncia a renovação, o novo e o futuro que se apresenta, o alto e o baixo material corporal, como define Bakhtin (2003), numa concepção alegre da matéria do mundo: a encarnação do devir, sendo que pelo grotesco acontece a aproximação entre mundo e homem por meio do corpo. Não há propagação do temor, mas sim do riso alegre, libertador e regenerador: *Grandgousier era folgazão, gostando de beber à tripa forra*. Tais apontamentos sobre o riso festivo da cultura cômica popular são evidenciados por Minois (2003), pois ele entende que o riso coletivo, em meio às festividades da praça pública, tem a capacidade de instaurar uma nova ordem às coisas, seja na cultura, na política ou na sociedade. Fourastié ressalta a necessidade que o homem tem de rir. Esta colocação acrescenta ao que Aristotéles e outros já observaram, de que o riso é próprio do homem. Sob essa perspectiva, é uma necessidade do psiquismo humano, ele desempenha um “[...] papel na vida cotidiana, na elaboração e na transmissão de ideia de cada um dentre nós, no contato e na ‘comunicação’ dos homens entre si...” (FOURASTIÉ, 1985, p.36).

A passagem Gargântua traduz, em clima de festa, aspectos da cultura popular da Idade Média. Mas apresenta, também, de acordo com Bakhtin (1996), os

fins superiores da existência humana, ressurreição e renovação. Grandgousier e Gargamela unem-se para que a existência dos mesmos prossiga em Gargântua, permitindo que a renovação aconteça, garantindo o lastro existencial dos gigantes pela filiação.

O corpo e a renovação, o social e o cósmico interagem harmoniosamente e alegremente, instaurando o princípio positivo:

> [...] o princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda 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 têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo (BAKHTIN, 1996, 17).

Grandgousier tem preocupação em acumular mantimentos para o sustento e sobrevivência, demarcando o tempo natural, o biológico e o histórico. A abundância é característica comum às festas populares - “boa provisão”, fartura de chouriços” - trazendo consigo aspectos de liberdade e igualdade utópicas. Além de iluminar a ousadia da invenção, para Bakhtin (1996), a imagem de aspecto grotesco:

> [...] permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo (BAKHTIN, 1996, p. 30).

A surpresa ocorre com a carnavalização do tempo da gestação de Gargântua, não são nove meses, mas sim 11 meses ou mais, pois se trata de gestar um futuro de grandes feitos, também há possibilidade de aproximação da gestação humana com a de alguns animais. No entanto, o tema da gestação de onze meses remete à questão dos prazeres da vida sexual e da paternidade, trazendo o tema da infidelidade para a discussão. Boa parte da obra de Rabelais contempla essa questão, principalmente com relação à Panúrgio que sofre com o dilema de casar-se

e tornar-se corno, questão que atormenta o homem e seu sentimento de posse em relação à mulher.

Ainda em relação à gestação e à visão acerca da mulher, o narrador justifica o período de 11 meses com histórias de nascimento dos filhos de deuses e célebres personagens da história como Aristóteles, relativizando a questão do tempo, expandindo as habituais fronteiras de corpo, tempo, lugar e moral: “os antigos senhores pantagruelistas confirmaram o que digo, e declararam ser não somente possível, como legítimo, o filho nascido da mãe onze meses depois da morte de seu marido [...]” (RABELAIS, 2009, p.34). Para carnavalizar os costumes e tudo o que os homens mais prezam e batalham como a questão da honra, por exemplo, satiriza explicando que o passado assegurava, por força de lei, a paternidade dos filhos nascidos após onze meses da morte do marido:

> com respaldo nessas leis, as mulheres viúvas bem que podem divertir à vontade, dois meses após a morte do marido. Peço-vos por favor, meus bons frascários, que se encontrardes algumas pelas quais valha a pena ficar esbraguilhado, trepai à vontade e trazei-as depois para mim. Pois se no terceiro mês engravidarem, seu fruto há de ser levado à conta dos finados. E as que se sabem grávidas, que aproveitem a hora, e se divirtam mais, já que a pança está cheia mesmo (RABELAIS, 2009, p.35).

O exagero e a falta de discrição, a visão criatural do corpo humano e o realismo satírico e didático compõem o estilo de Rabelais. As imagens que envolvem o corpo, a bebida, a comida, a vida sexual e as necessidades naturais, denominadas de princípio material e corporal por Bakhtin (1996), evidenciam aspectos da cultura cômica popular, na qual a concepção estética sobre a vida prática predominava, sendo que tal concepção recebe do crítico russo a denominação de realismo grotesco.

Tais reflexões podem ser constatadas nas obras do dramaturgo Dias Gomes. Este criou personagens fantásticos como João Gibão que, além de homem-pássaro, pois tem asas, é também vidente:

> (bate na porta - entra)
> Mãe de João Gibão - João! (Tempo) Tô pronta filho.
> João Gibão -Eu tive um sonho. Sonhei que a cidade deve mudar o nome. Mudar pra... Saramandaia!
> Mãe de João Gibão - O que... que significa? Saramandaia!

> João Gibão - Pra cada pessoa pode ser uma coisa diferente. Mas pra mim... é o começo de um novo tempo, mãe.
> (Mãe apara as asas de João Gibão) (GOMES, 2013, transcrição nossa)[21].

A namorada de Gibão, Marcina, libera chamas pelo corpo devido ao desejo reprimido, tendo, portanto, seus sentimentos mais íntimos expostos ao público:

> João - Marcina, o que é que você está fazendo?
> Marcina - João! Ai to sentindo calor danado! No meu rosto, no meu corpo todo! Dr. Rochinha botô termômetro, to com 41!
> João - Ta maluca! Fica molhando a cabeça no chafariz! Você quer morrer?
> Marcina - Eu não aguento mais tanto calor! (GOMES, 1976, transcrição nossa)[22].

O professor Aristóbulo que, em noites de quinta para sexta-feira, se transforma em lobisomem:

> Risoleta - Mas por que será que ele não pode ficar até mais tarde?
> (Voz de mulher) - Eim...quem?
> Risoleta - O professor! Peraí! Que dia é hoje?
> (Voz de mulher) Quinta-feira!
> Risoleta - Não é da noite de quinta pra sexta que ele vira Lobisomem?
> (Voz de mulher) - Ele vem aqui hoje? Tu tem coragem?
> Risoleta - Não só tenho como você e Rosalice vão me ajudar!
> Rosalice - Ajudar em quê?
> Risoleta - A não deixar ele sair a meia noite e nem em hora nenhuma. Até ele...
> (Voz de mulher) - O Risoleta! Você ficou maluca!
> Risoleta - Deve ser lindo! (GOMES, 1976, transcrição nossa)[23].

Assim como em Rabelais, os elementos do grotesco em Dias Gomes, aliados ao riso alegre e paródico, desempenharam o importante papel de desvendamento, evidenciando ao leitor e à sociedade outra forma de pensar e ver a estética, a realidade e o mundo. Na época de Rabelais, essas concepções eram

---

[21]Capítulo exibido na novela *Saramandaia* pela emissora de TV Rede Globo, em 2013, gravado em DVD, 2013-2015. Novela de Ricardo Linhares, Direção de Denise Saraceni e Fabrício Mamberti, adaptação livre da obra de Dias Gomes. Edição especial da novela original pela *Som Livre*, adaptada para o formato de DVD. Adaptação para DVD Nelson Caldas Filho, edição e finalização para DVD Sergio Louzada.

[22]*Saramandaia* capítulo exibido pela emissora de TV Rede Globo, 1976, disponível em:< http://globoplay.globo.com/>. Acesso em: 15 de agosto de 2016.

[23] Saramandaia capítulo exibido pela emissora de TV Rede Globo, 1976, disponível em: <http://globoplay.globo.com/>. Acesso em: 15 de agosto de 2016.

marginalizadas, conforme afirma V. Hugo (2012). O dramaturgo brasileiro primou pelo exagero e pela falta de discrição, pela visão criatural do corpo humano e pelo realismo satírico e didático:

> (Alvoroço nas ruas da cidade de Bole-Bole)
> Menino - Dona Redonda! É redonda!
> (Tremores de terra)
> Vozes - Ela tá vindo! (correria)
> Dona Redonda - (resmungando e comendo) hum! Que que isso! (boca cheia) que que isso, hein? (resmunga algo com a boca cheia)... e vai ser agora! (GOMES, 2013, transcrição nossa)[24].

Dias Gomes ficcionalizou imagens que envolvem o corpo, a bebida, a comida, a vida sexual como, por exemplo, Odorico Paraguaçu e as irmãs Cajazeiras; Porcina e o Deputado Chico Malta e suas relações amorosas e clandestinas, além disso, tematizou o espaço do bordel quanto às necessidades aliadas ao sexo, e o caso de Dona Redonda que explode de tanto comer, aspectos que apresentam a concepção do baixo material corporal, do corpo integrado à natureza, de acordo com as concepções de bakhtinianas. A personagem rebaixada, suas falhas, defeitos e vícios, instaura a comicidade, observa Bender (1996). O riso decorre, muitas vezes, do fato de o herói que se considera superior, "imortal", tornar-se vítima de suas próprias artimanhas e isso torna-se cômico aos olhos do leitor.

As obras do dramaturgo brasileiro, escritas em conturbado período ditatorial, consolidam-se no debate político e estabelecem a reflexão que visa à liberdade e a criatividade. Unindo-se aos anseios do povo, em busca de liberdade de expressão e transformações sociais, seus personagens se defrontam com engrenagens sociais corrompidas e viciadas. Ressalta-se, ainda, que Dias Gomes:

> [...] produziu uma obra capaz de seduzir todos os tipos de público. Mais conhecido com o dramaturgo do imaginário popular, preencheu desde figuras como beatos, coronéis, lobisomens e pagadores de promessa, atividade teatral através da qual atendeu tanto à demanda da televisão, quanto à do teatro e à do cinema no Brasil (ALVES, 2010, p.47).

A variedade temática presente na obra de Dias Gomes, bem como a profundidade crítica e a qualidade literária das mesmas, reconhecidas por importantes estudiosos da literatura mundial, também seu estilo e meios de

[24] Saramandaia (2013, DVD, Som Livre).

produção e de divulgação chamam a atenção. Preocupado em reunir os mais diversos públicos, não se limitou em fazer uso dos meios de comunicação disponíveis para dialogar com o público. Décio de Almeida Prado ressalta a direção do sarcasmo de Dias Gomes, comumente voltado "[...] à igreja, aos padres, ou complacentes, ou fanáticos, com o seu feroz cortejo de beatas" (PRADO, 2001, p. 88). Seu engajamento ideológico-político partidário está presente nas produções ficcionais, na crítica e no destronamento de figuras públicas da política interiorana.

Como reflete Alves (2010), as preocupações sociais do autor direcionam-se à pesquisa sobre motivos nacionais da época, embora também se voltem ao passado histórico-literário dialogando com renomados dramaturgos e literatos, motivos e personagens, seja pela preocupação temática ou a partir do estilo de produção. As obras cômicas dos autores aqui estudados apresentam a elaboração de ideias pelo emprego do riso, o qual instaura a possibilidade de ruptura com o sério e com o formal, decorrendo daí a intensidade do diálogo que ocorre entre leitor e obra. Concebido como um fenômeno pouco estudado, o riso é o maior procedimento do psiquismo humano, "[...] é um dos modos de elaboração do pensamento e de expressão, de comunicação mais habituais do homem médio [...]" (FOURASTIÉ, 1985, p. 37). O riso, proibido na literatura, na religião e na sociedade por muitos períodos e épocas devido seu poder de questionamento, sua complexidade e amplitude, também foi e é pouco estudado no âmbito filosófico e acadêmico. Nos últimos séculos têm surgido tratados e refelxões voltadas a compreendê-lo em sua força de regeneração e abrangência, no intuito de compreender por que foi e é temido e muitas vezes proibido pelas instituições de poder.

Devido a esses e outros aspectos, desta-se a dimensão universal e estilistica dos temas problematizados pelos autores, ao abarcar o ser de forma geral, as relações e paixões humanas. Corroborando com esse pensamento, destaca-se o valor das obras de Dias Gomes no sentido de:

> [...] projetar as preocupações sociais do autor e seu processo de criação, para além da simples verificação de 'como é feita a obra', conduzindo para a interpretação de como essas peças absorvem a história e a representam, não como uma unidade, mas como um jogo de confrontações, que podem ser observadas no plano da linguagem escrita, convergindo para os aspectos literários do texto dramático (ALVES, 2010, p.14).

Dias Gomes retratou, a partir de personagens, provérbios, espaços fictícios e caricaturas da vida social, o imaginário da cultura popular, utilizando-se do riso satírico e carnavalizado, como também do exagero em expansão de limites, sejam eles históricos, temporais, corporais ou morais, conforme acepção de Bakhtin (1996). Pode-se, portanto, analisar em suas obras as três categorias descritas por Bakhtin acerca do realismo grotesco em Rabelais, nas quais se destacam respectivamente: os comícios em praça pública, estilo cômico-sério e a linguagem coloquial, emprego de insultos e neologismos, entre outros.

Ressalta-se, com tais observações, a presença do diálogo estilístico e temático entre os escritores aqui estudados, pois ambos criaram obras e personagens a partir de uma visão cômica do mundo. Aspectos como o da cultura popular da praça pública, o realismo grotesco, a sátira e o riso carnavalesco com propósito de destronar para regenerar se fazem presentes em suas obras e no perfil de personagens. O recurso do riso, empregado por ambos, destrona, rebaixa e degrada para libertar do medo e do sério. Os tons da cultura popular, comuns à praça pública, brincadeiras, elementos grotescos, injúrias e imprecações, juramentos e palavrões, elogios injuriosos, entre outros aspectos do cômico, apresentam imagens ambivalentes e dialógicas.

1.2 FORMAS DA CULTURA CÔMICA POPULAR

Diante do que analisa Bakhtin (1996), as formas da cultura cômica popular manifestam-se em três grandes categorias. A primeira, *As formas dos ritos e espetáculos*, na qual estão incluídos os festejos carnavalescos, obras cômicas representadas na praça pública. A segunda, *Obras cômicas verbais*, tanto as orais quantos as escritas, muitas vezes paródicas, e a terceira categoria, *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro*, na qual os insultos, os juramentos, blasões populares, dentre outras manifestações, estão agrupados.

Essas categorias ficam evidentes nos primeiros capítulos de *Gargântua e Pantagruel,* o IV, o V e o VI, por exemplo, com a paródia do nascimento de Gargântua em meio a uma festa oferecida por seus pais, o bom Grandgousier e sua mãe Gargamela:

> A ocasião e a maneira com que Gargamela pariu foi a seguinte. E, se não acreditais, que se vos caiam os fundos! Pois os fundos dela vieram abaixo no terceiro dia de fevereiro, após ter comido dobradinhas. Dobradinhas são as tripas de bois engordados no estábulo e muito bem cuidados. Daqueles bois gordos foram mortos trezentos e sessenta e sete mil e quatorze para serem salgados na terça-feira gorda; a fim de que, na primavera, se tivesse carne à vontade, para, no começo das refeições, salgar bastante a boca, para melhor se entrar no vinho. As tripas foram abundantes, como é fácil compreender, e estavam tão boas que todos chupavam os dedos. Mas o diabo é que não era possível conservá-las muito tempo, sem que elas apodrecessem, o que seria desagradável. De onde que se concluiu que teriam de ser comidas sem deixar resto. E, assim sendo convidaram todos os cidadãos de Sannais, de Suillé, da Roche-Clermaud, de Vaugaudry, sem deixar atrás os de Coludray, Montpensier, os do vau de Vede e outros vizinhos: todos bons bebedores, folgazões e bons jogadores de pela. [...] Depois do jantar, todos foram, em confusão, para baixo dos salgueiros, e lá, sobre a relva basta, dançaram ao som de alegres pífanos e doces cornamusas, tão alegres que era um passatempo celeste vê-los assim se divertirem (RABELAIS, 2009, p. 36).

Os *ritos e espetáculos*, os festejos em ambientes públicos, situados na primeira categoria apresentada por Bakhtin, ocorrem com a reunião de pessoas para os mais variados festejos, um dos traços da cultura popular da praça pública imortalizados por Rabelais e estudados por Bakhtin (1996). A comida, a bebida, a dança, a música, o canto, as conversas descontraídas utilizando expressões da linguagem familiar e popular, inclusive palavrões e assuntos eróticos ocorrem com liberdade e informalidade. Na hora da festa não há distinção hierárquica, todos estão embaixo do salgueiro a se divertirem numa embriaguês pantagruélica, pois assim como na praça pública, o espaço sob o salgueiro também não impõe barreiras, divisões e limites físicos e morais criados pelo homem, o espaço mostra-se aberto e livre para os lados.

O nascimento de Gargântua pode ser lido como a segunda categoria definida por Bakhtin (1996), *Obras cômicas verbais*, tanto as orais quanto as escritas, muitas vezes paródicas, como a narrada por Rabelais no capítulo VI: *De como Gargântua nasceu de um modo bem estranho.* Após comer exageradamente, Gargamela, mãe de Gargântua, começa a sentir-se mal, com dores embaixo, julgou ser o bebê que queria nascer. No entanto, devido ao exagero do banquete, “[...] eram os fundos que se lhe escapavam, devido ao amolecimento do intestino grosso, por ter comido muita tripa, [...]” (RABELAIS, 2009, p. 44). A presença dos excrementos instaura a

visão criatural do corpo e do ser humano, causa o destronamento cômico e gera o riso alegre e carnavalesco. A imagem grotesca e cômica instaura o absurdo, desestabilizando o leitor acostumado com o ritual e a normalidade fisiológica do parto, permite a este a leitura que ultrapassa o habitual, pois “os homens que riem habitualmente são menos fechados em seus pensamentos e mais abertos aos outros” (FOURASTIÉ, 1985, p. 37). Outro aspecto relacionado ao leitor consiste no diálogo que o narrador estabelece com ele, “e se não acrediteis, que se vos caiam os fundos!”, lançando-lhe uma praga, aspecto comum na cultura popular, fazer uso de imprecações injuriosas para conceder veracidade ao caso relatado.

Muitas parteiras foram deixadas de lado e uma curandeira (impostora ou charlatã da medicina) aplicou-lhe um restringente, essa substituição de uma parteira por uma curandeira revela a opção pela cultura popular em oposição aos valores religiosos, os quais condenavam a intervenção de curandeiras, denominadas de bruxas. O procedimento agiu de tal forma que ao querer nascer:

> [...] o menino entrou na veia cava, trepando pelo diafragma até acima dos ombros, onde a dita veia ‘se divide em duas, tomou caminho à esquerda e saiu pela orelha sinistra. Logo que nasceu, não gritou como as outras crianças: ‘Nhenhen’!, mas exclamou, em voz bem alta: ‘beber, beber, beber!’ como convidando todo o mundo a beber, com tanta força que foi ouvido em toda a região de Beusse e Bibarois (RABELAIS, 2009, p. 45-46).

Ao parodiar o nascimento de Gargântua, de forma tão inusitada, o narrador ironiza os discursos dos sorbonistas em nome da fé, “[...] devereis acreditar, com fé perfeita, pois os sorbonistas dizem que a fé é argumento das coisas destituídas de aparência [...]” (RABELAIS, 2009, p. 47). Por que não acreditar na possibilidade de um nascimento como o relatado? Ironicamente o narrador reproduz o discurso religioso de que “[...] um homem de bom senso acredita sempre no que lhe dizem e que vê por escrito [...]” (RABELAIS, 2009, p. 46). Dessa maneira a crítica volta-se às pregações que propagam ideologias em nome de Deus, mas em benefício próprio ou interesses do governo. Uma crítica aos abusos de poder, à corrupção, ao autoritarismo, às injustiças e à ingenuidade da fé perfeita, daquele que crê em tudo, sem pensar ou questionar.

Nota-se que o sentido topográfico é explorado na cena do nascimento de Gargântua, pois ele não nasce como no “modo habitual”, mas de forma inusitada

sobe pelo diafragma até acima dos ombros e vem ao mundo pelo orifício da orelha esquerda, aspectos que estabelecem a relação entre alto e baixo material corporal. O episódio alude à vida nova, pois o próprio bebê gigante substitui o costumeiro choro pelo convite a beber, reunindo a vizinhança para festejar, promovendo o riso alegre comum à cultura popular. Rabelais volta-se aos temas do cotidiano, do conhecimento da cultura e do misticismo popular. Inova no estilo e na temática de suas imagens, promovendo a renovação artística que iluminou os séculos posteriores. V. Hugo ressalta que "[...] a Idade Média está enxertada no baixo império. Eis, pois, uma nova religião, uma sociedade nova; sobre esta dupla face, é preciso que vejamos crescer uma nova poesia [...]" (V. HUGO, 2012, p.26). Além disso, as crônicas do escritor retomam o estilo de Luciano, contemplam a sátira moral, filosófica e social, a qual prima pelo exagero e abundância, conforme analisa Murachco (2007).

A festa, uma das ocasiões em que a cultura popular da Idade Média e do Renascimento tinha espaço e liberdade, foi retratada por Rabelais de forma alegre e constante. *As conversas dos beberrões* são ressaltadas no Capítulo V:

> [...] Mira, tira, vira. – Para mim sem água; assim, meu amigo. – Emborca esse copo de uma vez só. – Quero beber este clarete até a última gota. – Trégua na bebida! – Como é, seu tolo, não vais? – Palavra que não quero me complicar, compadre. – Estás gelada, minha amiga. – É mesmo? - Com todos os diabos, falemos de bebida. – Eu não bebo senão às horas certas, como a mula do papa. – e eu só bebo em meu breviário, como um bom frade-guardião. – Que apareceu primeiro: a sede ou a bebida? – A sede, pois quem teria bebido sem sede durante o tempo da inocência? – A bebida, pois *privatio praesupponit habitum*. (A privação pressupõe o uso) Sou letrado. *Foecundi cálices quem non fecere disertum*? (Com um bom copo, quem não fica eloquente?). – Nós outros, inocentes, só bebemos quando sentimos sede. – Pois eu, pecador, nunca bebo sem sede; senão presente, pelo menos futura, por previdência, como bem entendeis. Bebo pela sede que virá. – Eu bebo eternamente. É a eternidade da bebedeira e a bebedeira da eternidade. Cantemos, bebamos! Um mote! – Entornemos! [...] (RABELAIS, 2009, p. 39).

Encontra-se neste excerto da obra aspectos da terceira categoria descrita por Bakhtin (1996). Segundo o autor, *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* foram agrupadas por Rabelais em *Gargântua e Pantagruel*. Aspectos desta categoria, os insultos, os juramentos, blasões populares, dentre outras manifestações, ficam evidentes no diálogo acima, parodiando a comunicação

informal própria do ambiente festivo. A seriedade é esquecida, a brincadeira e o riso festivo conduzem o tom da conversa, pois considerado uma emoção, pela filosofia, “[...] a curto prazo, o riso tem o efeito maior de transformar um ouvinte frio em um parceiro caloroso” (FOURASTIÉ, 1985, p. 37).

O tom familiar e festivo transparece com as expressões “compadre” e “meu amigo”, assim como na expressão “Cantemos, bebamos! Um mote! – Entornemos!”. Também o insulto e o juramento ficam evidentes, “Como é seu tolo, não vais?” e “Eu bebo eternamente”. O adjetivo *tolo* dirigido ao outro em momento de festa, tem seu significado ofensivo amenizado, assim como o tom de juramento, *que beberá eternamente*, ou seja, associar ações da vida mundana, dos vícios e prazeres do homem à vida celestial, o sagrado e o profano empregados para propagar o riso paródico. Quanto aos blasões populares, eles concedem o tom geral da conversa, *Mira, tira, vira*, *Que apareceu primeiro: a sede ou a bebida?* – , *Cantemos, bebamos! Um mote! – Entornemos!*.

Gargântua e Pantagruel, conforme estudos de Bakhtin (1996), apresenta-se como subsídio riquíssimo para a compreensão da cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento. No Capítulo II e III do Livro Segundo, por exemplo, o nascimento de Pantagruel e a morte de sua mãe Badebeca são parodiados com aspectos do cômico. No caso *Da Natividade do Temibilíssimo Pantagruel,* a idade de Gargântua já estabelece o riso e o grotesco absurdo:

> Gargântua, com a idade de quatrocentos e oitenta e quatro anos gerou seu filho Pantagruel de sua mulher chamada Badebeca. [...] quando sua mãe o paria, e as parteiras esperavam para o receber, saíram primeiro do seu ventre sessenta e oito almocreves, cada um puxando pelo cabresto uma mula carregada de sal, depois dos quais saíram nove dromedários carregados de pernis e línguas de boi defumadas, sete camelos carregados de esguias salgadas, depois vinte e cinco carroças de alho, alho-porro, cebola, cebolinha; o que muito espantou as referidas parteiras, mas algumas delas disseram: ‘Eis uma boa provisão; assim não vamos beber sem acompanhamento’. E, enquanto estavam conversando, eis que saiu Pantagruel, peludo como um urso, pelo que disse uma delas com espírito profético: ‘Nasceu com muito pelo, fará coisas maravilhosas’ (RABELAIS, 2009, p.250- 252).

Esta passagem está fundamentada na intervenção dos elementos de uma organização cômica, o momento do nascimento de Gargântua destoa do tom normalmente sério e apreensivo de um parto, Rabelais opta pelo exagero e pelo

surpreendente, contempla o elemento do absurdo e do cômico. Antes de parir Pantagruel, o ventre de sua mãe também pariu almocreves (condutores de bestas de carga), mulas, cavalos, alimentos e condimentos. Conforme explica Bakhtin, segundo o pensamento e a percepção grotesca, ocorre dentro do corpo do individuo uma luta pela sobrevivência, "[...] a morte está incluída na vida e determina seu movimento perpétuo, paralelamente ao nascimento [...]" (BAKHTIN, 1996, p. 44). Ou seja, partindo-se dessa compreensão, ressignificam-se os limites entre a vida e a morte. O baixo material corporal, portanto, gera a vida, no sentido de renovação e rejuvenescimento, mas também aproxima da morte. De modo que a relação morte/nascimento e nascimento/morte representam as fases da vida em um movimento cíclico.

O Capítulo III, do Segundo Livro, *Do Luto Que Tomou Gargântua Com a Morte de Sua Mulher Badebeca*, contempla esses aspectos, pois narra a morte da mãe e o nascimento do filho:

> Quando Pantagurel nasceu, quem ficou espantado e perplexo foi Gargântua, seu pai; pois vendo de um lado sua mulher Badebeca morta, e do outro seu filho Pantagruel nascido, tão belo e tão robusto, não sabia o que dizer nem o que fazer. E a dúvida que perturbava o seu entendimento era saber se deveria chorar pela perda de sua mulher, ou rir pela alegria de seu filho. De um lado e do outro havia argumentos sofísticos que o sufocavam; pois ele os apresentava muito bem *in modo et figura*, mas não sabia resolvê-los. E desse modo ficou desorientado como um rato que caiu na ratoeira ou milhafre apanhado em um laço (RABELAIS, 2009, p. 253).

A luta entre a vida nascente e a morte da vida velha instaura a crise do revezamento. De modo que as considerações de Bakhtin (1996), acerca do sistema das imagens grotescas, podem ser ilustradas com esta passagem. A morte e a renovação estão intimamente ligadas. As imagens que se constituem tanto com a passagem do nascimento de Gargântua quanto de Pantagruel ilustram essa constatação.

O fato de Badebeca parir trabalhadores, animais e alimentos antes de seu filho, a desorientação de Gargântua, comparada com a de um rato preso na ratoeira, exemplificam que as imagens grotescas apresentavam elementos do cômico mesmo ao tratar do nascimento e da morte, como analisa Bakhtin (1996). Também evidencia o destronamento: o rei, o gigante, diante de situações grotescas e absurdas, vivenciando sentimentos e perdas como os demais seres humanos. O

leitor, ao se deparar com estas passagens, ri e esse riso apresenta o aspecto festivo, alegre, libertador e regenerador.

Um riso que pode ser entendido como criador, pois desestabiliza o sério, o formal e causa o destronamento. Gargântua comenta: “[...] está morta a minha mulher, que era a mais isto e a mais aquilo que existia no mundo. [...]” (RABELAIS, 2009, p. 253). Desta afirmação aflora o riso irônico, próprio da cultura popular diante da morte, ela que transforma a tudo e a todos os tornando melhores do que foram em vida.

A morte não infunde o temor, Gargântua observa “[...] Por que não me enviaste à morte antes dela? [...]” (RABELAIS, 2009, p. 253). Ela é compreendida no seu aspecto renovador, necessária para que o novo surja. A afirmação do narrador ao observar a situação de Gargântua também ilustra essa compreensão: “[...] Assim falando, chorava como uma vaca, mas ao mesmo tempo, ria como um bezerro, quando lhe vinha à memória seu filho Pantagruel [...]” (RABELAIS, 2009, p. 254). A comparação *chorava como uma vaca* relaciona-se a perda da esposa, portanto à vida velha (morte), e *ria como um bezerro* ao lembrar-se do filho faz alusão à vida nova (nascimento). Ao referir-se à vaca, idade adulta, e ao bezerro, recém nascido, instaura a crise diante do revezamento morte/vida, reafirmando que a morte está incluída na vida e representa a renovação da mesma.

Essa renovação e compreensão instauram o ambiente festivo, comum às Formas da Cultura Cômica Popular, aos *Ritos e Espetáculos*, conforme Bakhtin (1996). Gargântua declara:

> Ah, ah, ah, ah! Estou feliz. Vamos beber, deixar de lado toda a melancolia; traze-me o melhor vinho, enche os copos, põe a toalha, enxota os cães, sopra o fogo, acende a vela, fecha esta porta, distribui estas sopas, atende esses pobres, dá-lhes o que pedem, prepara a minha roupa, vou me preparar melhor para festejar com as comadres (RABELAIS, 2009, p. 254).

Ou seja, cumpriu com os rituais fúnebres, o choro, a lamentação diante da perda, a exaltação das qualidades da falecida e a reza pela vida velha que se foi. Estão presentes os ritos populares, nesse caso, “[...] ouviu as ladainhas e os mementos dos padres que levavam o corpo de sua mulher [...]” (RABELAIS, 2009, p. 255). Mas a vida nova, o nascimento, também tem seus rituais na cultura popular. A bebida, o banquete e o festejo ilustram as formas da cultura cômica popular.

O cômico, nesta passagem, se estabelece devido à alteração quase que instantânea no comportamento de Gargântua:

> [...] então deixou os seus bons propósitos e de súbito se arrebatou, dizendo: 'Senhor Deus, é preciso que eu ainda me contriste? Isso me aborrece; não sou mais jovem, estou ficando velho, o tempo está mau, poderei apanhar alguma febre, eis-me transtornado. Palavra de fidalgo, conviria chorar menos e beber mais. Minha mulher está morta, e bem morta; por Deus, *da jurandi*, eu não a ressuscitarei com meu pranto; ela está bem, está no Paraíso pelo menos, se não estiver melhor; ela ora a Deus por nós, está bem feliz, não se preocupa mais com as nossas misérias e calamidades. Deus a guarda; tenho de pensar em achar uma outra (RABELAIS, 2009, p. 255).

Ao mesmo tempo em que Rabelais apresenta ao leitor a descrição de rituais da cultura popular diante de episódios como os da morte e o da vida a partir do nascimento, em tom de ironia e comicidade, analisa o comportamento humano e, por consequência, também o social diante de tais ritos. Estabelece, principalmente, a crítica aos preceitos religiosos, de forma que tal observação constitui-se em uma afronta às leis e doutrinas da Igreja. Questiona dogmas religiosos estabelecidos para ocasiões fúnebres, além da fé em relação à vida eterna para aqueles que vivem intencionando adentrar ao paraíso. Destaque para a ironia quando Gargântua diz, *ela está bem, está no Paraíso pelo menos, se não estiver melhor*; ou seja, estar no paraíso significa continuar sob o jugo das leis da Igreja, por isso, se lá não estiver pode estar ainda melhor. As passagens ilustrativas aqui citadas exemplificam a constante dualidade da vida, o sério e o cômico, a vida e a morte, o material corporal e o espiritual, a tristeza e a alegria festiva. Para Bakhtin (1996), a partir de Rabelais, portanto, as culturas europeias posteriores ao sec. XVI foram também influenciadas pela força do riso popular e paródico.

A cultura popular do homem medieval foi influenciada pelos aspectos cômicos, populares e públicos. Tais aspectos sempre foram propagados em atos e ritos da antiguidade clássica, medieval e renascentista. Ligados ao carnaval, às festas: dos tolos, do asno, do templo, do riso pascal, agrícola, dentre outras, propagavam o riso paródico. De tal modo que "[...] nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis "para rir" para o período da festividade" (BAKHTIN, 1996, p.4).

Essa característica das festividades da época estabelecia os princípios que diferenciavam as festas populares, realizadas em ambientes públicos, das festas e cerimônias oficiais, portanto sérias, da Igreja e do Estado feudal, realizadas em espaços fechados e formais. Bakhtin afirma que as festividades populares e de praça pública:

> [...] ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas (BAKHTIN, 1996, p.4-5).

Para compreender, portanto, a consciência cultural da Idade Média e a civilização renascentista essa percepção do mundo dual é fundamental. Um deles é sério, formal e restrito aos ambientes internos e o outro é cômico e paródico e acontece nos espaços públicos, nas ruas e praças e nas festas populares. A percepção da dualidade do mundo:

> [...] e da vida humana já existia no estágio da vida anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (‘riso ritual’); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sósias paródicos [...] (BAKHTIN, 1996, p.5).

O regime de classes e de Estado, portanto, foi o responsável por desequilibrar o mundo dual, relegando ao cômico o caráter de não-oficial. Ou seja, se nas culturas primitivas não havia a distinção entre classes e Estado, os aspectos do cômico e do sério relacionados à divindade, além dos do homem e do mundo, eram considerados igualmente sagrados e oficiais, o que permitia ‘celebrar e escarnecer’ um mesmo herói ou fato, ‘chorar, celebrar ou ridicularizar’ um defunto, por exemplo. No entanto, com a alteração do regime social, as formas cômicas foram relegadas à marginalidade e o aspecto formal e de tom sério prevaleceu junto ao mundo e a arte oficial.

O momento histórico da Idade Média e do Renascimento, envolvido pelo temor e seriedade impostos pela moralidade religiosa, vivenciou a instabilidade e viveu um tempo de rupturas em que tudo era questionado, no qual as certezas foram

abolidas, surgiram novos questionamentos, tais como: o que é o belo? Existem padrões de beleza? Há possibilidade de beleza naquilo que é incompleto, inacabado e torto? Somente o sério é digno de ser cultuado?

Essas incertezas geraram novas percepções e concepções de mundo, além de provocar um olhar mais crítico e mais amplo sobre tudo, propiciando, com isso, um novo pensamento e avanço estético, crítico e filosófico. A poesia:

> [...] se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem, entretanto, confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso [...] (V. HUGO, 2012, p.27).

Essa alteração significativa nos modos de pensar modificou pensamentos e comportamentos sociais, exigindo das formas cômicas uma renovação substancial nos seus modos de ser e de comunicar ou de expressar a cultura popular, "[...] é o caso dos festejos carnavalescos no mundo antigo, sobretudo as saturnais romanas, assim como os carnavais da Idade Média que estão evidentemente muito distantes do riso ritual que a comunidade primitiva conhecia" (BAKHTIN, 1996, p.5). Os festejos carnavalescos da Idade Média, ritos e espetáculos cômicos comuns à praça ou ambiente público, não eram vinculados aos dogmas religiosos da liturgia cristã, embora, com eles mantivessem laços genéticos. Muitos deles apresentavam-se parodiando o culto religioso, porém o princípio cômico libertava-os do misticismo, da piedade e do dogmatismo. Além disso, eram desprovidos do caráter mágico ou encantatório, promoviam a liberdade de escolha e a alegria comum à vida cotidiana.

Os estudiosos antigos estudavam a natureza sob uma única face, a do belo, a do sublime. Por consequência, repudiavam ou desconsideravam o disforme, o grotesco. Para V. Hugo:

> [...] o cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz [...] (V. HUGO, 2012, p.26).

Sendo assim, a poesia moderna extrapola o sistemático, o cânone habitualmente aceito. Tais considerações remetem ao mundo dual explicado por Bakhtin (1993) quando analisa a obra de Rabelais. Essa concepção de mundo dual mostra-se como evolução importante, pois V. Hugo (2012) ressalta que tudo o que se torna sistemático tende a ser também falso, mesquinho e convencional, portanto, limitado.

O cristianismo e seus valores, principalmente a separação entre corpo e espírito, apresentaram a percepção dual sobre o homem, a natureza e o mundo, afirma V. Hugo (2012). Mas, que, além disso, era necessário conviver com tais dualidades e que elas se completavam ao invés de se excluírem. Para ele, o cristianismo mostrou ao homem que:

> [...] ele é duplo como seu destino, que há nele um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo; em uma palavra, que ele é o ponto da intersecção, o anel comum das duas cadeias de seres que abraçam a criação, da série dos seres materiais e da serie dos seres incorpóreos, a primeira, partindo da pedra para chegar ao homem, a segunda, partindo do homem para acabar em Deus (V. HUGO, 2012, p.22).

Tais transformações analisadas por V. Hugo dialogam com as reflexões apresentadas por Bakhtin acerca de Rabelais, em *Gargantua e Pantagruel*, assim como sobre o momento cultural, político e social da Idade Média e do Renascimento. Pois o grotesco, novo tipo ou princípio estético que se desenvolveu na arte daquele período, principalmente devido às concepções do cristianismo propagadas por Santo Agostinho, intensificou a comédia, provocou sua renovação e expansão em outras formas cômicas. Sendo assim, aponta o traço característico que diferencia a arte antiga da arte moderna, ou seja, a expressão de tipo grotesco sob a forma cômica.

As formas cômicas transmutaram-se e tornaram-se mais complexas, fundindo-se nas expressões fundamentais da cultura popular. Como exemplo disso, tem-se a obra de Rabelais devido "[...] o princípio da vida material e corporal: as imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas [...]" (BAKHTIN, 1996, p.16). Esses temas e motivos constituem imagens pantagruélicas, ligados ao princípio material e corporal, herança da cultura cômica popular, o realismo grotesco

mostra-se profundamente positivo, pois está ligado a outras formas e aspectos de vida.

As imagens cômicas e populares, sob a perspectiva dual e grotesca em Dias Gomes apresentam aquilo que Bakhtin (1996) explica como princípio material e corporal, mundo dual e riso ambíguo, e aquilo que V. Hugo (2012) explica como poesia, que nas suas criações, apresenta uma 'mistura' análoga às da natureza. Em *Saramandaia* (1976-2013), por exemplo, essa dualidade e mistura aparece na criação/constituição das personagens como, por exemplo, um homem-lobo - professor Aristóbulo, um homem-pássaro - João Gibão, homem-formigueiro - Zico Rosado, homem-planta - Tenório Vilar, mulher-flor - Dona Redonda, dentre outros. Essas personagens contemplam o grotesco e o sublime, a visão oficial e a não oficial do mundo, a carnavalização do ser considerado uno, individual e completo. Elas trazem características do mundo rabelaisiano, vinculam-se ao estilo da cultura carnavalesca, a qual está relacionada com a cultura cômica popular de Rabelais.

1.3 O PRINCÍPIO DA VIDA MATERIAL E CORPORAL

O estudo de Bakhtin acerca da obra *Gargântua e Pantagruel,* de Rabelais, explica *o princípio da vida material e corporal*, no qual imagens relacionadas ao corpo e às necessidades fisiológicas do homem são interpretadas. A forma como essas imagens são apresentadas por Rabelais recebe, de Bakhtin (1996), a denominação de realismo grotesco.

As imagens que retratam o corpo e a satisfação de necessidades fisiológicas naturais, inclusive as da vida sexual, e também as que retratam a comida e a bebida, geralmente de forma exagerada, constituem, para Bakhtin (1996, p. 17), o sistema de imagens da cultura cômica popular. Na compreensão bakhtiniana sobre o realismo grotesco, "[...] o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo".



Ilustrações de Gustave Doré[25]

A naturalidade com que essas imagens do realismo grotesco eram vivenciadas e tratadas pela cultura popular da Idade Média e do Renascimento permitem compreender, conforme análise de Bakhtin (1996), seu princípio positivo. Não há como dissociar corpo, sociedade e cosmos, pois estão ligados por uma força integradora e por uma relação vital. A vida em sua totalidade os inclui e os põe em diálogo e interação constante:

> [...] o princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal e abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal [...] (BAHKTIN, 1996, p. 17).

Dessa maneira pode-se compreender que *o princípio da vida material e corporal* propagado pelo povo durante o carnaval, seja na forma da alegria ou do exagero cômico, apresenta uma concepção de corpo em sentido amplo, social e universal. Bakhtin (1996) observa que Rabelais retratou esse caráter positivo e

[25] Imagem disponível em: <http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/albums/rabelais/>. Pesquisado em: 25 de setembro de 2016.

afirmativo a partir do exagero, tanto a respeito da fertilidade quanto do crescimento e superabundância, por isso o denomina de realismo grotesco.

Essa concepção de corpo, nesse sentido amplo, está relacionada às descobertas de manifestações artísticas do passado. Conforme Sodré e Paiva (2002), nos fins do século quinze, na Itália, com a descoberta de imagens consideradas esquisitas e insólitas (descobertas a partir de escavações que trouxeram imagens da Antiguidade), as quais promoveram a renovação da arte e das concepções estéticas, surge o termo “grotesco”. Derivado de ‘gruta’ – grotta, em italiano – a palavra denominava um tipo de arte que destoava dos padrões estéticos da época, justamente por instaurar o inesperado, combinações extremadas entre coisas e aspectos heterogêneos da vida cotidiana: elementos humanos, animais, vegetais e minerais.

A imagem do enraizamento do coronel Tibério Vilar é surpreendente:

> (Dentro da mansão Vilar)
> Senhora Cleide - (Varrendo folhas) Que desgracera! Quanto mais eu varro mais tem folha seca! Parece que brota do chão! Só pra me atazanar!
> Cleide - Doutor Tibério? Aqui mudou muito, viu? De tanto viver enfurnado nesta casa até criando raiz!
> Vitória - Os meninos me contaram, mas eu não imaginei que estivesse nesse ponto. Um médico já examinou?
> Pedro - Já mãe, o médico até queria fazer uns exames nele, mas vovô não deixou não.
> Vitória - (Passa a mão no rosto de Doutor Tibério) Pai! (Barulho de galhos) Sou eu pai. Como é que você tá?
> Tibério - Ainda estou aqui! Vivo!
> Vitória - Tiago!
> Tiago - Quê mãe...
> Vitória - Fale aqui com seu avô, mas fale direito menino.
> Tiago - Oi vô! Beleza? (Para Pedro:) Cara, nosso avô é muito bizarro!
> Pedro - Quando cheguei de São Paulo eu também estranhei, Tiago.
> Vitória - Daqui a pouco você se acostuma. Aqui acontece de tudo. (Para Tibério:) Pai! Faz muito tempo que tudo aconteceu. Eu estou disposta acertar nossos desacertos, mas não depende só de mim, você também tem que colaborar.
> Tibério - Há feridas que o tempo não cura. Qualquer arranhãozinho, faz sangrar de novo!
> (Vitória Vilar vai até a janela da sala, começa a vislumbrar o passado. Cena de uma criança brincando na relva e acaba por ver um cavalo se aproximar com um homem em mal estado. A menina fala: “Tio”. No mesmo instante o homem cai do cavalo. Na sacada da casa alguém de botas sai para ver...; Cena volta para o presente e novamente para o passado onde a lembrança agora é de alguém dentro da casa com uma arma e mãos ensanguentada, Vitória nesta época era criança e observa este homem no corredor indo sentar em

> uma cadeira; O tal homem fala: “Sai daqui Vitória, eu vinguei o seu tio! E agora tem menos um Rosado no mundo! Sai daqui Vitória!”; Cena volta para o presente, Vitória adulta, observa o tal corredor da antiga lembrança; Uma outra cena, ainda sobre o tempo presente, mostra Zico Rosado, na mansão dele, pensando, Dona Candinha entra no mesma sala.) (GOMES, 2013, transcrição nossa).[26]

Inovadora e profundamente simbólica, a imagem do enraizamento também revela o aspecto cômico popular, ela apresenta topograficamente o baixo material corporal, rebaixa e renova principalmente quando relacionada às necessidades corporais do homem enraizado, pois sua urina enche, todos os dias, um penico de sementes altamente produtivas. De modo que a imagem da personagem Tibério Vilar, coronel, contempla o sério e o cômico, o grotesco e o sublime, a vida e a morte, fazendo alusão ao devir. Por meio dessa personagem a imagem grotesca explora a vida em sua totalidade, física, moral, social, psicológica e religiosa.

A disputa pelo poder, terras, posição social e o autoritarismo dos coronéis (olho por olho dente por dente) aparece como temática que estabelece a tensão dramática em alguns núcleos de *Saramandaia*. A sociedade coronelista esteve sustentada, conforme Vitor Nunes Leal (1978), na propriedade territorial, no poder político, na riqueza e na titulação. O latifundiário, o coronel, era autoridade máxima, detendo o poder econômico, militar, político e conduzindo os destinos do país e de seus compatrícios:

> Tibério - Cuidado! Tenham muito cuidado!
> Cleide - Gente! O doutor Tibério falou de novo! Ele falou de novo! Foi a volta de dona Vitória que animou mais ele. Antes ele ficava aqui deitado só cochilando, dormindo...
> Tiago - Ei vô! Fala mais, fala mais...
> Zélia - Cuidado com o quê vô? Quê que cê quer dizer com isso?
> Tibério - Muito cuidado com os Rosado! Aquela gente é danada de traiçoenta! Eles mataram dois irmãos meus! O último foi o caçula o Inácio. Eu era muito apegado ao Inácio...
> Vitória - Tio Inácio era meu padrinho, foi uma tristeza a morte de tio Inácio...
> Tibério - Mas eu dei o troco, matei três dos Rosado...
> Tiago - Sério? Isso aconteceu mesmo?
> Tibério - Eles dizem que foram cinco, mas é mentira, foram só três...os outros dois Deus levou na sua divina tarefa de limpar o mundo...
> Pedro - Mas isso aí também já rolou faz tempo, né, vô? Já foi e o mundo mudou, né?

[26] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

> Tibério - Só que aquela gente não muda, basta uma coisa de nada pra tudo recomeçar. Os cês tenham cuidado... (GOMES, 2013, transcrição nossa).[27]

Ultrapassando fronteiras, a história da civilização humana, em seu processo de evolução, registrou guerras intermináveis e verdadeiros holocaustos pela posse de terras, domínio econômico e poder político. Rui Facó (1978) explica que a disputa pelo poder e posse das terras ocorreu desde o início da colonização do Brasil, sendo ela uma das principais responsável pela luta entre famílias de latifundiários, deixando o interior subjugado aos interesses da soberania hegemônica dos senhores de terras. A posse da terra garantiu ao coronel[28], como explica Raymundo Faoro (1989), a liderança política e econômica, sendo que esta não se limitava às porteiras de sua propriedade ou aos empregados da fazenda. O diálogo acima, um *Flashback* dos vários assassinatos ocorridos na disputa pela posse da terra, poder e riqueza entre as famílias Rosado e Vilar, alude para essa marca na história do país.

Fica evidente para o espectador - leitor de *Saramandaia* que o coronel Tibério Vilar representa toda essa cultura coronelista, sendo ele o elo entre as gerações. Seu interesse em relatar memórias sobre as desavenças entre as famílias Vilar e Rosado, em reafirmar seu ódio aos mesmos pretende reanimar e ou manter viva a disputa, o que denuncia sua intenção de que os netos estejam preparados para, assim como ele o fez, defender os interesses da família a qualquer custo. Além disso, o apoio incondicional para a mudança do nome da cidade, bem como o incentivo ao ódio de Zélia em relação aos Rosados reforça essa percepção.

Sobre o fenômeno do coronelismo e seus desdobramentos, entende-se, com base em Leal (1978), que o mesmo não consiste apenas na disputa pela posse da terra, mas, sobretudo, pela hegemonia social do coronel. Essa relação pode ser percebida em *Saramandaia*:

(Escritório de Zico Rosado) (Vídeo conferência)

---

[27] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

[28] "O coronel economicamente autônomo, formará o primeiro degrau da estrutura política, projetada de baixo para cima, [...] exerce poder político, num mecanismo onde o governo será o reflexo do patrimônio pessoal. [...] Ele recebe - recebe ou conquista – uma fluída delegação, de origem central no Império, de fonte Estadual na República, graças a qual sua autoridade ficará sobranceira ao vizinho, guloso de suas dragonas simbólicas, e das armas mais poderosas que o governador lhe confia. O vínculo que lhe outorga poderes públicos virá, essencialmente, do aliciamento e do preparo das eleições, notando-se que o coronel se avigora com o sistema da ampla eletividade dos cargos, por semântica vazia que seja essa operação. A passagem do regime imperial ao republicano era acentuar e exacerbar a função eleitoral do coronel" (FAORO, 1989, p. 622).

> Carlito (em Rio de Janeiro) - Oi padrinho! Acabaram de me enviar o novo anúncio de nossa Bole-Bole. Fizeram do jeito que cê pediu, dá uma olhada...
> (Música tipo sertanejo universitário: Cachaça Bole-Bole, Bole com você! Cachaça Bole-Bole, Bole com você! – Voz: Cachaça Bole-Bole a número um do Brasil e do mundo!)
> Zico Rosado - Ficou bastante mediótimo Carlito!
> Carlito - Cê já leu o relatório Padrinho, a gente bateu todos os recordes de exportação e consumo interno. Aquela destilaria escocesa voltou a me ligar. Eles querem sociedade, a nossa marca vale ouro. Cê não pode deixarem mudar o nome da cidade. A nossa imagem tá associada ao nome. Pra minha estratégia tradição é o nosso pulso. A nossa Bole-Bole tá aí há cento e cinquenta anos na praça, se mudar a gente perde o quê? Perde mercado, prestígio...
> Zico Rosado - Eu não sou homem de perder nada... Uff! Aaah! Droga! (começa a surgir formigas do nariz) Caiu formiga no teclado aqui, caiu formiga pra todo lado! (GOMES, 2013, transcrição nossa).[29]

Dias Gomes recria ficcionalmente a estrutura social coronelista, à base da troca de favores, registrando por meio da dramatrugia, a formação cultural do povo brasileiro, voltando-se para a composição política do interior, base da consolidação de uma estrutura histórica que direcionou os destinos administrativos e políticos do país, descendendo, conforme Leal (1978), do Império e período colonial, mas, principalmente do regime republicano.

O sistema do coronelismo constitui-se de emaranhado de traços e fatores, fenômeno complexo e dinâmico:

> [...] atua no reduzido cenário do governo local. Seu *habitat* são os municípios do interior, o que equivale a dizer os municípios rurais, ou predominantemente rurais; sua vitalidade é inversamente proporcional ao desenvolvimento das atividades urbanas, como sejam o comércio e a indústria. Consequentemente, o isolamento é fator importante na formação e manutenção do fenômeno (LEAL, 1978, p.251-252).

O mandonismo e o controle da informação, no interior do país, mantiveram o coronel por mais tempo na liderança local. Quanto maior o atraso cultural e social do local e das pessoas, maior o poderio do mesmo. Se em *Saramandaia* (2013), o desenvolvimento econômico está vinculado à fábrica do coronel, no interior de sua fazenda e sob seu olhar vigilante e contínuo. Se existe o jornal de oposição na cidade, o coronel compra-o e fecha-o:

---

[29] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

> (casa Zico Rosado)
> Zico Rosado - Que forduncio é esse, aí?
> Stela - Vô, eu não sabia que ce estava em casa.
> Zico Rosado - Deixa eu ver o que esses caras pintadas estão desaprontando.
> Stela - É tipo um *Occupy*...
> Zico Rosado - Fala na língua da gente menina!
> Stela - Cê não vai entender mesmo... (risos)
> Helena - Ih! Zico, ela tá te chamando de ultrapassado.
> Zico Rosado - Tá aí uma coisa que Zico Rosado não vai ser nunca! Tá pra nascer quem vai ultrapassar na minha frente.
> Helena - Pelo menos abaixa o som, tá muita gritaria Stela.
> Zico Rosado - Essa *internet*... Pena que não dá pra botar mordaça nisso aí.
> Stela - Que nem cê proibiu o jornal de circular.
> Zico Rosado - Eu não proibi nada. O jornal falava mal de mim. Eu fui lá comprei e fechei. Tenho o direito de fazer o que quero com o que é meu. Ou não tenho?
> Stela - Vô, a cidade não e sua!
> Zico Rosado - Mas o nome é! (...) E é imexível! (GOMES, 2013,transcrição nossa)[30].

O vocabulário empregado pela personagem alude para a situação de autoritarismo extremado, próprio do sistema coronelista, expressões como ‘mordaça’, ‘comprei e fechei’, ‘tenho o direito de fazer o que eu quero’, ‘é imexível’ evidenciam a extensão de domínio do coronel, para além de suas terras, pois imbricado ao seu título estão questões de poder e força política.

Fica latente a reflexão do dramaturgo que remete ao período da ditadura no Brasil, haja vista que *Saramandaia* foi exibida pela primeira vez em 1976, no auge do sistema ditatorial, responsável por amordaçar qualquer cidadão, artista, intelectual ou jornalista opositor, amordaçando-os pelo exílio ou nos porões da ditadura, quando não eram torturados e mortos. O tom desse discurso emprega a ironia agressiva, revelando o propósito ideológico de Dias Gomes em questionar a condição do país submetido a tal autoritarismo e abuso de poder – ‘Vô, a cidade não é sua!’. A mudança é a proposta da nova geração, a geração que questiona o comando do coronel, do político autoritário e corrupto, pois traz novas ideias e concepções e a luta para defender seu direito à opinião. De rostos pintados, pelas ruas da cidade, manifestam sua insubordinação ao sistema ditatorial – o plebiscito para mudar o nome da cidade consiste numa clara metáfora para mudar o sistema

[30] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

político ditatorial vigente, ou seja, da ditadura para a liberdade democrática. A rua torna-se o palco de discussões e reivindicações, como numa festa carnavalesca, repleta de cores, bandas de músicas e bandeiras, os discursos ressoam e entoam seus cantos pela liberdade e renovação. Em 2013, ano da segunda edição de *Saramandaia*, a ditadura apenas mudou de roupagem, pois continua muito presente no dia a dia, sendo ela política, econômica, de gênero, de classe social, racial, entre outras formas.

Ocorre que o desenvolvimento tecnológico permite ultrapassar os domínios do coronel e do sistema coronelista, por isso ele também precisa adequar-se e acompanhar a evolução para não 'ficar ultrapassado', sendo assim, os engenhos evoluem para fábricas e são necessárias novas alianças, novos títulos e *status* social para manter a liderança e o *status* de outrora. Entende-se que ficar ultrapassado significa perder o poder e a liderança local, por isso, para manter-se neste patamar precisa migrar para o sistema político, novo detentor dos 'mandos e desmandos' do país:

> significando o isolamento ausência ou rarefação do poder público, apresenta-se o 'coronelismo', desde logo, como certa forma de incursão do poder privado no domínio político. Daí a tentação de o considerarmos puro legado ou sobrevivência do período colonial, quando eram freqüentes as manifestações de hipertrofia do poder instituído. Seria, porém, errôneo identificar o patriarcalismo colonial com o 'coronelismo', que alcançou sua expressão mais aguda na Primeira República. Também não teria propósito dar este nome à poderosa influência que, modernamente, os grandes grupos econômicos exercem sobre o Estado. Não se pode, pois, reduzir o 'coronelismo' a simples afirmação anormal do poder privado. É também isso, mas não é somente isso. Nem corresponde ele à fase áurea do privatismo: o sistema peculiar a esse estado, já superado no Brasil, é o patriarcalismo, com a concentração do poder econômico, social e político no grupo parental. O 'coronelismo' pressupõe, ao contrário, a decadência do poder privado e funciona como processo de conservação do seu conteúdo residual. Chegamos, assim, ao ponto que nos parece nuclear para conceituação do 'coronelismo': este sistema político é dominado por uma relação de compromisso entre o poder privado decadente e o poder público fortalecido (LEAL, 1978, p.251-252).

O coronel Zico Rosado, bolebolense fervoroso, várias vezes prefeito da cidade, mantém negócios com a marca *Bole-Bole*, cachaça famosa por ele fabricada, *Cachaça Bole-Bole*. A tradição e o sucesso da cachaça, no Brasil e no mundo, acompanham a descendência familiar e consolidam o poder dos Rosado,

mantendo-se de geração em geração “há cento e cinquenta anos”. Mesmo não sendo o atual prefeito, Zico Rosado detém o controle dos vereadores de sua bancada, embora seja necessário comprar o apoio dos mesmos para contemplar seus interesses pessoais e políticos. O cenário farsesco recriado por Dias Gomes parodia os processos políticos e as articulações pela troca de favores, comuns junto às várias fases administrativas e de subdesenvolvimento econômico do país. Estes arranjos políticos e a própria noção de autoridade no país, é altamente pantagruélico.

Partindo-se das considerações de Leal (1978), pode-se entender que o coronelismo está associado ao sistema eleitoral, visto que o coronel, por seu domínio econômico, mantém sob cabresto os votos de seus funcionários, trabalhadores humildes e de pouca instrução escolar. Em *Saramandaia*, Dias Gomes ilustra que não só os votos dos eleitores estão sob domínio do coronel, mas também os de vereadores, ou seja, mesmo não estando diretamente ligado ao poder público, gerindo pessoalmente um mandato eletivo, ele ainda o controla, seja sob financiamento das campanhas eleitorais dos vereadores de sua bancada, que por consequência lhe devem favores, seja pela compra de seus votos durante o desempenho do mandato. Essa postura astuta de Zico Rosado revela as artimanhas que realiza para manter-se no poder, tanto econômico quanto político, evidenciando com isso o processo de decadência do fenômeno do coronelismo devido sua recorrente perda de poder local, uma consequência do fortalecimento do poder público. Observa-se, com tais exemplos, o que Leal (1978) explica em relação ao processo histórico e cultural do país, haja vista que o fenômeno do coronelismo decadente afirma-se no cargo político e mantém-se o regime de poder e troca de favores.

Para Leal (1978), o patriarcalismo já está superado no Brasil, mas ele subsiste em várias relações apresentadas por dias Gomes, nas obras aqui analisadas. Percebem-se, em *Saramandaia*, por exemplo, resquícios do patriarcalismo, pois há um constante esforço do coronel, seja ele Zico Rosado ou Tibério Vilar, em manter sob seus os domínios as posses, o *status* e o poder que foram constituídos por gerações passadas, nota-se a ênfase dada aos bens e valores herdados de bisavós, avós e pais, como é o caso da Cachaça Bole-Bole na família Rosado. A própria disputa pelo domínio político da cidade, entre duas famílias tradicionais, consolida-se nas questões da herança parental. Ambas já

expandem seus domínios para além da propriedade territorial, desenvolvem a industrialização da matéria-prima produzida em suas terras e plantações, produzem cachaça para abastecer o mercado nacional, expandindo para a exportação.

É recorrente esta relação em Dias Gomes, a expansão dos domínios a partir da industrialização dos produtos, marcas registradas como, por exemplo, o licor de jenipapo em *O Bem Amado*, o óleo de dendê em *Sucupira Ame-a ou Deixe-a*, as relíquias de Cabo Roque em *O Berço do Herói*, a Cachaça Bole-Bole em *Saramandaia.* No caso de *O Berço do Herói*, expande-se a 'marca' da bravura, da coragem, do heroísmo de Cabo Roque, símbolo do caráter do povo de Asa Branca. De modo que esses aspectos dialogam com Rabelais, pois em *Gargântua e Pantagruel* a erva milagrosa pantagruelion desempenha esse papel, o de ser uma 'marca' registrada que se expande para além das divisas e leva consigo o nome de quem a descobriu e produziu. Além desses aspectos, em ambos os autores, são ressaltados os sentimentos dos povos interioranos, seus ideais e anseios de louvor e glória.

Tais reflexões indicam que Dias Gomes registrou em suas obras vários fenômenos culturais e políticos da história do país, imbricando, em suas narrativas, personagens que apresentam traços do patriarcalismo, do coronelismo, da decadência do coronelismo e sua ascensão aos cargos políticos da administração pública, registrando inclusive os processos de industrialização dos antigos engenhos que se transformaram em fábricas de industrialização.

As personagens Pedro e Zélia Vilar vislumbram no novo nome, *Saramandaia*, a possibilidade de mudança e destronamento dos rivais, não só devido rivalidade ideológica, mas, principalmente, familiar, visto que o nome da cidade está associado aos negócios e às administrações e domínios políticos de Zico Rosado:

> (Nas ruas da cidade de Bole-Bole, protestos)
> Vozes
> Zélia - Quem quiser que saia! Bole-Bole vai virar Saramandaia!
> Quem quiser que saia! Bole-Bole vai virar Saramandaia!
> Zico Rosado é mucreteiro! O seu nariz é um formigueiro! Zico Rosado...
> Pedro (Cara pintada) - Oh! Gibão, vamo lá comemorá com a gente home.
> João Gibão - Mas eu já fiz a minha parte Pedro, agora é com vocês. [...] Perdi um amigo Pedro...
> (escritório de Zico Rosado – Conferência)

> Carlito (em Rio de Janeiro) - Padrinho, cê não podia ter deixado marcarem o plebiscito. É o povo quem vai decidir o nome da cidade...
> Zico Rosado - Eu dei um dinheirinho pra uns vereadores votarem contra o projeto, mas eu acho que o dito foi pouco...
> Carlito - Foi querer ser muquirana, deu nisso.
> Zico Rosado - Embora, atualmente não se possa mais confiar nem em político comprado, gente despalavrada! (toca telefone - atende) Zico Rosado falando. [...] (surpreso) Quê? (desliga o telefone) Carlito um vereador meu bateu as botas, seu Cazuza, figura ilustre da cidade, é a primeira vítima dos saramandaias...
> Carlito - Eu vou bolar uma estratégia pra usar esta morte a nosso favor, já te retorno...
> Zico Rosado - Temos que jogar a culpa nos moleques, a Zélia e o Pedro, filhos daquela mulher, ardilosa, é uma questão pessoal. É a família Vilar que tá atiçando o povo contra mim...
> Carlito - Padrinho cê acha que a Vitória Vilar apoia o saramandismo? Mas ela não tá longe da cidade faz anos?
> Zico Rosado - Trinta anos. Mas eu não vou admitir esse trocadilismo saramandista, não. Eu tenho aquilo roxo. Ha-ha. Vou acabar com esses aloprados, não vai ficar pedra sobre pedra.
> Carlito - Padrinho (Zico desliga a vídeo conferência)
> Zico Rosado - (acessa a *web*– vê notícia sobre Vitória Vilar) Traiçuenta! (GOMES, 2013, transcrição nossa).[31]

Faz-se necessário também manter domínio político municipal, por isso a manutenção ou não do nome da cidade é tão importante para ambos. Conforme explica Leal (1978, p.53), a hegemonia local "[...] escapa à influência do 'coronel' que não seja ao mesmo tempo chefe político municipal [...]". Este aspecto fica evidente em *Saramandaia* (2013), pois as famílias estão em guerra há gerações e a rivalidade vai além da propriedade territorial. A corrupção e o voto de cabresto indicam as fragilidades dos sistemas, tanto do coronelismo, em decadência, quanto do sistema político emergente, visto que um depende do outro, necessariamente, para se sustentar[32].

No entanto, em meio às discussões pertinentes no que tange ao autoritarismo de uma sociedade coronelista, combinações insólitas apresentam a vida cotidiana de *Saramandaia* (2013), nas quais o corpo humano, aberto ao cosmo, mantém-se integrado à natureza numa percepção e relação criatural e fisiológica com o meio. Zico Rosado expele formigas pelo nariz, já o Coronel Tibério Vilar cria raízes e se

---

[31] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

[32] "[...] A debilidade dos fazendeiros só aparenta fortaleza em contraste com a grande massa de gente que vive, mesquinhamente, sob suas asas e enche as urnas eleitorais a seu mandato. O 'coronelismo' assenta, pois, nessas duas fraquezas: fraqueza do dono de terras, que se ilude com o prestígio do poder, obtido à custa da submissão política; fraqueza desamparada e desiludida dos seres quase sub-humanos que arrastam a existência no trato das suas propriedades" (LEAL, 19878, p.56).

fixa ao solo de sua propriedade, solta folhas e gravetos e se alimenta da luz solar, sua urina é limpa e fresca e está prenhe de vida nova, pois ela libera sementes saudáveis. Tais relações remetem ao que Bakhtin (1996) explica em relação ao corpo aberto ao cosmos, uma das imagens centrais em Rabelais, de que todas as profundidades corporais são férteis, o velho encontra nelas a morte e o novo a vida fecunda e abundante. O corpo aberto ao mundo apresenta profundidades fecundas e expele excrescências aptas à reprodução e à concepção, ou seja, ao mesmo tempo absorve e dá à luz, toma e restitui.

O enraizamento vincula-se ao valor que aquela família e sociedade atribuem à posse da terra e da propriedade, mas também à percepção dual do homem e sua interação com o cosmos. Tal aspecto, conforme Bakhtin (1996), em Rabelais, é um dos principais motivos, ou seja, a morte que dá vida, morte prenhe que dá à luz:

> A imagem da morte prenhe está, sempre, sob uma ou outra forma topográfica, na base de toda expressão injuriosa. Nossa análise de Pantagruel mostrou que um dos principais motivos do livro é o da *morte que dá a vida*: a primeira morte que aumentou a fertilidade da terra, o nascimento de Pantagruel que sufocou a mãe, etc. Esse tema varia sem cessar nas mais diversas imagens corporais e topográficas, e atinge, sem perder contudo sua expressão corporal, o tema da morte e da renovação históricas: história dos cavaleiros carbonizados, transformação da morte e da guerra em banquete, destronamento do rei Anarche, etc. Para falar com exatidão, e por mais paradoxal que isso possa parecer, temos diante dos olhos *uma imensa prenhez: o mundo todo é mostrado sob o aspecto da morte prenhe que dá à luz* (BAKHTIN, 1996, p. 308).

No cômico popular, a topografia corporal funde-se com a topografia cósmica. A imagem grotesca e inesperada de Tibério Vilar rompe com a seriedade acerca do coronel e das relações que envolvem poder e posse e instaura o aspecto cósmico a partir da percepção criatural do corpo que se alimenta de sol, de sua urina que é uma sementeira, portanto, gera vida e prosperidade, agregando a ela os valores limpa e fresca, como uma fonte de juventude e de vida nova em detrimento da vida velha que se esvai. Mantém-se, portanto, a expressão injuriosa, a morte que aumenta a fertilidade da terra também é imagem recorrente em *Saramandaia* (2013), de Dias Gomes.

Ao analisar a relação das ideias de magia natural e a simpatia, muito difundidas no período do Renascimento, e suas representações em *Gargântua e*

Pantagruel, Bakhtin (1996) explica que as mesmas exerceram influência sobre Rabelais[33]. Fenômenos comuns naquele período, porém não levados a sério por ele.

O corpo humano, em *Saramandaia*, de Dias Gomes, está associado às imagens férteis em relação ao aspecto criatural e cósmico, ligado à fertilidade e renovação, pois além do corpo biológico que se repete nas novas gerações, também o corpo histórico da humanidade se renova e se propaga. Estas imagens carnavalescas e, ao mesmo tempo, destronadoras apresentam as características que podem ser associadas às imagens grotescas descobertas no século quinze, na Itália, às quais, segundo Sodré e Paiva (2002), associavam elementos humanos, animais, vegetais e minerais integrados em harmonia com a natureza.

Em se tratando da visão do duplo, a imagem do enraizamento e da urina que semeia nova vida, remete à ideia de que a velhice rejuvenesce, refloresce numa nova juventude. Sob a compreensão de Bakhtin (1996), acerca da obra de Rabelais, "[...] é o rejuvenescimento não do indivíduo biológico, mas do homem histórico, e consequentemente da cultura" (BAKHTIN, 1996, p.357). Sob esta perspectiva, entende-se que a regeneração aperfeiçoa e que a morte contribui para a evolução da nova geração. Esta não é vertical, é horizontal - para frente, não é simplesmente repetição, ela é superior, pois está em novo nível de desenvolvimento cultural, "Vitória não puxou mesmo ao pai. Com ele, era assim: olho por olho e dente por dente" (GOMES, 2013), ou seja, a nova geração traz uma nova coloração.

A imagem do enraizamento do coronel Tibério Vilar, em *Saramandaia*, é profunda e significativa, de uma beleza estética surpreendente, inovadora e muito sensível. Ela retrata a percepção e compreensão sobre a evolução do homem histórico, a ideia do desenvolvimento do homem coletivo. Nascimento e morte se cruzam, misturam-se, como a transposição do corpo humano para o corpo vegetal, no qual está se transformando Tibério Vilar.

---

[33] Para Bakhtin, em Rabelais "[...] todos os fenômenos – abandonaram seu antigo lugar na hierarquia do universo e dirigiram-se para a superfície horizontal única do mundo em estado de devir, encontraram novos lugares para si, ataram novos laços, criaram novas vizinhanças. E o centro a cuja volta se efetuou esse reagrupamento de todos os fenômenos, coisas e valores, era o corpo humano, que reunia no seu seio a imensa diversidade do universo. Duas tendências [...] a primeira é o desejo de encontrar no homem todo o universo, com seus elementos naturais e forças, seu alto e seu baixo, a segunda, a busca desse universo principalmente no corpo humano, que aproxima e reúne no seu seio os fenômenos e forças mais distantes do cosmos. Essa filosofia exprime teoricamente a nova sensação do cosmos visto como a habilitação familiar do homem, de onde todo temor é excluído, e que Rabelais traduz igualmente na língua das suas imagens, num plano cômico (BAKHTIN, 1996, p.320-321).

A ideia de morte em Dias Gomes, especificamente, no corpus aqui analisado, também não apresenta o matiz trágico e apavorante, ora ela significa disputa de poder e domínio (mortes por assassinato e vingança) ora ela significa uma transposição do pensamento social e cultural entre as gerações, embora não isenta de mudanças. A transposição de uma vida para outra, de uma geração para a outra e de um pensamento para outro ocorre como momento indispensável no processo de crescimento e renovação. Está claro que o rejuvenescimento se dá com regeneração, pois em Dias Gomes, assim como em Rabelais, se percebe "[...] a consciência perfeitamente clara, típica de Rabelais, da transformação histórica que se operara, da mudança brutal dos tempos, do advento de uma nova idade. [...] O filho não se contenta com repetir a juventude do pai [...]" (BAKHTIN, 1996, p.356). 'Vitória não puxou ao pai', ela compreende a vida e suas relações de outro modo, os tempos já não são os mesmos, faz-se necessário acompanhar as mudanças e a evolução, o homem precisa evoluir. Contudo, tanto em relação a ela quanto aos demais, os traços do pai (avô), sua força, sua honradez e brio, seu desejo de dominar o "mundo" ainda estão presentes. Atenuam-se nos bisnetos, jovens, pois estes querem viver e ser feliz, realizar a história que não foi possível para bisavós, avós e pais.

Dias Gomes revela a perspectiva grotesca de que o corpo humano abre-se para o cosmos e para outras formas (assim também com D. Redonda, Zico Rosado, Coronel Tibério e outros personagens de *Saramandaia*). Nessa perspectiva, compreende-se que a velhice/morte do pai, alude para a outra face, a do nascimento, significando crescimento e renovação. Pela anatomia grotesca do corpo híbrido constrói-se a ideia de que ocorre concomitantemente o desmembramento da sociedade, pois não há como separar o contexto, o fator histórico-social, cultural e o natural do homem.

No caso do coronel Tibério Vilar, a presença de raízes, folhas, gravetos e da rega de urina instaura a percepção carnavalesca e o universo grotesco em torno do corpo e da vida. As imagens grotescas, nesse caso, instauram o riso paródico e dual devido inusitado das relações e da concepção de mundo sob aspectos do destronamento carnavalesco e do realismo grotesco. Conforme Bakhtin (1996), a rega de urina ou a matéria fecal representam:

> [...] a alegre matéria que rebaixa e alivia, transforma o medo em riso. [...] a matéria fecal e a urina personificam a matéria, o mundo, os elementos cósmicos, fazem deles algo de íntimo, próximo, corporal, compreensível (a matéria e o elemento gerados e secretados pelo corpo). Urina e matéria fecal transformam o medo cósmico em alegre espantalho de carnaval (BAKHTIN, 1996, p.293).

A matéria fecal e a urina, elementos considerados elos cômicos e ambivalentes, ao mesmo tempo instauram o rebaixamento e a carnavalização, também transformam o medo em riso, além de a urina apresentar o elemento alegre também representa as propriedades curativas especiais na cultura cômica popular. Se a matéria fecal, conforme Bakhtin (1996), estabelece a relação entre o corpo e a terra, a urina estabelece relação entre o corpo e o mar. A imagem da urina em *Saramandaia* (2013) - “e todos os dias seu penico é recolhido cheio de sementinhas, tudo limpo e fresquinho” - dialoga com os significados estabelecidos em Rabelais por Bakhtin. Ao rebaixar e aliviar transforma o medo cósmico e o autoritarismo do coronel em alegre espantalho carnavalesco. O ato de urinar sementes limpas e frescas alude ao baixo material corporal e “[...] às imagens rebaixadoras e ambivalentes conhecidas: mijada, golpes, disfarces, injúrias. O movimento para baixo, próprio de todas as imagens rabelaisianas [...]” (BAKHTIN, 1996, p.336) e de sua topografia imagética, as quais remetem ao corpo aberto e não fechado, à imagem da morte prenhe, sendo que ao rebaixar e destronar também regenera e renova. As sementes são lançadas ao solo, outro movimento topográfico para baixo, aludindo à passagem bíblica da semeadura (instaura o tom da paródia e satiriza o Evangelho Bíblico, rebaixando-o), além de aludir à mensagem de “colhe-se o que se planta” e da ideia da terra como fonte de vida nova, um corpo fecundo que absorve e dá a luz.

Em Rabelais:

> [...] todas as profundidades são férteis [...] o corpo grotesco aparece sem fachada, sem superfície fechada, da mesma forma que sem fisionomia expressiva: ele é encarnado seja pelas profundidades fecundas, seja pelas excrescências aptas à reprodução, à concepção. Esse corpo absorve e dá à luz, toma e restitui. O corpo, formado pelas profundidades fecundas e excrescências reprodutoras, jamais se delimita rigorosamente do mundo: ele se transforma neste último, mistura-se e confunde-se com ele: mundos novos e desconhecidos nele se escondem (como na boca de Pantagruel). O corpo toma uma escala cósmica, enquanto o cosmos se corporifica. Os elementos cósmicos se transformam em alegres

> elementos corporais do corpo crescente, procriador e vencedor (BAKHTIN, 1996, p.297).

A imagem do enraizamento e da urina do coronel Tibério Vilar, instaura a percepção do corpo aberto ao mundo, do qual as excrescências são férteis, metáfora da semente, e seu corpo não está separado do mundo, mas enraizado nele e pelo processo de metamorfose confunde-se com ele. Essa relação também ocorre com a imagem das formigas que saem do nariz de Zico Rosado, a cada dia mais agitadas e saudáveis. Sendo assim, *Saramandaia* (2013) apresenta o corpo grotesco, aberto, alegre, cósmico e fértil.

A propagação das imagens grotescas na literatura foi intensificada no século dezesseis, pois foram apresentadas pela Europa Ocidental "[...] essas figurações [...] nos mais variados suportes, como tetos, colunas, gravuras, jóias, pratos, tecelagens, etc" (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.29), chegando à literatura com Rabelais, devido à percepção e concepção grotesca do corpo apresentada em *Gargantua e Pantagruel*, visto que "[...] destacava-se em Rabelais a imagem dos corpos que se superpõem no ato de geração da vida – a mesma que se reproduziria nas festas populares, seja a de Corpus-Christi ou do carnaval, mas também nos espetáculos cômicos de praça pública" (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 30). Ressalta-se que imagens sob a percepção e representação grotesca chegam, também, às produções literárias contemporâneas, como exemplos citam-se as imagens grotescas em Dias Gomes.

As combinações insólitas dessa arte denominada grotesca, inspirada nas descobertas da Antiguidade, apresentavam o aspecto comum ao universo onírico, um mundo onde está presente o absurdo, o incoerente, o corpo despedaçado. De modo que "sempre associada ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais), a palavra 'grotesco' presta-se a transformações metafóricas, que vão ampliando o seu sentido ao longo dos séculos. [...]" (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 30). O campo semântico do termo ampliou-se e ressignificou-se, da obra de arte à vida cotidiana, da pintura à literatura, da Antiguidade à vida moderna, qualificando, inclusive, "[...] figuras da vida social como discursos, roupas e comportamentos" (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 30). O termo grotesco foi incluído ao dicionário ainda no século dezessete. Inicialmente com o sentido de 'ridículo', 'homem grotesco', 'moça grotesca', 'jeito grotesco', 'rosto grotesco', 'ação grotesca', 'bizarro e extravagante'. A ampliação semântica do termo foi:

> [...] assim, ganhando matizes novos, em geral associados ao desvio de uma norma expressiva dominante, seja referente a costumes, seja referente a convenções culturais. Às vezes, era substituída por 'burlesco' para referir-se aos elementos da farsa em textos teatrais ou literários, senão por 'arabesco', quando se tratava de motivos ornamentais na pintura ou na arquitetura (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.31).

Sob a perspectiva do dissonante, do surpreendente, do insólito, essa categoria estética (criação, componentes e efeitos) mostrou-se ampla, geralmente empregada com o propósito de destoar do cânone e do sentido oficial vigente. Sodré e Paiva (2002) observam que Bakhtin localiza as imagens grotescas do Renascimento nas manifestações carnavalescas, ligadas à cultura popular, pois:

> [...] na esteira do carnaval, expressam-se os resíduos de antigas mitologias orientais – preservadas nas liturgias religiosas da Idade Média – configurados no imaginário paródico e festivo das populações. Mas se expressa principalmente o riso comunitário, evocativo de uma alegre heterogeneidade que se supunha presente nos espaços populares da Idade Média, à margem da austeridade eclesiástica (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.39).

A sobrevivência do grotesco à margem da sociedade evidencia seu aspecto de liberdade e contestação, sua alegria irreverente opôs-se ao sério e oficial. O grotesco expressou costumes e convenções culturais, aliando-se ao sentido cômico da festa popular da praça pública. Firmando-se como categoria estética no século dezenove, período em que o fenômeno passou a ser estudado no campo da teoria e dos estudos literários.

A perspectiva dos estudos de Bakhtin (1996) compreende e explica, em Rabelais, a concepção da cultura cômica popular em relação às imagens do corpo. Ele constata que "[...] 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, e, sobretudo em Rabelais" (BAKHTIN, 1996, p.17). Esse princípio é exposto pelo corpo coletivo, sociedade e cosmos, que é o povo, por isso torna-se universal, alegre e festivo.

A praça remete ao local de liberdade carnavalesca dos espaços populares, é um dos principais locais onde ocorrem debates e comícios políticos em Dias Gomes, promovidos tanto por situacionistas quanto por oposicionistas. Pode-se dizer que o

dramaturgo brasileiro tem especial interesse em reunir pessoas e ideias nesse local. No caso de *Saramandaia* (2013), várias personagens grotescas, inusitadas, reúnem-se na praça pública, ao som das bandas, Filarmônica Bolebolense e seu maestro Cursino de Azevedo, tradicionalista, e da banda Lira Euterpiana com seu maestro Totó de Almeida, adepto à mudança saramandista. De modo que se estabelece o riso comunitário, alegre e heterogêneo, alegria da festa, para debater uma ideia, permanecer como está ou apoiar mudança, que também significa liberdade e vida nova:

> João Gibão - Eu tive um sonho. Sonhei que a cidade deve mudar o nome. Mudar pra... Saramandaia!
> Mãe de João Gibão - O que... que significa? Saramandaia!
> João Gibão - Pra cada pessoa pode ser uma coisa diferente. Mas pra mim... é o começo de um novo tempo, mãe (GOMES, 2013, transcrição nossa)[34].

O rebaixamento, traço marcante do realismo grotesco, ocorre quando o sagrado é profanado tornando-se motivo de riso e comicidade. As paródias latinas da Idade Média que satirizavam o Evangelho bíblico são exemplos de rebaixamento. De modo que 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 tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato" (BAKHTIN, 1996, p.17). A degradação que causava rebaixamento também atingia outras formas como, por exemplo, a gramática jocosa em ambientes escolares, prática comum naquele período, apresentava, por meio da paródia, as normas gramaticais de forma erótica. Em Dias Gomes, a degradação, no caso de *Saramandaia*, consiste em substituir, trocar, alterar o nome da cidade. Isso remete a desautorizar e degradar tudo aquilo que o nome *Bole-Bole* representa.

Sodré e Paiva (2002) analisam que a estética do grotesco não tem intenção de restaurar a razão clássica, como procedeu ao Barroco:

> [...] **o grotesco funciona por catástrofe**. Não a mesma dos fenômenos matematicamente ditos 'caótico' ou da geometria fractal, que implica irregularidade de formas, mas dentro dos padrões de uma repetição previsível. Trata-se da mutação brusca, da quebra

[34] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

> insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.25).

Nesse sentido, o grotesco pode ser compreendido como o insólito em relação à forma canônica, o inesperado e surpreendente, a dissonância que não busca conciliação e que provoca o riso, o horror ou o nojo. Conforme Sodré e Paiva (2002, p.26), principalmente no período de transição entre o Renascimento e o Barroco, o grotesco revelou que os bem-aventurados "[...] também se danam e que estão todos no mesmo plano, apesar dos diferentes modos de ser. É uma revelação sem ressentimento, mas ferozmente sarcástica, como se a parte considerada inferior risse da outra, presumivelmente superior". Esse riso acontece em *Saramandaia*, por exemplo, com a troca do nome da cidade ou na morte de Zico Rosado, engolido pelo formigueiro, mas não acontece em O Berço do Herói, pois Cabo Roque sucumbe aos interesses político-hegemônicos, por isso, o riso em *O Berço do Herói* é marcado fortemente pela ironia e pela sátira política.

As produções paródicas no estilo do realismo grotesco que apresentavam o traço do rebaixamento, geralmente, se referiam ao mundo material e corporal, abordando questões relacionadas ao corpo, à comida, à bebida e à digestão, assim como à vida sexual. Aproximar da terra e corporificar são características que se constituem na qualidade essencial do realismo grotesco. Para Bakhtin (1996), "[...] o riso popular organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa" (BAKHTIN, 1996, p. 18). Nota-se que o riso popular é o elemento indissociável da cultura popular, ele se faz presente na paródia, no realismo grotesco, rebaixando e provocando a degradação da imagem parodiada. Destaca-se ainda que:

> no realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O 'alto' e o 'baixo' possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente *topográfico*. O 'alto' é o céu; o 'baixo' é a terra; a terra é o princípio da absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de renascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se

> e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor (BAKHTIN, 1996, p.18-19).

Compreende-se, nesse sentido, a relação existente entre o riso, a paródia e a cultura popular, pois esses fenômenos convergem para estabelecer uma simbologia profunda e ampla sobre significaçãos em torno da vida, da morte, da degradação e da regeneração. De modo que tal relação instaura uma força poderosa e possibilita a ressignificação de sentidos estabelecidos historicamente acerca de valores e crenças culturais da vida cotidiana, ampliando, dessa forma, a percepção e compreensão do mundo e suas relações simbólicas, o que promove a alteração nos modos de pensar o mundo e a evolução/aprimoramento do homem e da sociedade. Contribuem, portanto, para esse processo, os escritores como Rabelais e Dias Gomes devido emprego de projeto estético que prioriza a cultura cômica popular e paródica.

Bakhtin (1996) constata que a literatura do Renascimento já apresentava indícios que evidenciavam uma mudança em relação à degradação com sentido positivo, seja a partir da paródia, do riso, da carnavalização ou de outras formas da cultura cômica popular: "[...] o princípio material e corporal muda de sentido, torna-se cada vez mais restrito e seu naturalismo e seu caráter festivo atenuam-se [...]" (BAKHTIN, 1996, p.19). Com o empobrecimento e enfraquecimento das imagens do realismo grotesco na literatura, surgiu o caráter egoísta e pessoal, atenuando o sentido primordial e carnavalesco da vida, como foi retratado por Rabelais e outros gênios, de épocas anteriores e mesmo contemporâneos seus.

Ao adquirirem um aspecto privado e pessoal, os corpos e objetos reduzem-se ao caráter doméstico e sua degradação não ultrapassa os limites da vida cotidiana individual, tornando-se meros acessórios imóveis que evidenciam o seu desejo egoísta. Dessa forma, Bakhtin (1996) analisa que a literatura moderna encaminhou-se para essa concepção, na qual o inferior positivo perdeu força, quase não existe, pois:

> [...] na vida cotidiana dos indivíduos isolados as imagens do 'inferior' corporal conservam apenas seu valor negativo, e perdem quase totalmente sua força positiva; sua relação com a terra e o cosmos rompe-se e as imagens do 'inferior' corporal ficam reduzidas às imagens naturalistas do erotismo banal [...] (BAKHTIN, 1996, p.20).

Mesmo com sinais de mudança, a literatura do Renascimento consolidava-se na visão carnavalesca do mundo. O mundo era compreendido sob dois pontos de vista, um deles apresentava a cultura cômica popular e o outro a cultura burguesa, fragmentada e dogmática. Para Bakhtin (1996) essas duas concepções contraditórias, imbricadas, formavam o realismo do Renascimento:

> [...] O princípio material em crescimento, inesgotável, indestrutível, superabundante, princípio eternamente ridente, destronador e renovador, associa-se contrariamente ao 'princípio material' abastardado e rotineiro que preside à vida da sociedade de classes (BAKHTIN, 1996, p. 21).

O período posterior ao Renascimento apresenta apenas "destroços" do realismo grotesco, conforme Bakhtin (1996), embora, dependendo de sua elaboração, muitas vezes, eles consigam recuperar a sua vitalidade. Já as imagens grotescas que aparecem na literatura pós-renascentista não conseguem recuperar com a mesma intensidade o polo positivo de sua regeneração e evolução.

A imagem grotesca pode ser compreendida como a caracterização de:

> [...] um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao *tempo*, *à evolução*, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência*: *os dois polos da mudança – 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 (BAKHTIN, 1996, p. 21-22).

A imagem grotesca parte da noção de tempo cíclico da vida, mas evolui para a de compreensão de fenômenos históricos e sociais. Ela diferencia-se das imagens totalmente acabadas, completas, devido seu caráter de incompletude entre os pólos, o antigo e o novo, pois "o realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo" (BAKHTIN, 1996, p.19). Esse constante retorno cíclico compõe-se em traço marcante em Dias Gomes.

A imagem do Coronel Tibério Vilar, em *Saramandaia* (2013), enraizado à propriedade e aos valores coronelistas e patriarcais, ilustra essa metamorfose ainda incompleta, como um elo entre a vida e a morte, entre o novo e o velho. Os traços da imagem grotesca, seja a relação com o tempo (nascimento, crescimento e

evolução) ou sua condição de ambivalência, estão presentes nesse homem que morre e renasce ao mesmo tempo, pois ele vive uma transformação ainda incompleta e a mesma imbrica-se com a do tempo cíclico da vida, seja ela humana, vegetal, social, histórica e cultural. Além dessa, outras personagens e temas das obras brasileiras aqui estudadas apresentam esse movimento cíclico.

O reclame da viúva Porcina em *O Berço do Herói* (1990), "[...] é claro que nada me impede de pular a cerca de vez em quando e pregar uns chifres na testa do deputado... Ora, eu sou moça e não vou me enterrar antes do tempo, não é? [...]" (GOMES, 1990), também remete a percepção do princípio material corporal ridente, destronador e renovador, de acordo com a compreensão a partir de Bakhtin (1996).

O teórico russo analisa que as imagens grotescas relacionadas ao corpo causam estranhamento devido sua ambivalência e contradição. A deturpação da forma acabada, muitas vezes monstruosa e horrenda (sob o ponto de vista da estética clássica), traz nova percepção histórica. Sendo assim:

> [...] embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento (BAKHTIN, 1996, p. 22).

A concepção grotesca do corpo parte da incompletude física para gerar o elemento contraditório e ambivalente. As imagens do corpo nessa concepção revelam a incompletude da vida, pois não há nada no mundo completamente perfeito, totalmente acabado. O corpo grotesco faz parte do mundo e na sua diversidade estabelece um diálogo com ele, ultrapassando os limites do próprio corpo. Bakhtin (1996) ressalta que a representação do corpo grotesco opõe-se esteticamente, culturalmente e ideologicamente à perfeição clássica e aos cânones modernos. Essa oposição pode ser percebida nas situações em que:

> [...] coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excreções, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz (BAKHTIN, 1996, p.23).

Bakhtin (1996, p. 23) utiliza a metáfora gestação/parto para explicar a imagem grotesca do corpo. Dois corpos reunidos, “[...] um que dá vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. [...]”. Nascimento ou morte, infância ou velhice, ventre ou túmulo ligam-se e de certa forma fundem-se, mas mesmo com essa oposição marcada, não há completude em nenhum deles.

A compreensão ampla sobre as imagens grotescas do corpo, observa Bakhtin (1996), foi trabalhada com muito sucesso em *Gargantua e Pantagruel* de Rabelais. O corpo aberto de Pantagruel, dentro dele um mundo com pessoas, cidades, natureza. O corpo grotesco faz parte do mundo, “[...] representa e encarna todo o universo material e corporal, concebido como o inferior absoluto, como um princípio que absorve e dá à luz, como um sepulcro e um seio corporais, como um campo semeado que começa a brotar” (BAKHTIN, 1996, p.24). Os espetáculos, as festas populares e a paródia medieval apresentavam essas imagens do corpo grotesco.

Dias Gomes também empregou estes recursos, além dos que já foram citados destaca-se o da personagem Cazuza de *Saramandaia*, talvez uma das mais ricas imagens do corpo grotesco criadas pelo dramaturgo, pois quando exaltado, seu coração ameaça sair pela boca, literalmente. Tem-se a vida e a morte em um duelo constante, o coração que quer sair dos limites do corpo, chega até a boca e volta, de modo que a imagem e a simbologia do corpo aberto ao mundo, dialogando com ele (exalta-se quanto em conflito com suas crenças, valores morais e éticos da sociedade e da família), opõem-se esteticamente, culturalmente e ideologicamente à perfeição clássica, aos cânones e às leis da ciência e do aspecto humano:

> João Gibão - Foi na pensão da dona Risoleta. Eu e o falecido, a gente não assinava embaixo de uma porção de coisa, mas era amigo. A gente tava bebendo conversando, né seu Encolheu (Seu Encolheu gesticula negativamente). Foi depois desta cervejação que todo mundo começou a discutir sobre o nome da cidade, aí ele ficou nervoso e de repentemente ele...
> (Corte/lembrança – Pensão Dona Risoleta: cena de Cazuza passando mal – coração saindo pela boca - e sendo acudido)
> Dona Risoleta - Engole o coração, seu Zuzu...
> Vozes
> Engole o coração...
> Engole o coração...
> Ai que nojo...
> Engole o coração...
> Isso, vai... respira...
> Calma...
> Isso...

> Conseguiu...
> Dona Risoleta - O danadinho engoliu de volta o coração!
> Vozes/Palmas
> Aê! (comemoração)
> (Cazuza desaba em cima da mesa)
> (cena volta para o presente – Velório Cazuza)
> Seu Encolheu - Sempre que ele perdia as estribeira botava o coração pela boca, mas sempre segurava o bichinho a tempo (agarra/segura forte os calçados do defunto) e voltava a engolir!
> MaestroTotó - Dessa vez acho que engoliu errado, coitado, na pressa...
> Delegado - É coração, se desencaminhou foi parar em outro lugar... (GOMES, 2013, transcrição nossa).[35]

A persoangem Cazuza, farmacêutico da cidade, vive o drama de não controlar seu nervosismo quando contrariado, pondo o "coração pela boca" (ditado popular que se transforma em fato real). Pela percepção carnavalesca, Dias Gomes destrona e ridiculariza a personagem, pois a mesma não consegue controlar o próprio estado emocional. A trama apresenta um homem do mundo científico destronado pelas emoções, estas representadas pelo coração, numa alusão ao diálogo filosófico entre razão *versus* emoção. O mundo dual, na perspectiva de Bakhtin (1996), também é retratado nesta imagem, ocorre o conflito atemporal, épico, entre o racional e o sentimental, aludindo para um dos mais complexos dilemas da humanidade. A condição de Cazuza evidencia claramente que o mundo, a vida e o ser, conservam mais de um lado, no mínimo duplos, destronando as imagens líricas relacionadas ao coração na literatura clássica, hegemônica e canônica. O coração que literalmente sai pela boca, órgão do corpo que representa sentimentos líricos dos mais elevados junto à literatura que opta pelo estilo clássico, é apresentado numa condição de riso e de ridículo, acentuando a visão grotesca de Dias Gomes em sua concepção de mundo.

Dias Gomes é conhecido como o escritor que criou uma das personagens mais famosas e caricatas da literatura nacional para representar a figura do político brasileiro, Odorico Paraguaçu. As atitudes, os costumes, a linguagem, o pensamento e as ações dessa personagem constituem-se numa remissão paródia aos comportamentos do político nacional e são evidenciadas de forma cômica, grotesca, compondo o absurdo e o ridículo da eleição, da compra do voto, do filhotismo político e da transposição do sistema coronelista para o sistema político. As narrativas que apresentam a cena das relações políticas eleitorais, as quais se

[35] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

constituem em jogo de interesses e de troca de favores são pantagruélicas, primam pelo absurdo grotesco e revelam a face oculta da estrutura política do país. Dias Gomes dedicou-se a essa figura pública, concedeu a ela muitas histórias, cuidou de detalhes de sua personalidade e pensamento, desvelou a mentira e a farsa das suas intenções, ridicularizou-a e destronou-a, buscando, nos diversos níveis que se sobrepõem tanto à realidade quanto à literatura, desvelar sua face por detrás da máscara. A realidade política recriada por Dias Gomes é grotesca e pantagruélica, por isso inclui-se nas formas do realismo grotesco. Incluem-se nessa descrição personagem como, por exemplo, Odorico Paraguaçu, Zico Rosado, Tibério Vilar, Cazuza, Professor Aristóbulo, entre outros.

Comerciante tradicional, político conservador e zeloso, Seu Cazuza quer manter a tradição, opondo-se a mudança de nome da cidade, de *Bole-Bole* para *Saramandaia*, pois isso significaria concordar que a liderança política do município passasse para outras “mãos”, para partido opositor ao seu:

> Risoleta - Mais uma rodada por conta da casa (todos na casa comemoram) Vamos comemorar o ressuscitamento compulsório do nosso Zuzu.
> Cazuza - Assim é que se fala. Viva a dona Risoleta.
> Pedro - E um viva aos novos tempos e um brinde a Saramandaia também.
> Cazuza - De jeito nenhum! Eu não vou brindar nada! Escuta aqui, meu rapaz, eu vou te dizer uma coisa, eu nasci em Bole-bole e vou ser Bolebolense até morrer.
> Risoleta - Até morrer outra vez, né Seu Zuzu?
> (todos riem).
> Cazuza - Nem que eu morra dez vezes.
> Dez vezes dez eu vou Bole-bolê até o inferno.
> Encolheu - Calma, Cazuza, calma. Não leve tudo tão a fogo e a ferro, olha o seu coração.
> Pedro - Pois eu garanto, Seu Cazuza, que no seu próximo enterro já vai ser no cemitério de Saramandaia.
> Cazuza - Eu vou most....(se afogando; coração começa a sair pela boca).
> (Todos ficam desesperados e começam a gritar: “Fecha a boca”, “isso, respira”).
> Risoleta - Engole o bicho! Engole o bicho! Vai, Isso, engole...
> Rochinha - Traz um pouco d’água que ajuda a descer o coração, traz, pronto.
> Cazuza - Eu prefiro uma cerveja (GOMES, 2013, transcrição nossa).[36]

[36] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

Um dos representantes da moral e dos bons costumes, defensor da ordem vigente e do autoritarismo coronelista e patriarcalista, Seu Cazuza corrobora com os ideais vigentes, autoritários e consolida-se como aliado do sistema político. Tal postura pode ser analisada de acordo com pressupostos de Leal (1978, p.20), pois o mesmo explica que o coronelismo é, sobretudo, "[...] um compromisso, uma troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terras [...]". De modo que a lealdade do Seu Cazuza para com o coronel Zico Rosado decorre das relações de poder, proveito e *status* social mantidas entre as famílias de ambos, por várias gerações, reforçada pelo poderio do coronel que ostenta terras, indústria de cachaça e liderança política por décadas. Essa lealdade, a base da troca de favores e interesses, mostrou-se a base da estrutura agrária, o sustentáculo do poder coronelista:

> (Começa a sair formigas do nariz de Zico Rosado)
> (Corredor/Gabinete – Prefeitura)
> Senhor Encolheu - O prefeito não se demora, viu seu Zico Rosado. O senhor fique a vontade, o senhor... fique a seu gosto... o senhor fique bem... aqui entre nós seu Zico, eu totalmente concordo com o senhor, eu acho esta ideia de trocar o nome da cidade uma traição aos mortos, os mortos não votam em plebiscito...
> Zico Rosado - Mais do que trair os mortos, senhor Encolheu, é renegar os fundadores da cidade, eu descendo deles. Foi o meu tataravô, Serapião Rosado, quem fundou e batizou Bole-Bole, então... (Prefeito entra no gabinete) A situação é grave senhor Lua Viana. Um homem morreu...
> Zico Rosado - (Resmunga)... Amanhã eu vou fazer um comício Bolebolense. Que a raça dos Vilar não apareça na praça. Se houver uma quizumba a culpa vai ser deles e sua!
> Prefeito - E a que horas que vai ser esse comício?
> Zico Rosado - Na mesma hora do enterro de seu Cazuza, eu quero que o caixão passe na mesma hora pro povo ver que um dos meus se foi vítima desses malditos saramandalhas!
> Prefeito - Mas assim o senhor tá querendo distorcer a situação. Ninguém teve culpa dessa morte, aquele homem já colocou o coração pela boca várias vezes antes, o que aconteceu agora foi uma fatalidade (GOMES, 2013, transcrição nossa).[37]

Dias Gomes surpreende o leitor - espectador desestabilizando-o e instaura o inusitado das relações, pois apresenta o confronto de interesses pessoais e políticos, promovendo comício e velório ao mesmo tempo em praça pública. Há uma

[37] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

mistura de eventos opostos, sentimentos extremados e conflitantes e o faz com naturalidade pantagruélica. O mundo rabelaisiano ocorre ali, na praça de *Bole-Bole*/*Saramandaia*, da mesma forma que ocorre a carnavalização e o destronamento de ambos os rituais, figuras emblemáticas e de seus interesses. Em meio ao cortejo fúnebre, a morte é o mote para o comício político em defesa da moral e dos bons costumes, em defesa dos interesses tradicionalistas de Zico Rosado e em oposição aos dos saramandistas e aos da família Vilar. Nessa arena de conflitos, a banda Filarmônica Bolebolense, tradicionalista, e a Lira Euterpiana, mudancista, disputam o espaço e o acompanhamento musical do cortejo e do comício. Instaura-se o carnaval de interesses e o defunto é o que menos importa.

Contrária à concepção das imagens grotescas do corpo está a do cânone literário e das artes plásticas desde a Antiguidade Clássica. Para a estética do belo o corpo é perfeito, completo e acabado. Desconsideram-se aspectos que fazem alusão às necessidades fisiológicas, tais como:

> [...] a concepção, a gravidez, o parto e a agonia. A idade preferida é a que está mais longe possível do seio materno e do sepulcro. [...] Mostram-se apenas os atos efetuados pelo corpo num mundo exterior, nos quais há fronteiras nítidas e destacadas que separam o corpo do mundo; [...] O corpo individual é apresentado sem nenhuma relação com o corpo popular que o produziu (BAKHTIN, 1996, p. 26).

Para as concepções da estética do belo, da época moderna, o corpo do realismo grotesco parecia monstruoso, horrível e disforme. Bakhtin (1996) ressalta que, guardadas as diferenças entre o cânone grotesco e o clássico, sempre haverá certa interação entre eles. Essa interação ocorreu na tensão que existiu entre ambos, nas influências recíprocas, entrecruzamentos e combinações.

Nesta mesma lógica reflexiva, “no pensamento dos Modernos, [...], o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo [...]” (V. HUGO, 2012, p. 30). O grotesco está presente em boa parte das obras modernas, principalmente nas principais paródias da humanidade (V. Hugo cita Dante/*A Divina Comédia*, Goethe/*Fausto*, Molière/*D. Juan*). Seria, pois, este estilo, responsável pela transição do mundo ideal para o mundo real. Ressalta-se, portanto, a originalidade e a intensidade do grotesco.

Nos tempos atuais, afirmam Sodré e Paiva (2002), o grotesco está presente em diversas formas; pinturas, figuras, discursos, esculturas, programas de televisão,

expressões corriqueiras, inversão de valores e costumes, declarações de afeto, exposição pública de desejos íntimos, comparações inusitadas e até preconceituosas, atitudes e comportamentos fora dos padrões, dentre outras. Chama a atenção o deslocamento incongruente e absurdo, o emprego inusitado de expressões e comparações e inclusive de valores canonizados com propósitos desmoralizantes.

1.4 DO GROTESCO MEDIEVAL AO REALISMO GROTESCO DO MUNDO MODERNO



Ilustrações de Gustave Dore[38]

A arte em seu aspecto *grotesco* remonta ao período mitológico e arcaico de todos os povos, existia na época pré-clássica Greco-romana, conforme estudos de Bakhtin (1996). As obras cômicas produzidas na época clássica foram excluídas da arte oficial, mas sua força transgressora e de ruptura prosseguiu influenciando e alterando modos de pensar e interpretar a arte, a vida e a sociedade. Dentre elas estatuetas disformes, máscaras cômicas, demônios de fecundidade, entre outras,

[38] Imagem disponível em: <http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/albums/rabelais/>. Pesquisado em: 25 de setembro de 2016.

também na pintura e na literatura cômica carnavalesca como dramas satíricos e comédias.

O realismo grotesco constitui-se essencialmente em três momentos do grotesco antigo: “o arcaico, o clássico e o pós-antigo”. Bakhtin (1996, p. 28) explica que “[...] como o pensamento estético e artístico da Antiguidade se desenvolvera no sentido da tradição clássica, não se deu ao tipo de imagem grotesca uma denominação geral e permanente, isto é, um termo especial [...]”. Teoricamente também não houve interesse e essa forma de arte não foi reconhecida.

Devido a isso, o sistema de imagens da cultura popular da Idade Média fez com que o realismo grotesco se fortalecesse, inclusive fazendo surgir o próprio vocábulo *grotesco* em fins do século XV, Bakhtin (1996). Surge, portanto, um estilo diferente, com características diversas das obras completas e acabadas da arte oficial. A descoberta do grotesco engendrou o processo da metamorfose, trazendo o movimento interno e inacabado da própria existência. Eram formas que se fundiam umas nas outras, confundindo e abolindo regras e os limites vigentes da arte:

> essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguiam as fronteiras claras e inertes que dividiam esses ‘reinos naturais’ no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas [...] (BAKHTIN, 1996, p. 28).

As obras literárias selecionadas para este estudo contemplam ecos desse estilo. Rabelais com seus gigantes, despedaçamentos, imagens insólitas e cômicas, o baixo material coporal, entre outros aspectos, e Dias Gomes com seres híbridos, personagens explosivas, políticos com propostas e temas absurdos, como a inauguração do cemitério e a contratação de um defunto, o enraizamento do coronel Tibério Vilar, o formigueiro no nariz de Zico Rosado, Marcina aquece até incendiar, o lobizomem, o homem-pássaro, e outros.

Com relação à formação do pensamento social e da imaginação acerca do grotesco, V. Hugo (2012) ressalta o papel do cristianismo na formação do pensamento entre os Modernos. Suas reflexões analisam que o pensamento, a moral e os valores propagados pelo cristianismo abalaram as estruturas da sociedade antiga, também denominada por ele de sociedade pagã. O fato de que o cristianismo propagou a separação entre corpo e espírito fez surgir no espírito dos

povos um sentimento novo. A propagação de que entre a alma e o corpo, entre homem e Deus há um abismo enorme, pensamento oposto ao da sociedade antiga, promoveu novo pensamento entre os Modernos. Para V. Hugo (2012) surge o sentimento da melancolia que aliado ao da curiosidade foi responsável por nova atitude no homem medieval. Sendo assim, o cristianismo possibilitou uma profunda revolução, a liberdade e o interesse de ver o mundo sob aspectos do duplo, céu e inferno, do bem e do mal, do belo e do feio, diversos, inusitados e surpreendentes.

V. Hugo (2012) observa que entre os Antigos, o grotesco e a comédia eram formas tímidas e pouco empregadas, mas nem por isso inexistentes ou desconhecidas. Ambos desempenharam seus papeis, mesmo em uma sociedade onde imperava a seriedade e a tragicidade. Atuando de maneira discreta (tanto na epopéia quanto na poesia), o grotesco e a comédia desempenhavam, às margens, o papel de fomentar o diferente e o dissonante, ou ainda, de apresentar outra perspectiva sobre o mundo e sobre as coisas. A expressão grotesca foi propagada de forma ampla nas artes, nos costumes, nas leis e na religião, principalmente a partir da Idade Média e do Renascimento. O aspecto grotesco intensificou-se na literatura e objetos artísticos, pinturas, esculturas, adornos e formas grotescas povoaram o mundo desde tempos remotos, mas com mais incidência na Idade Média e no Renascimento. Também os costumes bizarros, as leis e símbolos oficiais foram submetidos a essa outra forma de expressão artística. Em relação à igreja não foi diferente, surgiram cerimônias grotescas e singulares, estranhas procissões:

> [...] em que a religião anda acompanhada de todas as superstições, o sublime rodeado de todos os grotescos. Para pintá-lo com um traço, tal é, nesta aurora das letras, sua veia, seu vigor, sua seiva de criação, que ele projeta como o primeiro golpe, no limiar da poesia moderna, três Homeros cômicos: Ariosto, na Itália; Cervantes, na Espanha; Rabelais, na França (V. HUGO, 2012, p. 39).

Dentre os escritores modernos que influenciaram a poesia moderna, o francês Rabelais está ao lado de Ariosto e Cervantes. A estética do grotesco lança luz à terceira civilização[39]. A arte moderna retomou o estilo e Rabelais foi seu representante mais significativo no período da Idade Média e Renascimetno, os

[39]Para V. Hugo (2012, p.16) a primeira civilização pode ser considerada Fabulosa ou Primitiva; a segunda Antiga e a terceira a Moderna, "[...] três grandes idades do mundo: nos tempos primitivos, nos tempos antigos, nos tempos modernos".

séculos posteriores foram iluminados pelo estilo rabelaisiano, o qual ecoa até os tempos atuais.

Bakhtin (1996, p. 40) observa que “no século XX, assistimos a um novo e poderoso renascimento do grotesco, se bem que o termo de “renascimento” seja dificilmente aplicável a certas formas do grotesco ultramoderno”. O grotesco pode ser explicado a partir de duas linhas denominadas de “grotesco modernista” e “grotesco realista”. No grotesco modernista ocorre, segundo Bakhtin, a retomada das características do grotesco romântico, sendo que o grotesco realista retoma as características do grotesco da cultura cômica popular e carnavalesca.

Conforme Bakhtin, o grotesco, inclusive o romântico:

> oferece a possibilidade de um mundo totalmente *diferente*, de uma ordem mundial distinta, de uma outra estrutura da vida. Franqueia os limites da unidade, da indiscutibilidade, da imobilidade fictícias (enganosas) do mundo existente. O grotesco, nascido da cultura cômica popular, tende sempre, de uma forma ou outra, a retornar ao país da idade de ouro de Saturno, e contém a *possibilidade* viva desse retorno (BAKHTIN, 1996, p. 42).

Percebe-se, dessa forma, que as manifestações artísticas e literárias que apresentam essa concepção de mundo, por meio da visão grotesca, permitem uma leitura de mundo mais ampla e livre do temor que toda hegemonia normalmente impõe. “No mundo grotesco, a realidade de tudo que existe é sempre alegre, o grotesco está impregnado da alegria da mudança e das transformações, mesmo que em alguns casos essa alegria se reduza ao mínimo, como no Romantismo” (BAKHTIN, 1996, p. 42). A arte e a literatura grotesca propagam a degradação de tudo que é sério, limitado e, portanto, reducionista.

Mas essa degradação é vista como positiva e alegre, pois encerra a possibilidade do novo, muito mais amplo e evoluído. Uma degradação que evidencia a realidade total do homem: pensamento, sentimentos e corpo. Bakhtin (1996, p. 43) ressalta que:

> [...] a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as ideias de necessidade são sempre relativas e versáteis. 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 liberam 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 e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico (BAKHTIN, 1996, p. 43).

A própria consciência torna-se alvo do grotesco, pois ele causa uma alegria especial e licenciosa do pensamento e da imaginação. Tornar-se consciente do mundo no qual está inserido, da sua condição no mundo, da visão que tem do mundo e da que outros têm e propagam, implica em transformações positivas. O grotesco predominou sobre o sublime na época do Romantismo, mas a força e a tradição deste (do sublime) se restabelecem, embora não o tenha excluído (ao grotesco) e sim novamente relegado a ele espaço limitado e à parte.

V. Hugo (2012) enaltece a fusão do grotesco e do sublime em Shakespeare, pois afirma que no seu drama (face representante da terceira época da poesia) ocorreu essa fusão. Para ele, o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia fundem-se para compor a poesia e a literatura atual[40]. A percepção do grotesco no drama pode ser e normalmente é diversa, ora é percebido de forma homogênea ora pelo terror, outras vezes com graça e elegância. Ou, ainda, ele:

> infiltra-se por toda a parte, pois da mesma forma que os mais vulgares têm várias vezes acessos de sublime, os mais elevados pagam frequentemente tributo ao trivial e ao ridículo. Portanto, frequentemente inapreensível, frequentemente imperceptível, sempre está presente no palco, ainda quando se cala, ainda quando se oculta. Graças a ele, não há impressões monótonas. Ora lança riso, ora lança horror na tragédia (V. HUGO, 2012, p. 50-51).

A poesia moderna, portanto, está fundamentada no drama, apresenta uma mescla entre o sublime e o grotesco, ou seja, o drama necessita do grotesco e o considera fundamental. Para V. Hugo (2012) a ideologia cristã, ao separar o espírito

[40]"[...] a poesia tem três idades, das quais cada uma corresponde a uma época da sociedade: a ode, a epopéia, o drama. Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidade, a epopéia soleniza a história, o drama pinta a vida. O caráter da primeira poesia é a ingenuidade, o caráter da segunda é a simplicidade, o caráter da terceira, a verdade. Os rapsodos marcam a transição dos poetas líricos aos poetas épicos, como os romancistas dos poetas épicos aos poetas dramáticos. Os historiadores nascem com a segunda época; os cronistas e os críticos com a terceira. As personagens da ode são colossos: Adão, Caim, Noé; os da epopéia são gigantes: Aquiles, Atreu, Orestes; os do drama são homens: Hamlet, Macbeth, Otelo. A ode vive do ideal, a epopéia do grandioso, o drama do real. Enfim, esta tripla poesia provém de três grandes fontes: a Bíblia, Homero, Shakespeare" (V. HUGO, 2012, p.40-41).

e a matéria, estabeleceu o abismo entre a alma e o corpo, instaurando no espírito dos povos um sentimento desconhecido para a Antiguidade, a melancolia. De modo que:

> [...] a poesia nascida do cristianismo, a poesia do nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. Depois, é tempo de dizê-lo em voz alta, e é aqui sobretudo que as exceções confirmariam a regra, tudo o que está na natureza está na arte (V. HUGO, 2012, p. 46-47).

A partir do cristianismo surge a certeza de que além do belo, do gracioso, do bem e da luz, o feio, o disforme, o grotesco, o mal e a sombra existem. Surge então, um novo princípio introduzido na poesia, o tipo grotesco, tendo como forma a comédia. Para o escritor este é o traço característico, "[...] a diferença fundamental que separa, [...], a arte moderna da arte antiga, a forma atual da forma extinta [...]" (HUGO, 2012, p.27). Ressalta ainda que da união entre o tipo grotesco e o sublime nasce o gênio moderno: complexo, inesgotável e plural nas criações. Diante dessas considerações, observa que o gênio moderno opõe-se ao gênio antigo assim como o grotesco ao sublime ou o drama em relação à comédia.

O grotesco desempenhou poderoso papel junto à poesia moderna, cresceu e ampliou-se a partir do cristianismo, pois:

> na nova poesia, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá com apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso que possa criar um dia Julieta, Desdémona, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. Nesta partilha de humanidade e da criação, é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita; é ele que será altamente Iago, Tartufo, Basílio; Polônio, Harpagão, Bartolo; Balstaff, Scapino, Fígaro. O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos (V. HUGO, 2012, p.35-36).

O elemento do tipo grotesco e a comédia constituem, de acordo com estas reflexões, os traços fundamentais para o discernimento entre a literatura Antiga e a Moderna. A poesia nos tempos modernos, aquela que tem a intenção de olhar para o mundo de forma mais ampla e livre, portanto, não exclui o grotesco e o cômico, ou seja, o sublime e o grotesco dialogam sobre o mundo e sobre as coisas. Ambos conservam suas características e objetivos, mas não se excluem, eles se complementam na tarefa de apresentar um mundo sob a perspectiva do duplo, do plural, no qual ocorre a integração com o mundo natural, em harmonia com a natureza e sua dinâmica de criação.

O riso, portanto, desenvolve no ridente a capacidade de resolver miniconflitos, nos mais diversos momentos de ruptura do determinismo, desenvolvendo a capacidade de analisar novas ideias, novas emoções, as quais não haviam sido cogitadas por ele quando em contato com a seriedade e a formalidade. Desse modo, afirma Fourastié (1985), o cérebro torna-se mais propenso a receber e analisar novas ideias, novos pensamentos, novas informações, torna-se mais perspicaz em rir e destronar, pelo riso, o abjeto de derrisão e, com maior facilidade, lutar contra a servidão da unicidade do pensamento claro e dogmático.

O grotesco desempenha a tarefa de revelar aos olhos do leitor e da sociedade as formas bizarras, diferentes, anteriormente escondidas e menosprezadas pela arte clássica ou oficial. De modo que “[...] o gênio moderno conserva este mito dos ferreiros sobrenaturais, mas bruscamente lhe imprime um caráter bem oposto e que o torna bem mais surpreendente; transforma os gigantes em anões; dos ciclopes faz os gnomos [...]” (V. HUGO, 2012, p.32). Propagador de liberdade, tal aspecto da arte moderna mostra-se muito mais ousado, enérgico e profundo, de modo que seus efeitos também se destacam a ponto de V. Hugo ressaltar a necessidade de novos estudos sobre o gênio moderno e o emprego do grotesco nas artes e seus poderosos e fecundos efeitos.

Considerado “[...] a mais rica fonte que a natureza pode abrir a arte [...]” (V. HUGO, 2012, p.33), o grotesco mostra-se o meio de contraste em relação ao sublime, capaz de, por meio da cultura popular, contestar, destronar e renovar a arte considerada e aclamada como oficial ou sublime:

> [...] esta beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente sobre tudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão, sempre repetida, pode fatigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra faz sobressaltar a Ondina; o gnomo embeleza o silfo (V. HUGO, 2012, p.33-34).

Nesse sentido, o germe da comédia e da paródia, para o estilo do grotesco, desempenhou importante papel na renovação das artes, do sublime ao ridículo, do belo, uno e singular, padrão definido e acabado, ao feio, incompleto e de mil formas, fraturado e plural. Para Sodré e Paiva (2002, p.39) o grotesco "[...] é algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a idéia eleva alto demais". Sendo assim, o grotesco aliado ao cômico, contempla a força necessária para desestruturar o *status quo* daquilo que se considera superior, acabado e sério, romper barreiras separatistas e limitadoras.

É recorrente a interação da estética do grotesco relacionada à literatura, ao cinema e outras formas de vida, assim como à televisão. Embora a estética do grotesco seja pouco estudada e considerada pela crítica, ela está presente em várias manifestações artísticas da contemporaneidade, e de forma enfática em programas voltados ao público popular na televisão brasileira. Quanto ao conceito sobre o grotesco, na contemporaneidade, o mesmo pode ser compreendido como:

> [...] a figura do rebaixamento (chamada bathos, na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência freqüente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos – por isso, tida como fenômeno de **desarmonia do gosto** ou *disgusto*, como preferem estetas italianos – que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.17).

O exame crítico acerca da genealogia do grotesco, na obra *Império do Grotesco,* constata que o fenômeno é recorrente nas artes e na vida cotidiana, presente na Antiguidade assim como está presente nos tempos modernos. A concepção de gosto está amparada em Kant e no sentido amplo designa "[...] a

disposição para uma atitude estética [...]", conforme analisa Sodré e Paiva (2002, p.17), e de forma restrita e formal a apreciação da obra e o posicionamento axiológico do apreciador quanto à beleza desta. Tais aspectos não estão subjugados ao juízo de valor acerca do belo e do feio. O grotesco pode:

> [...] causar repulsa ou estranhamento do gosto e não ser necessariamente feio. [...] não se trata aí do mero feio, mas do grotesco, um tipo de criação que às vezes se confunde com as manifestações da imaginação e que quase sempre faz rir [...] (SOBRE; PAIVA, 2002, p.19).

Os efeitos antagônicos, próprios da imagem grotesca e de sua força de expressão, podem causar no contemplador a percepção do belo, pois nela se manifesta uma força vital. Ou seja, desde a Antiguidade até os dias atuais, nas mais diversas formas e manifestações artísticas, a imagem e a arte grotesca desestabilizam o leitor, o apreciador, o espectador e instauram novas perspectivas, seja pela repulsa, pelo horror, pelo estranhamento ou pelo riso, ressaltam Sodré e Paiva (2002). É inerente a esta perspectiva a transgressão às leis da natureza e da proporção e, com isso, o rebaixamento e por consequência a regeneração.

Os aspectos teóricos sobre o grotesco estabeleceram o diáologo entre Rabelais e Dias Gomes. No caso de *Saramandaia* e *O Berço do Herói*, o tema da ressurreição dialoga com *Gargântua e Pantagruel*. A ressurreição de Epistemon, Cazuza e "Cabo Roque" chama a atenção devido inusitado da situação, mas principalmente por serem elaborados com o emprego dos elementos da estética do grotesco. A ressurreição de Cazuza, em praça pública, diante de um comício político, envolto ao matiz colorido do carnaval de ideias, sob as intempéries do tempo, causa a derrisão. É diante desse cenário que Dias Gomes traz o motivo da ressurreição:

> (De manhã – Cortejo fúnebre) (Tempestade se aproximando)
> (Praça – comício)
> Aristóbulo - (Trovão) E assim caminha a humanidade. Trovejando na cúpula dos séculos, qual pororoca estelar, na catalítica compulsão de cataclismas, ao entrechocar dos anátemas eternos...
> Zico Rosado - Vá direto ao assunto professor, penetra logo, que o cortejo deve tá vindo aí e, eu quero falar.
> (Tempestade se aproximando)
> (Saramandistas chegam de motos na praça, local do comício pró Bole-Bole)
> (Cortejo fúnebre se aproxima)

> Aristóbulo - Meus concidadãos e concidadãs, não me encrepem e não me admoestem por aspargir e ressumbrar aos quatros ventos, qual flutissunante abantesma minha altanaria Bolebolense! (Gritos – Bravo!)
> Zico Rosado - (Cochicha para Aristóbulo) Sai dos abstratos e entra no concretismo, professor...
> Aristóbulo - (Cochicha para Zico Rosado) Mas eu mal comecei. O senhor fica nervoso com os copleto aí...
> (Para o povo) E por isso eu considero um clamoroso vitupério renegar o nome que os fundadores batizaram nosso sacrossanto torrão natal, portanto sem mais delongas, viva Bole-Bole! (Gritos: Viva!) (GOMES, 2013, transcrição nossa).[41]

O episódio cortejo fúnebre - comício político - ressurreição de Cazuza instaura a compreensão pantagruélica do mundo em Dias Gomes. A praça pública é o espaço no qual a cultura cômica popular acontece na sua mais profunda intensidade, pois, a não ser pelo palanque do comício, estão todos no mesmo plano, próximos e distantes ao mesmo tempo. Unidos pelo velório e pelo comício, afastados devido seus interesses e paixões pessoais. Mas o momento, em si, unifica a todos, sob o mesmo clima, sob o mesmo momento, sob o mesmo tom paródico e cômico da situação, sob as mesmas intempéries da natureza. O mundo dual, repleto de vida e morte, de alto e baixo corporal, de alegria e de tristeza, acontece no espaço público da praça, sendo este um local privilegiado por Dias Gomes para desenvolver episódios marcantes, em várias de suas obras. Como numa feira livre, as ideias são “gritadas” ao vento por meio de vocabulário familiar e grosseiro, insultos, discursos demagógicos e ambivalentes:

> (Buzinaço dos saramandistas; Tempestade se aproximando)
> (Cortejo fúnebre começa a passar pela praça)
> Zico Rosado - Parem! Parem este cortejo agora! É uma ordem! Bolebolenses e Bolebolensas! Aí vai o corpo do primeiro mártir de nossa causa, o vereador Cazuza, não suportou a infâmia que querem praticar contra esta terra. Morreu de indignação cardíaca e os assassinos são os saramandalhas!
> (Os saramandistas começam a espalhar/jogar pó colorido em todos que estão ao redor da praça)
> (Deixam cair o caixão de Cazuza)
> (Um helicóptero se aproxima na praça, ao pousar, desce dele Vitória Vilar)
> (Trovões) (Sinos; Trovões; Cazuza ressuscita) (Todos surpresos)
> Cazuza - Quê que tá acontecendo aqui!

[41] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

> Vitória Vilar - Cazuza! Oi, Cazuza, sou eu Vitória. Lembra de mim? Lembra? Quanto tempo (cumprimenta ele), tudo bem com você? Meus Deus você está gelado! Tá tudo bem com você mesmo?
> Cazuza - Num sei...
> (Dona Redonda grita estridente; todos tapam os ouvidos, vidraças se quebram)
> Dona Redonda - Ressuscitou! Como Lázaro!
> Aparadeira - Louvado seja Deus! (corre, abraça e beija Cazuza)
> Marcina - Pai! Como é que cê tá se sentindo, pai!
> Cazuza - Eu tô com sede... (GOMES, 2013, transcrição nossa).[42]

No aspecto da linguagem, também ocorre o embate entre o formal e o informal, o alto e o baixo. O discurso do professor Aristóbulo, "Trovejando na cúpula dos séculos, qual pororoca estelar, na catalítica compulsão de cataclismas, ao entrechocar dos anátemas eternos...", arcaico e empolado exalta a supervalorização da norma culta da linguagem (e daqueles que a empregam) em detrimento da coloquial, alegre e livre na fala do povo: "Cazuza, cê tá vivo mesmo, Cazuza!". Aparecem os neologismos (saramandistas, saramandalhas, desmorreu, indignação cardíaca), marca registrada de Dias Gomes, o que traz a polissemia da língua para ampliar a ambiguidade e a compreensão - formulação de significados sugeridos e ressalta o reconhecimento concedido pelo dramaturgo à linguagem coloquial, à língua viva do cotidiano. A linguagem também evidencia o autoritarismo devido à condição social e política do coronel acostumado a ditar ordens: "Parem! Parem este cortejo agora! É uma ordem!"; O discurso do coronel Zico Rosado também revela suas intenções políticas, seu oportunismo diante dos fatos para benefício próprio: "Aí vai o corpo do primeiro mártir de nossa causa, o vereador Cazuza, não suportou a infâmia que querem praticar contra esta terra. Morreu de indignação cardíaca e os assassinos são os saramandalhas!". Outro gesto destronador decorre da queda do caixão, ou melhor, deixam-no cair, o riso carnavalesco acontece, o gesto é degradante, aproxima da terra, rebaixa na perspectiva de Bakhtin (1996). No entanto, Dias Gomes surpreende o leitor, o inusitado acontece, Cazuza ressuscita e deixa de ser 'mártir', portanto, não serve mais como mote para o discurso emotivo e sensibilizador – está revelada a farsa:

> Aparadeira - Cazuza, cê tá vivo mesmo, Cazuza!
> Cazuza - É claro que eu tô! Aonde é que vocês estavam me levando?

[42] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

> Marcina - Pro cemitério pai... Cê morreu...
> Cazuza - Morri como filha? Mas como morri se eu tô aqui, gente?
> Seu Encolheu - Isso mesmo! Seu Cazuza, não morreu...
> Dr. Rochinha - Não, não, não! Morreu, que morreu sim, eu mesmo assinei o atestado de óbito, seu Encolheu! O falecido era de-fun-to!
> Seu Encolheu - Só se na queda do caixão o coração voltou pro lugar, não é?
> Dr. Rochinha - É-É! Aí faz sentido, é-é! Ele reviveu!
> João Gibão - Ah! Não! Ele desmorreu! O seu Cazuza desmorreu!
> (Palmas – Povo feliz)
> Aristóbulo - Zico! Já vai?...Não vai aproveitar o defunto que reviveu em favor de nossa causa bolebolense?
> Zico Rosado - Morto ele era um mártir! Vivo não me serve pra nada! (GOMES, 2013, transcrição nossa).[43]

O rito de cortejo da morte e ressurreição de Cazuza instaura o riso de aspecto festivo, libertador, aquele que regenera ao mesmo tempo em que liberta do aspecto sério e formal. A praça pública torna-se o palco democrático e cômico que revela a farsa de um sistema político repleto de vícios, autoritarismos e artimanhas, mas, além disso, revela atitudes e comportamentos corruptos do ser humano e, ao mesmo tempo, suas crenças e ingenuidades. De acordo com os estudos de Bakhtin (1996) acerca de Rabelais, essa cena de *Saramandaia* também contempla as formas da cultura cômica popular, sendo elas os *Ritos e espetáculos*, festejos carnavalescos e obras cômicas na praça pública; *Obras cômicas verbais*, orais ou escritas, de forma paródica; e, *Formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro*, insultos, injúrias, juramentos, blasões populares e outros.

Dias Gomes integra o homem à natureza e esta se faz presente, acompanha o cortejo fúnebre, agregando ao aspecto do grotesco os trovões e a ventania, indícios do mau tempo. Acentua-se o grotesco da cena com a música das bandas, o grito estridente de Dona Redonda, o som dos motoqueiros e do helicóptero, o som do sino da igreja, o discurso do professor Aristóbulo, lamurias, orações, palmas de alegria pelo morto ressuscitado. O ritmo da vida comanda o inusitado das situações e o carnaval acontece. Além disso, o pó colorido, espalhado no ar pelos saramandistas, amplia a tonalidade festiva dos ritos e espetáculos populares e das cores da natureza exótica brasileira e do colorido da cultura popular.

Ao parodiar ritos e espetáculos, festejos carnavalescos e cômicos da praça pública, Dias Gomes parodia a passagem bíblica com relação à ressurreição de Lázaro (e também a de Jesus Cristo), “Ressuscitou! Como Lázaro!”. O tom

[43] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

carnavalesco e destronador, comum ao campo do cômico-sério remete à sátira menipeia e à percepção pantagruélica do mundo e, com o fato, ocorre o que Bakhtin (1996) denomina de rito do destronamento para renovar-se de forma insólita, efetuando um novo nascimento. A ressurreição de Cazuza atua como destronamento paródico e cômico da ressurreição bíblica e simboliza a renovação desejada pelo povo, pois a morte estabelece o limite entre os velhos hábitos e valores e, ao reviver, renova-se e inicia nova etapa. O fato de ressuscitar junto à multidão, na praça, em meio ao discurso tradicionalista e autoritário de Zico Rosado e da manifestação pró *Saramandaia*, reforça a ideia de mudança e renovação. A vida nova anunciada para a cidade, por João Gibão, pode ser vinculada a este sinal, pois Cazuza morreu e "desmorreu", como o nascimento, esse fato anuncia vida nova.

Ao ressuscitar Cazuza, Dias Gomes parodia a expressão "Eu tô com sede...", o que remete à passagem bíblica na qual Jesus Cristo pronuncia suas últimas palavras - "tenho sede", antes de morrer para ressuscitar, e à sede de Gargântua, de Rabealis, pois ao nascer anuncia – "beber, beber, beber". A sede remete ao ato físico de beber água, vital para o ser humano (aspecto material e corporal), à bebida, ao prazer e à festa. Tem-se, inclusive, a metáfora da expressão popular *sede* como um clamor por liberdade, justiça, respeito, igualdade, vida nova. As primeiras palavras de Cazuza após ressuscitar, portanto, podem aludir ao desejo de renovação para a cidade. Esse discurso interativo entre autores, obras e contextos reatualiza fatos, formas do campo cômico-sério e estilos, contemplando o que Hutcheon (1985) denomina de transcontextualização paródica, além de a paródia mostrar-se como uma das mais importantes formas cômicas para a auto-reflexividade moderna e para a construção formal e temática de textos.

A ruptura do determinismo pode ocorrer de forma involuntária ou voluntária, como as construções de imagens que constam nas obras cômicas analisadas neste texto. Fourastié (1985) ressalta que uma alusão, uma ambiguidade, uma paródia, uma ação ou personagem descrita e ressaltada em seus aspectos grosseiros ou absurdos, às vezes contraditórios e incoerentes podem causar o riso. Ressalta, ainda, que para o leitor rir, precisa perceber a intenção do autor, ou seja, precisa compreender a ideologia que subjaz ao dito, compreender o que está sugerido pela ambiguidade ou pela relação paródica, geralmente carnavalesca, no caso da comédia. Nesse ponto, é possível dialogar com Hutcheon (2000), pois ela também

observa que a ironia pode ou não ser percebida pelo leitor, desse modo, também o riso pode surgir a partir de uma ruptura do determinismo, ambos, ironia e riso, dependem da percepção do leitor.

Em Rabelais, o motivo da ressurreição também foi apresentado no Capítulo XXX, “De Como Epistemon, Que Teve A Cabeça Cortada, Foi Curado Habilmente Por Panúrgio. E Das Notícias Dos Diabos e Dos Danados”, do Livro Segundo:

> assim, quando o procuravam, o encontraram morto e inteiriçado, com a cabeça entre os braços toda ensangüentada. Então Eustemes exclamou: ‘Ah! Maldita morte, arrebatou-nos o mais perfeito dos homens!’ àquela voz, levantou-se Pantagruel, na maior tristeza que já se viu no mundo. E disse a Panúrgio: ‘Ah! Meu amigo, o auspício de vossos dois copos e da haste de dardo foi bem falaz!’ Mas Panúrgio disse: ‘Meus filhos, não choreis: ele ainda está bem quente; vou curá-lo e pô-lo tão bem como nunca foi.
> Assim falando, pegou a cabeça e a apertou contra a braguilha, a fim de que não tomasse vento. Eustenes e Carpalin levaram o corpo para o lugar onde tinham banqueteado, não com a esperança de que ele jamais se curasse, mas a fim de que Pantagruel o visse. Todavia Panúrgio os confortava, dizendo: ‘Se eu não o curar, quero perder a cabeça (que é o penhor de um doido). Deixai esses prantos e ajudai-me’.
> Então, lavou muito bem com vinho branco o pescoço e depois a cabeça e espalhou em cima pó de diamerdis, que trazia sempre em um de seus saquinhos de couro; depois os untou com não sei qual ungüento e os ajustou exatamente, veia com veia, nervo com nervo, espôndilo com espôndilo, a fim de que não ficasse de pescoço torto, pois detestava mortalmente gente assim. O que feito, deu em torno de quinze ou dezesseis pontos com agulha, a fim de que a cabeça não caísse; depois untou em torno com um pouco de um ungüento que ele chamava de ressuscitador.
> De súbito Epistemon começou a respirar, depois abriu os olhos, depois bocejou, depois espirrou, depois deu um peido com todo o gosto. Então disse Panúrgio: ‘ A estas horas ele já está seguramente curado’. E deu-lhe a beber um copo de vinho branco, com assado açucarado. Dessa maneira, Epistemon se curou, exceto que ficou resfriado durante mais de três semanas, e com uma tosse seca de que não conseguiu curar-se senão bebendo muito (RABELAIS, 2009, 363-364).

O desmembramento e o despedaçamento, característica do espírito cômico e carnavalesco na literatura rabelaisiana, ocorre nesse episódio e em outras importantes passagens. Epistemon, fiel seguidor de Pantagruel, morre em batalha, pois tem sua cabeça decepada. Conforme observado por Bakhtin (1996), esta passagem é uma das mais ousadas da obra *Gargântua e Pantagruel*, a mesma constitui-se em uma paródia dos principais milagres bíblicos: curas milagrosas e

ressurreições. Como afirma o teórico russo, “essa paródia é obtida por meio de uma mistura de alusões aos textos evangélicos e de imagens do ‘baixo’ material e corporal” (BAKHTIN, 1996, p.335). As relações com o baixo material e corporal e o tom cômico popular estão relacionadas ao modo e local onde Panúrgio aquece a cabeça de Epistemon, relativo à força viril, ao fato de o corpo ser lavado com vinho branco, levado ao local do banquete e ali ressuscitar. Pescoço e corpo são alinhados, veia a veia, para que o mesmo não fique torto, ocorrendo à integração entre a cultural popular e a nova ciência experimental da qual Rabelais era um expoente. O episódio traz a linguagem popular, seus juramentos, injúrias (loucura) e imprecações, como é o caso do juramento de Panúrgio, “[...] a temática das imprecações, grosserias, juramentos repete-se frequentemente nos acontecimentos descritos (despedaçamento e desmembramento do corpo, destinação ao ‘baixo’ material e corporal, mijada)” (BAKHTIN, 1996, p.335). O juramento de Panúrgio, o qual promete perder a cabeça caso não ressuscitar Epistemon, é outra ilustração da relação cômica das festas dos loucos e bufões, dos festejos bufos, sendo a “[...] ressurreição, as visões, são tratados no mesmo espírito carnavalesco, de cômico de feira” (BAKHTIN, 1996, p.335).

O diálogo entre Rabelais e Dias Gomes, por meio da cultura cômica popular, portanto, intensifica-se. Assim como Epistemon, a ressurreição de Cazuza também apresenta particularidades do baixo material e corporal, uma delas é o fato de a personagem morrer porque ao engolir o coração ele não volta ao seu lugar adequado, aludindo desse modo à comicidade popular e ao conhecimento da ciência médica. Outra ocorre, pois Cazuza revive após deixarem sei caixão cair em meio à manifestação dos saramandista e o comício bolebolense, no centro da praça. Deixar cair o caixão é um ato rebaixador e destronador, considerado como desrespeito ao falecido. Mas, o fato de o defunto aproximar-se da terra, num movimento topográfico, o qual retoma a ideia de fertilidade da terra, tal como a fertilidade viril de Panúrgio com Epistemon, alude a degradação para regeneração. As etapas descritas por Bakhtin (1996) acontecem: o destronamento (morte por engolir o coração de forma equivocada e ter sido deixado cair em pleno cortejo fúnebre) e a renovação (ao aproximar-se da terra, recupera a força e a vitalidade, liberta-se da vida velha em favor da vida nova). Portanto, o que Bakhtin explica sobre Rabelais, pode ser compreendido em dias Gomes, pois:

> [...] assiste-se a uma libertação conseqüente da seriedade mesquinha dos pequenos assuntos da vida corrente, da seriedade egoísta da vida prática, da seriedade sentenciosa do medo que se ensombrecia nos quadros lúgubres do fim do mundo, do Juízo Final, do inferno, e do paraíso e da beatitude eterna [...] (BAKHTIN, 1996, p.334).

Assim como no banquete do episódio em que Epistemon ressuscita, o rito do velório de Cazuza também é acompanhado de guloseimas e bebidas, a vida material e corporal está presente:

> (Velório de Cazuza - noite)
> Dr. Rochinha - Só mais uma esgargalhá, em homenagem ao falecido que, cá entre nós, era bom de copo, sabia das coisas...
> Aristóbulo - Isso aqui é velório que dá gosto, animado, bastantemente animado. É bom quando tem um velóriozinho assim varando a noite porque distrai, passa o tempo...
> Dona Redonda - (Comendo) Nem me fale!
> Aristóbulo - Eu vou ver se tem mais sarapatel (GOMES, 2013, transcrição nossa).[44]

Além do aspecto do banquete, a temática das imprecações, grosserias e juramentos pode ser percebida, pois Dias Gomes destaca as lamentações pelo falecido, elogios injuriosos, súplicas religiosas, injúrias e acusações contra João Gibão. O banquete junto ao velório torna-se um debate político em torno da alteração do nome da cidade, além de trazer a tona o misticismo popular quanto ao Professor Aristóbulo transformar-se em lobisomem em noite de quinta para sexta-feira e a polêmica sobre as visões e previsões de João Gibão:

> (Seu Encolheu chora)
> Aristóbulo - Uma grande perda! A nossa causa é deveras lamentável...
> Maestro Cursino - Cazuza morreu defendendo Bole-Bole...
> João Gibão - O nome da cidade vai mudar. Vai virar Saramandaia.
> Dona Redonda – Fifi – Aparadeira - Ora, Deus!
> Dr. Rochinha - O João Gibão nunca disse nada que não se realizasse, hein!...
> Fifi - Ele vê o acontecido antes mesmo de acontecer...
> Dona Redonda - Imagina! Imagina, oh! Isso é chute, né? Charlatanice sua Gibão...
> Aparadeira - Chega! Chega, chega, tá bom. Tá vendo. A culpa é sua João Gibão, tô viúva por sua causa. Porque você pariu a desinfeliz ideia de mudar o nome dessa cidade. E nome do lugar que a gente nasce pra viver é sagrado, não se mexe...

[44] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

> Marcina - Para com isso mãe, respeita o pai!
> Aparadeira - Cê diz que vê tudo o que vai acontecer, não é? Mentira sua! Se fosse verdade tinha previsto da morte dele, imbustero! Sempre enfiado nesse Gibão feito tatu no casco! Quê que é? A sua corcunda é tão feia que não pode mostrar, é isso esquisitão? Todo mundo tem que ser igual a todo mundo... (GOMES, 2013, transcrição nossa).[45]

A hipocrisia e a mesquinhez, tanto das beatas quanto dos moralistas da cidade e de seus políticos estão expostas. Essa revelação liberta o leitor do medo e da seriedade que tais figuras transmitem, assim como de tudo o que limita e oprime no dia a dia. O episódio também contempla o aspecto do grotesco, por meio do qual Dias Gomes intensifica ideias, atitudes, crenças e comportamentos humanos limitantes. O escritor apresenta o tema das imprecações e injúrias, conforme Bakhtin (1996), ao destacar, pela literatura, grosserias, reações opressoras, preconceituosas, excludentes e limitadas diante de tudo àquilo que rompe com a série e o padrão social estabelecidos, ressalta o cotidiano da vida social e o quanto os valores morais podem representar uma força opressora se usados com severidade para manter a "ordem" valorizada e aceita pela maioria. A presença de Risoleta (dona do bordel da cidade) e suas amigas no velório de Cazuza, na casa de Aparadeira, é outra forma de destronamento da figura do farmacêutico, vereador, pai de família, homem religioso, defensor da moral e dos bons costumes e também da tradição bolebolense e da família exemplar e religiosa, pois desvela, escancara a hipocrisia e a falsidade das relações familiares, dos comportamentos zelosos e moralistas daqueles que mais exigem e prezam pela moral e pelos "bons costumes":

> (Chega no velório dona Risoleta)
> Risoleta - Boa noite pra vocês
> (Vozes – Boa noite)
> Risoleta - Vêm meninas, cheguem mais! Vamos nos despedir do nosso Zuzu. (Se aproxima do caixão) Era um bom homem, e bom freguês. Ia toda noite lá na minha pensão apenasmente pra tomar uma cervejinha, uma cachacinha, comer um amendoim, bater um papo... (Olha pra Aristóbulo e fala cochichando para com suas meninas:) Eu era capaz de me apaixonar por um homem assim que virasse lobo...
> Aparadeira - (entra na sala) Mas é muito desaforamento vocês virem aqui na minha casa. Oh! Ativista dos maus costumes! Olha pra mim (mostra um rosário) Isso aqui é uma casa de família...
> Risoleta - Pois a minha também é! Tanto que os maridos de vocês batem ponto lá todas as noites. (os homens balançam a cabeça

[45] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

> negativamente) Mas não foi pra ficar de trololó que eu vim aqui. Foi pra me despedir de um amigo. Que o nosso Zuzu descanse em paz. Ele deve tá precisado de sossego. (Risoleta e as meninas que a acompanham saem da casa) (GOMES, 2013, transcrição nossa).[46]

Além disso, na perspectiva do realismo grotesco de Bakhtin (1996), a visita das senhoras do bordel alude para a vitalidade do baixo material, elementos relacionados ao sexo, à festa, aos prazeres corporais. O rebaixamento, no caso exposto, não contempla somente o aspecto negativo, pois está relacionado à festa alegre do baixo material corporal e, por isso, também contempla o aspecto positivo de renovação e vitalidade, o aspecto positivo do riso descrito por Bakhtin (1996). Ressalta-se, no gesto de Risoleta, atitude audaciosa, livre do medo, das humilhações e das ameaças intimidadoras de uma sociedade que prima pela aparência e pela falsa moral. Sua postura destrona e regenera, desmascara e evidencia a proposta por liberdade de opinião e de atitude e uma afronta ao sistema vigente no âmbito familiar e religioso representante da hegemonia moral e seus valores.

A imagem do banquete continua após a ressurreição de Cazuza, assim como em Epistemon que segue bebendo para eliminar a tosse que permaneceu no período pós-ressurreição e quando relata aos amigos e à Pantagruel sua descida aos infernos (movimento para baixo) e a conversa com Lúcifer. Essa passagem em Rabelais está, conforme analisa Bakhtin (1996), repleta de elementos do cômico grotesco, voltada à lógica da inversão (reis em vida, escravos no inferno e vice versa), do destronamento (rebaixamento), da festa popular. O disfarce carnavalesco, as injúrias e o baixo material corporal com imagens e gestos rebaixadores e ambivalentes compõem as imagens do episódio da morte e ressurreição de Epistemon e, do mesmo modo, o de Cazuza.

Em *O Berço do Herói* (1990), de Dias Gomes, o motivo da “ressurreição” de Cabo Roque apresenta elementos semelhantes aos de Epistemon em Rabelais e aos de Cazuza em *O Berço do Herói* de Dias Gomes. No entanto, a morte foi um engodo, fato que intensifica o tom cômico farsesco, pois diante da suposta morte em batalha, com bravura e patriotismo, ocorre o coroamento do herói e ele se torna símbolo de coragem e bravura dos homens de Asa Branca e das forças militares brasileiras:

---

[46] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

> apaga-se a tela. Estamos na Praça, diante do monumento a Cabo Roque. O monumento está coberto pela bandeira brasileira. Num palanque voltado para a platéia; Porcina, toda de preto, um véu cobrindo-lhe o rosto, Chico Malta, Padre Hipólito, Florindo Abelha, Mocinha, Zé das Medalhas e Dona Pombinha (GOMES, 1990, p.375).

No Primeiro Quadro da peça, o cenário é o da praça pública, na qual estão reunidos os cidadãos de Asa Branca para homenagear a coragem e a bravura de Cabo Roque e seu feito heróico. A farsa é revelada no Quinto Quadro, também na Praça, mas nesse caso a mesma está vazia, apenas o "herói" que retorna, sua estátua e depois Matilde. Ocorre aqui uma inversão paródica e cômica em relação ao episódio do Primeiro Quadro. Naquele momento estavam reunidos todos os considerados representantes da moral e dos bons costumes, a elite social de Asa Branca, líderes políticos, religiosos e responsáveis pela criação e propagação do mito do Cabo Roque. Grupo unido pelos interesses econômicos e políticos, os quais mantêm um pacto de sigilo e farsa, pois todos têm seus próprios interesses para manter o crescente e valorizado mito do Cabo Roque. Para o leitor - espectador fica claro que eles acreditam na morte do jovem em batalha, mas também está claro para todos que a áurea em torno do herói e seus feitos, seja em batalha seja na vida em Asa Branca, foram estratégias criadas de forma meticulosa para arquitetar benefícios aos mesmos. A festa farsesca é dramatizada conscientemente pelas personagens do palco, as quais arquitetam minuciosos detalhes impactantes, usando a sensibilidade, credulidade, religiosidade e misticismo do povo para impressioná-lo.

O cenário do Primeiro Quadro contrasta radicalmente com o do Quinto, pois neste a praça está vazia, a não ser pela estátua. Ironicamente, ao retornar à cidade natal, a primeira pessoa com quem o defunto fictício se encontra é ele mesmo, no centro da praça, petrificado. Cabo Roque se depara consigo em forma de estátua, mas não há indícios de que ele se reconheça nela, pois a mesma homenageia um herói e ele sabe que para aquela sociedade é um desertor, com todas as atribuições que essa condição significa. Não se identifica a ela, mesmo após ouvir de Matilde que a homenagem diz respeito a um soldado da cidade. Única coisa diferente, segundo ela, ocorrida naquele lugar:

> Praça. Está deserta. Um rapaz de uns trinta e cinco anos, aproximadamente, capa, chapéu, maleta de viagem, entra e pára diante a estátua, intrigado.
> Rapaz – (Lê a inscrição no monumento.) 'O povo a seu herói.'
> Entra Matilde.
> Rapaz – Olá...
> Matilde – Olá.
> Rapaz – Escuta, quem é esse camarada?
> Matilde – É nosso herói.
> Rapaz – herói?
> Matilde – (Nota a mala.) O senhor é daqui não?
> Rapaz – Quer dizer, estou chegando.
> Matilde – Também foi a única coisa que aconteceu nesse cu de mundo. Aqui se pariu um herói.
> Rapaz – Então a cidade ficou importante.
> Matilde – É, pro que era... Eu tou aqui há cinco anos.
> Rapaz – Faz quinze anos que a guerra terminou.
> Matilde – Não conheci isso antes da guerra. Mas deveria ser o fim da picada. Um cafundó que nem o diabo era capaz de vir aqui fazer piquenique. Nem diversão tinha. Hoje uma pessoa tem aonde ir à noite. Se gosta de jogo, tem o cassino do Grande Hotel e outros por aí. Se é um moço simpático, com cara de mulherengo, tem a minha casa... (Pisca o olho, significativamente.)
> Rapaz – (Surpreso.) Casa de raparigas, aqui?
> Matilde – É a única da cidade. Mas respondo por ela. Moças bonitas, experientes, saudáveis, não essas tabaroas, meninas da capital, escoladas, viajadas (GOMES, 1990, p.412-413-414).

A ressurreição em *O Berço do Herói*, portanto, é indesejada, além de estranha, jamais prevista ou solicitada. Ela é tão cômica, grotesca, carnavalesca, surpreendente, invertida e inusitada quanto às outras, mas o diferencial consiste pelo fato de ser indesejada. Isso pode ser afirmado, pois para que o mito do Cabo Roque exista e continue trazendo os benefícios do turismo, da crença generosa e da fama que a cidade e seus líderes conquistaram, o herói precisa estar morto, dando sequência à mentira que constituiu o mito, a lenda e a farsa.

Em *O Berço do Herói*, por exemplo, a comicidade é a da situação, na qual o herói morto em batalha retorna, ao fazê-lo revela suas fragilidades e defeitos, assim como indica as falhas e defeitos de outros, dos que se beneficiam do mito. O castigo, com base em Bender (1996), para Cabo Roque, é a morte. O texto de Dias Gomes apresenta ecos da sátira menipeia e a comicidade da obra consiste na revelação da farsa política, a qual interage e dialoga diretamente com o leitor, a comicidade advém da percepção deste sobre a farsa e as intenções dos envolvidos. Ao perceber o inusitado da situação de Cabo Roque e as intenções dos líderes, o

leitor ri de forma reflexiva, pois percebe as intenções do dramaturgo, ou seja, revelar a patologia daquela sociedade.

Em Rabelais, Epistemon realmente morre e amigos desejam que ressuscite, é realizado um ritual paródico, cômico e carnavalesco para que essa ressurreição aconteça. Em *Saramandaia*, o ritual do velório, com suas lamentações, orações e procissão, destaca a tristeza da perda e o desejo (de alguns) de que a morte não tivesse acontecido, aludindo à ressurreição, se não neste mundo ao menos no plano divino. A ressurreição de Cazuza com a queda do caixão amplia o aspecto grotesco, cômico, carnavalesco e paródico da morte como consequência de engolir o coração de forma equivocada. Com base nos estudos de Bakhtin (1996), pode-se dizer que a ressurreição de ambos, Epistemon e Cazuza, parodia os milagres bíblicos acerca da ressurreição, apresenta o sentido ambivalente e carnavalesco, ao destronar e regenerar ao mesmo tempo, além de trazerem a cultura cômica popular e suas relações com o baixo material corporal.

Mas o caso de Cabo Roque é diferente, porque ele não morreu fisicamente, ocorre um imprevisto do "destino" (o qual causa o destronamento do general do exército e do heroísmo dos soldados brasileiros, bem como dos líderes de Asa Branca que se beneficiam do mito para interesses pessoais). No entanto, a paródia de passagens bíblicas se faz presente, também, constituindo-se numa metáfora da ressurreição, relacionada à parábola do filho pródigo que retorna à casa do pai (ressurge, portanto, renovado e mais sábio). Ocorre que nas escrituras, o pai aceita e acolhe o filho pródigo, prepara o melhor banquete e festeja sua chegada, mas em Asa Branca o soldado desertor não é aceito, muito menos acolhido, precisa ficar escondido para que ninguém saiba de seu regresso, revelando, com isso, o lado sombrio do ser humano e de seus mais profundos desejos de ambição e poder. Observa-se a presença do realismo grotesco em Dias Gomes, pois como explica Bakhtin (1996), paródias bíblicas que satirizam o evangelho constituem-se num dos traços desse estilo e concepção cômica de mundo.

O motivo da ressurreição (pois era considerado morto - e reaparece) em *O Berço do Herói* remete a proposta ideológica do dramaturgo:

> Porcina – (Ainda incrédula.) Você é Roque mesmo?!
> Roque – Claro que sou. Qual é a dúvida? (*É a criatura humana em suas grandes qualidades e seus grandes defeitos. Um pouco de anjo, um pouco de verme, mas, sobretudo, o homem em sua*

> *condição mais autêntica, na consciência de sua franqueza e na determinação de usar de sua liberdade. A ausência nele de algumas virtudes que julgamos essenciais é a consequência da brutal revelação que teve do mundo em que vivemos. Ele pertence a essa geração que, muito antes de chegar à idade da razão, recebeu a notícia, jamais dada a outros antes de nós: o homem adquiriu o poder de destruir a humanidade. Num mundo assim, que poderá desaparecer de um momento para outro ao simples premir de um botão, certos conceitos de heroísmo, dignidade, lhe parecem absurdos, ridículos. Sua descontração, seu bom humor, cultuam, na verdade, o trauma provocado por essa tomada de consciência.*) Estou muito diferente? Passaram-se mais de quinze anos. Nunca podia esperar encontrar você, tanto tempo depois, na primeira casa em que entro. Como veio parar aqui? Me disseram que aqui mora uma viúva... É sua patroa? (GOMES, 1990, 419-420).

Dias Gomes, vislumbra, para o leitor - espectador, a possibilidade e a necessidade de liberdade de escolha, assim como o fez Cabo Roque, mesmo que para isso precisasse fugir e rebelar-se ao sistema ditatorial. Como observa Alves (2010, p.133), "[...] o teatro de Dias Gomes está impregnado de um desejo de defender o direito do ser humano em expressar suas ideias e vivê-las em liberdade. [...]". No reencontro com Porcina, as reflexões postas pelo dramaturgo, entrecortando as falas da personagem, ressaltam a humanidade do homem, suas fraquezas, seus anseios e angústias em meio aos desafios cotidianos. Dias Gomes alerta o leitor - espectador sobre o quão cruel o homem pode se tornar para manter suas regalias, mas principalmente o seu *status* e poder social. Além da censura ditatorial e política, outras formas dela surgem:

> A censura econômica é talvez o mais indefinível dos processos de censura e o mais difícil de coibir por algum tipo de legislação. Na verdade a censura econômica consegue – por mecanismos camuflados – a proeza de se sobrepor a todas as garantias constitucionais, à liberdade de manifestação do pensamento e de expressão (MERCADO, 1988, p. 17).

O escritor provoca, ainda, a reflexão sobre os falsos mitos e falsos heróis da sociedade, os hipócritas, mentirosos, ambiciosos e severamente autoritários e cruéis. Nota-se, no discurso de Cabo Roque, com base em Bakhtin (1996), o aspecto denominado de elogios injuriosos, pois a face dupla e ambígua da palavra revela a plenitude contraditória do louvor e da injúria instaurando a lógica da inversão, o que expõe o aspecto não oficial do mundo, pois:

> [...] quanto menos oficial é a linguagem e mais familiar, mais freqüente e substancialmente se aliam esses tons, mais se enfraquece a fronteira entre o louvor e a injúria; esses começam a coincidir em uma única pessoa e uma única coisa, enquanto representantes de um mundo em devir. As fronteiras oficiais fixas entre as coisas, os fenômenos e os valores, começam a misturar-se e a apagar-se. Desperta a antiqüíssima ambivalência de todas as palavras e expressões que englobam os votos de vida e morte, as sementes na terra e o renascimento. Revela-se o aspecto não oficial do mundo em devir e do corpo grotesco. E essa antiga ambivalência retoma vida numa forma licenciosa e alegre (BAKHTIN, 1996, p.369).

Dias Gomes, na passagem do retorno de Cabo Roque, em *O Berço do Herói*, apresenta a concepção de mundo pantagruélica a partir da visão do baixo material e corporal. Não por acaso a primeira pessoa que encontra, ao regressar, é Matilde, uma representante da festa e dos prazeres corporais, alusão ao baixo corpo, haja vista que o tema das obscenidades está presente na visão cômica popular e apresenta o sentido positivo da renovação - regeneração. Ela afirma que a cidade, 'o cu do mundo', pariu um herói de verdade, a única coisa importante que já ocorreu, ali, até aquele momento. O nascimento alude à vida nova e a alusão aos excrementos (e a órgãos do baixo corpo - cu), comum ao cômico popular ambivalente, rebaixa, renova e regenera, pois, conforme Bakhtin (1996), tanto a urina quanto a matéria fecal e outros excrementos transformam o medo em alegre espantalho carnavalesco. Compreende-se, com isso, que ocorre em Dias Gomes, nas obras aqui analisadas, o que Hutcheon (1985) denomina de paródia moderna, repetição com diferença, a paródia transcontextualizadora, dupla, pois simultaneamente atualiza e revitaliza estilos e fenômenos literários.

O emprego da linguagem familiar em Dias Gomes enfraquece as fronteiras entre o elogio e a injúria, contemplando o aspecto do devir, conforme Bakhtin (1996), instaurando o mundo alegre e pantagruélico, porque carnavalesco, cômico e grotesco:

> Roque – (*Atônito.)* É espantoso... Não sei como é que puderam inventar toda essa história. (*Subitamente, começa a rir.)* Herói... virei herói... Imagine a cara dessa gente quando me vir... Vão pensar que é assombração.
> Porcina – Pensando bem, vai ser engraçado... (*Ri*.) Mudaram o nome da praça, levantaram estátua, escreveram livros, história em quadrinhos, fizeram fita de cinema... e você ta vivo.
> Roque – (*Salta para cima de uma cadeira*.) Senhoras e senhores, aqui está o batuta! Não morreu, como julgam, porque não há nada de

> heróico na morte, está vivo, vivo graças á sua inteligência e a uma qualidade essencial no ser humano: o cagaço. Teve medo. Mas não um medinho bocó, como qualquer babaquara é capaz de ter. Teve um medo enorme, um medo danado, um medo pai-d'égua, como só um herói é capaz de sentir. Nisso está o seu mérito, a sua valentia, porque é preciso muita coragem para sentir um medo tão grande. Ah, se todos os homens fossem capazes de um medão tão assim, não haveria no mundo lugar para covardes e a guerra seria enxotada da face da Terra.
> Porcina – Muito bem!
> Roque – Ele merece uma estátua, sim, dezenas, centenas de estátuas, pois no mundo de hoje somente os encagaçados podem salvar a humanidade (GOMES, 1990, p.439-440).

O discurso de Cabo Roque apresenta formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro, pois a expressão "batuta", bastão que rege a orquestra ou aquele que tem caráter primoroso, excelente, é também o "babaquara", aquele que é considerado bobo, roceiro, do interior, caipira pouco instruído, pateta e babaca, segue, portanto a lógica da inversão, conforme analisa Bakhtin (1996).

A alusão ao baixo corpo, ao cômico carnavalesco amplia o sentido grotesco para renovar e regenerar, haja vista que a expressão "pai d'égua" apresenta o sentido de garanhão, cavalo não castrado, chefe do lote, e retoma o significado de virilidade comumente presente nessas imagens. Apresenta ainda as palavras de dupla tonalidade como, por exemplo, as expressões "cagaço" e "encagaçado", outra alusão ao baixo corporal, aos excrementos com sentido ambivalente e cômico, que "se caga de medo", assustado, "se borrou todo" (expressão comum na linguagem familiar e em ditado popular). Conforme Bakhtin (1996), a projeção de excrementos é um gesto tradicional de rebaixamento que antecede ao realismo grotesco da Idade Média e do Renascimento, oriundo da Antiguidade. As imagens dos excrementos, da urina, do escarro, do cuspe "Malta – Minha mãe do céu!... É mesmo o falecido escarrado e cuspido" (GOMES, 1990, p.429), contemplam os aspectos do baixo corporal, aquele que fecunda e dá luz, no qual estão os órgãos genitais e suas funções de nascimento, bem estar, fecundidade e renovação. Tal observação permite compreender que obras literárias reatualizam temas, motivos, formas e percepções do mundo cômico popular e carnavalesco.

Como observa Bakhtin (1996), no universo de Rabelais, na Idade Média e no Renascimento, o aspecto positivo oriundo do baixo corporal era muito presente e forte. Amenizou-se com o passar do tempo, perdeu força, ficou relegado à marginalidade, mas nunca desapareceu completamente, é o que se percebe em

Dias Gomes. Sua força, ambivalência e positividade ainda afloram, embora com menor intensidade, nos dias atuais. Os elementos grotesco, carnavalesco e cômico das imagens do baixo material e corporal, estão profundamente vivos e enraizados na cultura cômica popular e na dinâmica da vida social da praça publica, chegando às produções literárias contemporâneas, um exemplo disso é o estilo de Dias Gomes.

O discurso da personagem Chico Malta apresenta o tom conservador, moralista, autoritário, de modo que a linguagem revela a hierarquia social:

> Malta – Não acho que seja para rir.
> Roque – Então não é engraçado? Eu nunca tive vocação pra valente... Na guerra, não sabe, no primeiro pega-pra-capar, tive tanto medo que numa hora lá abandonei a trincheira e saí correndo feito louco.
> Malta – (*Estarrecido*.) Foi assim então....
> Porcina – Nada do que disseram... Ele se borrou todo.
> Roque – Vocês não sabem o que é um bombardeio. Eu tive um aluamento passageiro, mas sei de muitos que endoidaram de vez.
> Malta – Que é que você chama de 'aluamento passageiro'?
> Roque – Fiquei zoró de repente e... não sei o que aconteceu. Quando voltei a mim, estava deitado de barriga pra baixo, num campo deserto. Tinha uma bala encravada no ombro e uma sede de matar. Saí me arrastando, mas só no dia seguinte pude alcançar uma vila italiana perdida nas montanhas. Foi aí que me acoitei até o fim da guerra (GOMES, 1990, p.441).

Dias Gomes apresenta um herói que não é corajoso, mas medroso e assustado, um herói às avessas. Torna-se ridículo aos olhos daqueles que têm um modelo de herói, a partir de uma lógica hegemônica, para comportamentos aceitos. Mas Cabo Roque não segue essa lógica, e também não a valoriza, ele rompe a série e o perfil do herói, inclusive questiona e problematiza essa exigência. Ele considera seu mérito e sua valentia em ter medo, em assumir seu medo diante da sociedade, diante da censura, da autoridade repressora e ditatorial. Esta mutação brusca, quebra insólita e dissonante, a qual provoca o riso e o rebaixamento, alude àquilo que Sodré e Paiva (2002) denominam de grotesco.

O cômico carnavalesco, inverso e ambivalente se estabelece, pois um desertor define a qualidade essencial no ser humano, o medo, afirma que só os medrosos, "encagaçados", podem salvar o mundo da guerra e da repressão. Justamente o "babaquara", do interior, aquele considerado bobo, pouco instruído, louco e desorientado - "fiquei zoró", salvará o mundo, pois é, ao contrário do que

pensam, autêntico, inteligente e mais verdadeiro em suas opções. Como observou Bakhtin (1996) acerca de Rabelais, o tema da loucura e da tolice faz parte do rol de aspectos do mundo cômico e carnavalesco.

O medo, não a coragem, é que salva, justamente o medo, aludindo ao homem primitivo que só sobreviveu e evoluiu devido a ele. O herói de Asa Branca, portanto, encarna o espírito do grotesco e do cômico carnavalesco. O motivo do medo apareceu em Rabelais com a personagem Panúrgio, que também "se borrou" de medo, pois ele tinha medo de ser enganado, de ser corno, medo da morte, de ser ridicularizado, medo de ser roubado. A expressão "se cagou de medo", oriunda da cultura popular, provoca o riso alegre e reflexivo quando pronunciada e alude a uma compreensão geral sobre o ser humano em seu sentido orgânico, ela aproxima e revela aos ridentes aquilo que já intuem, mas que é retomado no ato da expressão, a compreensão de que todo ser humano é constituído da mesma essência, das mesmas fragilidades e das mesmas condições humanas. Além disso, essa condição humaniza o homem.

Além de Cabo Roque, o comportamento de outros personagens sofreu influência do tema - motivo do medo aliado aos interesses pessoais a começar pela viúva Porcina que rapidamente percebe o perigo para sua situação com o retorno do herói: "[...] sou viúva de um homem que não morreu e nunca foi meu marido. Agora o falecido taí. Quero ver como vamos explicar isso a ele. A ele e a todo mundo, porque amanhã a notícia vai corre de boca a boca" (GOMES, 1990, p. 430). A viúva percebe que tem muito perder em termos de *status* e dinheiro, une-se ao medo, portanto, outros interesses pessoais. Além dela, Chico Malta também revela sua preocupação:

> Malta – Atentem nisso: há quinze anos que a cidade vive de uma lenda. Uma lenda que cresceu e ficou maior que ela. Hoje, a lenda e a cidade são a mesma coisa.
> Malta – Na hora em que o povo descobrir que Cabo Roque tá vivo, a lenda tá morta. E com a lenda, a cidade também vai morrer. Tou certo ou tou errado?
> *Todos se entreolham, começando a perceber a gravidade da situação* (GOMES, 1990, p.452).

Chico Malta ressalta o medo de que a prosperidade política que a cidade adquiriu, usando a lenda do soldado herói, diminua ou vire piada aos olhos do povo e dos políticos, mas esse argumento mascara o seu próprio medo, o de perder sua

posição e condição perante eleitores, pois acarretaria seu descrédito e perda de apoio político, local e regional, e, consequentemente, do mandato de deputado. Por isso usa de sua habilidade em convencer pelo discurso demagógico, disseminando o medo nos demais líderes diretamente envolvidos com ele, apontando a cada um as possíveis perdas:

> Malta – A verdade, Padre, é que ninguém pode se alegrar com a volta de um homem que vai fazer todo mundo passar por um vexame.
> Padre – Vexame?
> Malta – O vexame de ter cultuado durante quinze anos o nome de um desertor. Com o perdão da palavra, um cagão.
> Porcina – Mas que culpa ele tem, coitado? Não foi ele que inventou essa história...
> Malta – Não se trata agora de saber quem é ou não é culpado. O que importa é que ele vem destruir tudo, tudo que se fez nesses quinze anos (GOMES, 1990, p.453).
> Malta – Porque quando a verdade for contada, o mundo inteiro vai mangar de nós. A lenda vai virar anedota. E toda vez que se falar em Cabo Roque, vai haver uma gargalhada (GOMES, 1990, p.454).
> Florindo – E eu, o que vou fazer com as minhas medalhas?
> [...]
> Florindo – Logo agora que eu comprei uma fresadora pantográfica. Tou endividado até a raiz dos cabelos! (GOMES, 1990, p.456).

Nota-se que Dias Gomes registrou o medo do riso em plena sociedade do século XX. O medo do escárnio, do ridículo e do riso. O riso outrora proibido pelas autoridades religiosas na Idade Média, também é considerado perigoso no Brasil dos anos de 1970, pois ele causa o destronamento, promove a reflexão e liberta dos entraves do sério e do formal, rompendo barreiras do sistema ditatorial, abrindo espaços para o novo e ampliando concepções e percepções de mundo. Humberto Eco, escritor de *O Nome da Rosa*, pode ser citado aqui, pois ilustrou pela literatura o pavor que o riso causava aos sistemas autoritários e formais naquele contexto. No diálogo entre as personagens da famosa obra, Frei Guilherme de Baskerville e o Monge Jorge de Burgos, o religioso explica porque o riso (de uma possível obra de Aristóteles – A Comédia) é tão perigoso:

> [...] o riso liberta o aldeão do medo do diabo, porque na festa dos tolos também o diabo aparece pobre e tolo, portanto controlável. Mas este livro poderia ensinar que libertar-se do medo do diabo é sabedoria. Quando ri, enquanto o vinho borbulha na garganta, o aldeão sente-se patrão, porque inverteu as relações de senhoria: mas este livro poderia ensinar aos doutos os artifícios argutos, e

> desde então ilustres, com que legitimar a inversão. Então seria transformado em operação do intelecto aquilo que no gesto irrefletido do aldeão é ainda e afortunadamente operação do ventre. Que o riso é próprio do homem é sinal do nosso limite de pecadores. Mas deste livro quantas mentes corrompidas como a tua tirariam o silogismo extremo, pelo qual o riso é a finalidade do homem! O riso distrai, por alguns instantes, o aldeão do medo. Mas a lei é imposta pelo medo, cujo nome verdadeiro é temor a Deus. E deste livro poderia partir a fagulha luciferina que atearia no mundo inteiro um novo incêndio: e o riso seria designado como a arte nova, desconhecida até de Prometeu, para anular o medo. Para o aldeão que rir, naquele momento, não lhe importa morrer: mas depois, acabada sua licença, e a liturgia impõe-lhe de novo, de acordo com o desígnio divino, o medo da morte. E deste livro poderia nascer a nova e destrutiva aspiração a destruir a morte através da libertação do medo. E o que queremos nós, criaturas pecadoras, sem o medo, talvez o mais benéfico e afetuoso dos dons divinos? Durante séculos os doutos e os padres secretraram perfumadas essências de santo saber para redimir, através do pensamento daquilo que é elevado, a miséria e a tentação daquilo que é baixo. E este livro, justificando como remédio milagroso a comédia, a sátira e o mimo, que produziriam a purificação das paixões através da representação do defeito, do vício, da fraqueza, induziria os falsos sábios a tentarem redimir (com diabólica inversão) o elevado, através da aceitação do baixo. Deste livro derivaria o pensamento de que o homem pode querer na terra (como sugeria o teu Bacon a propósito da magia natural) a abundancia própria do país da Cocanha. Mas é isso que não devemos e não podemos ter. [...] Os servos a ditarem a lei, nós (mas tu também, então) a obedecermos à vacância de qualquer lei. Disse um filósofo grego (que teu Aristóteles cita aqui, cúmplice e imunda auctoritas) que se deve desmantelar a seriedade dos adversários com o riso, e adversar o riso com a seriedade. A prudência de nossos pais fez sua escolha: se o riso é o deleite da plebe, que a licença da plebe seja refreada e humilhada, e amedrontada com a severidade (ECO, 2015, p. 502-503).

A subversão pelo riso incomodou instituições hegemônicas e motivou reações repressoras, em várias épocas e momentos históricos, por parte dos sistemas de autoritarismo e poder, tal como registrou Umberto Eco em *O Nome da Rosa*. Filósofos importantes dedicaram-se a compreender sua força libertadora e transgressora, ao mesmo tempo em que autoridades políticas e religiosas esforçaram-se em proibi-lo e expulsá-lo da sociedade, a não ser nas festas cômicas carnavalescas, com dia e hora marcada para ocorrer, momentos em que a cultura cômica popular escarnecia, parodiava e destronava ritos, figuras, temas e situações. Indícios da força que o riso engendra e do medo que ele infringe ao sério e ao formal são registradas na história do mundo e pela literatura.

Em *O nome da Rosa*, Umberto Eco recriou, pela palavra literária, aspectos da sociedade européia, subjugada ao medo e ao controle da Igreja Católica. A narrativa apresenta o período histórico no qual intituições detentoras do poder tinham horror ao riso por acreditar que ele poderia subverter a ordem, promover a valorização do baixo em detrimento do elevado, do cômico alegre ao invés do sério e prudente, ou seja, o medo de perder o poder e a posição devido destronamento, rebaixamento e a inversão que o riso provoca. Por isso, o romance citado apresenta o motivo da proibição do riso, rituais e condutas com a finalidade de refreá-lo, humilhá-lo, amedrontá-lo com a seriedade. O diálogo paródico em relação a esse tema - motivo ocorre com Dias Gomes, devido retorno de Cabo Roque à cidade de Asa Branca.

A elevação da estátua, no centro da praça, em homenagem a Cabo Roque, as inúmeras festas religiosas, quermesses, comemorações do nascimento e morte, festejos da primeira comunhão do jovem, a venda de rifas, as relíquias que fazem milagres, as medalhas abençoadas, entre outras comemorações, são representações dos rituais que não contemplam o riso destronador e carnavalesco, mas são oportunidades para elevar aquilo que os líderes daquela sociedade consideram prudente, sério e formal em uma sociedade. Autoridades de Asa Branca, envolvidas no comércio do mito do herói, apresentam o medo do riso e do ridículo, pois com o esclarecimento da situação e o retorno do soldado desertor, ocorrerá o destronamento e a carnavalização de suas imagens. A revelação do engodo utilizado por eles para obtenção de interesses, lucro e progresso individual e da cidade causaria a inversão que amedrontava o Monge Jorge de Burgos em *O Nome da Rosa*. Com base nos conceitos de Hutcheon (1985), nota-se, portanto, a reatualização - transcontextualização paródica de temas, situações e estilos literários, no intuito de estabelecer o diálogo com o leitor acerca da realidade na qual ele se insere, promovendo com isso uma reavaliação das questões políticas, sociais e históricas e a ampliação dos horizontes de expectativas desse leitor em relação ao mundo e seus jogos de poder.

Escritores como Rabelais e Dias Gomes empregaram o riso como recurso estilístico no intuito de ampliar a ambiguidade das suas imagens, paródias e ironias, principalmente quando aliado ao realismo grotesco. Rabelais, em plena Idade Média e Renascimento, período em que a Igreja Católica manteve o controle da sociedade, impondo a fé, o medo e a submissão como meio de salvação, emprega o riso carnavalesco e o realismo grotesco como recurso de estilo. O riso em Gargântua e

Pantagruel é empregado para enfrentar e superar o medo da morte, medo do inferno, de tudo o que era sério, formal, opressor e limitador, do mesmo modo isso ocorre nas obras de Dias Gomes aqui analisadas.

Para Bergson (2001) o riso apresenta uma função social, ele engendra uma segunda intenção que estabelece a cumplicidade com os quais está em contato:

> [...] uma espécie de *gesto social*. Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na sua superfície do corpo social. O riso, portanto, não é da alçada da estética pura, pois persegue (de modo inconsciente e até imoral em muitos casos particulares) um objetivo útil de aperfeiçoamento geral. Tem algo de estético, todavia, visto que a comicidade nasce no momento preciso em que a sociedade e a pessoa, libertas do zelo da conservação, começam a tratar-se como obras de arte. Em suma, se traçarmos um círculo em torno das ações e disposições que comprometem a vida individual ou social e que punem a si mesmas através de suas conseqüências naturais, fica fora desse terreno de emoção e de luta, numa zona neutra em que o homem serve simplesmente de espetáculo ao homem, uma certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade gostaria ainda de eliminar para obter de seus membros a maior elasticidade e a mais elevada sociabilidade possíveis. Essa rigidez é a comicidade, e o riso é seu castigo (BERGSON, 2001, p.15).

A cumplicidade promovida pelo riso entre leitor, espectador, obra, autor e entre as próprias personagens desencadeia a sua função social. O riso é essencialmente duplo, pois ao mesmo tempo reprime, no sentido apresentado por Bergson (2001), e liberta conforme sentido apresentado por Bakhtin (1996). A sua força amedronta e, devido esse medo, estruturas fixas e comportamentos padronizados são mantidos, ideias vanguardistas ou contraditórias são refreadas, pois o medo do ridículo e do escárnio provoca o engessamento e a rigidez. É justamente essa rigidez mecânica e esse isolamento que a outra face do riso irá contestar, pois esta é aquela que liberta de toda e qualquer forma fixa, por isso mais ampla, alegre e libertadora. Com esta perspectiva de riso bakhtiniana, um riso que liberta, destrona, rebaixa e regenera compreende-se melhor e mais profundamente o medo que ele causa, compreende-se o porquê do riso reprimido, além de entender sua força e capacidade de alterar a ordem e promover mudança na compreensão da sociedade. Dependendo da perspectiva, o riso pode funcionar como castigo, como

explica Bergson (2001), mas vai além, pois sua ambiguidade instaura o duplo e ao destronar e rebaixar ele regenera e instaura o novo. Em *O berço do Herói*, Dias Gomes sugere a reflexão sobre a política como um festa bufa, seu aspecto risível e ridículo, revelando ao leitor o lado avesso da política, no qual ela esconde posturas e atitudes dissimuladas, destronando-a com a intenção de que o leitor tenha condições de compreender seu aspecto farsesco e repensar sua participação nessa farsa.

Está claro para o leitor - espectador de *O Berço do Herói*, as artimanhas discursivas, altamente ideológicas e interesseiras dos políticos e seus aliados, os seus interesses em enganar, distorcer e ludibriar para obter benefícios próprios. A sátira paródica, como analisa Hutcheon (1985), conduz o olhar do leitor sobre o mundo e traz o mundo para a paródia e para a arte. O Discurso de Chico Malta revela essa constatação ao analisar o retorno do herói: "[...] nenhum fez a cidade festejar, com foguete e banda de música, seu nascimento, sua morte, até sua primeira comunhão. Nenhum acendeu no peito de cada cidadão um falso orgulho, que agora vai ser substituído pelo ridículo e pela vergonha" (GOMES, 1990, p.458). Esse discurso, fervoroso, apelativo, revela a sua hipocrisia e tem como propósito inverter a situação a seu favor, a favor dos interesses de todos os envolvido na trama, os quais, de forma autoritária e opressora, estão decidindo o destino, a vida do Cabo Roque. O deputado lidera a reflexão, acompanhado do prefeito, do vendedor de medalha, da viúva e do padre, todos altamente envolvidos e interessados na morte heróica do soldado. Embora Porcina e Padre Hipólito, em alguns momentos, insinuam apoio ao sobrevivente, nota-se a falsidade e o pouco empenho em articular a defesa do "réu". Revelam, com essa postura, a hipocrisia de seus comportamentos interesseiros e corrompidos pelo sistema:

> Zé das Medalhas – Quem sabe se ele fosse pra outra cidade? Salvador, Rio de Janeiro...
> Malta – Muito perigoso. Mais cedo ou mais tarde era descoberto. Dava no mesmo.
> Porcina – E se ele voltasse pra Itália.
> Padre – E se ele não estiver de acordo?
> Malta – Vai ter de estar.
> Florindo – Explicamos a situação, apelamos para o seu patriotismo.
> Zé das Medalhas - E, em último caso, oferecemos algumas vantagens... (GOMES, 1990, p.461).

A sátira política, a partir de formas paródicas, e com o emprego da ironia, escarnece e questiona hábitos, posturas e comportamentos para analisar a sociedade. Esse é, segundo Hutcheon (1985), um recurso da arte moderna e contemporânea, pois a ironia ressalta o duplo paródico, a intenção do discurso e, por consequência, do artista. Daí o mérito de Dias Gomes que, por meio da literatura, captou a essência da vida social e apresentou um retrato da política nacional e da figura do político brasileiro, na maioria das vezes, embusteiro e corrupto:

> Roque – Não acredito nisso. Não posso acreditar que um homem seja mais útil morto do que vivo. Do contrário ia ter de acreditar também que todos aqueles infelizes que morreram na guerra foram muito úteis. E que a guerra é uma necessidade porque fabrica heróis em série.
> Malta – Seu menino, assunte o que vou dizer e entenda de uma vez: sua volta é uma ameaça para acidade. E a cidade tem o direito de se defender.
> [...]
> Malta – Quem é que sabe? Conselho de amigo: pense até amanhã. Conselho de amigo. Porcina, leve ele lá pra dentro um instante, eu preciso conversar em particular com o Prefeito, o Vigário e seu Zé das Medalhas (GOMES, 1990, p.468-469).

Dias Gomes captou a essência e a fragilidade humana, em meio à sociedade corrupta, na qual impera os jogos de interesse e a ideologia do favor, como assevera Schwarz (2000). O dramaturgo constata um mundo carente de heróis verdadeiros, daqueles com valores éticos e morais, dos “cagões” como Cabo Roque, mas também desvela uma sociedade profundamente corrompida, pois não há mais espaço para esse heroísmo. Ele revela o lado grotesco e absurdo da sociedade brasiliera, para além de uma estrutura ditatorial, coronelista e interesseira, faz uma imersão no lado humano do ser, universalizando temas e situações.

Retomando considerações de Bakhtin (1996), todo o mundo e toda a vida, sob a ótica da visão grotesca, devem ser degradados e contestados. Nesse sentido, segundo a concepção grotesca do mundo, também a morte não é vista como oposição da vida:

> ela não é compreendida como a negação da vida. Nesta concepção [...] a morte é considerada uma entidade da vida na qualidade de fase necessária, de condição para a renovação e rejuvenescimento permanente. A morte está sempre relacionada ao nascimento, o sepulcro ao seio terreno que dá à luz. Nascimento-morte e morte-nascimento são as fases constitutivas da própria vida, como o

> expressa em palavras célebres o espírito da Terra no Fausto de Goethe. A morte está incluída na vida e determina seu movimento perpétuo, paralelamente ao nascimento. O pensamento grotesco interpreta a luta da vida velha recalcitrante contra a nova vida nascente, como uma crise de revezamento (BAKHTIN, 1996, p. 44).

Sendo assim, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, portanto, não devem ser apresentadas para causar medo ou temor, mas para retratar o ciclo natural da vida. A imagem da morte no grotesco da Idade Média e do Renascimento é apresentada de forma cômica, com danças macabras. A morte era compreendida no aspecto de renovação, nascimento e morte sobrepostos. Essa concepção de morte-nascimento ou nascimento-morte não foi compreendida no século XIX e a morte foi interpretada, por muitos povos e culturas, somente em seu aspecto sério, negativo e triste[47]. Não havia, portanto, espaço para o riso carnavalesco, somente para a comicidade satírica, "[...] o riso retórico, triste, sério e sentencioso [...] O sério tinha que permanecer grave, isto é, monótono e sem relevo" (BAKHTIN, 1996, p. 44). Ou seja, no século XIX imperava somente o riso puramente recreativo, despreocupado e trivial. A concepção burguesa sobre o mundo (estática e escludente) contribuiu para o enfraquecimento de algumas formas grotescas a partir do século XVII. No entanto:

> [...] o verdadeiro grotesco não é de maneira alguma estático: esforça-se, aliás, por exprimir nas suas imagens o devir, o crescimento, o inacabamento perpétuo da existência: é o motivo pelo qual ele dá nas suas imagens os dois polos do devir, ao mesmo tempo o que parte e o que está chegando, o que morre e o que nasce; mostra dois corpos no interior de um único, a germinação e a divisão da célula viva. Nas formas mais altas do realismo grotesco e folclórico, como nos organismos unicelulares, não resta jamais um cadáver (a morte do organismo unicelular coincide com o processo de multiplicação, é a divisão em duas células, dois organismos, sem 'desfazimentos'), a velhice está grávida, a morte está prenhe, tudo que é limitado, característico, fixo, acabado, precipita-se para o

[47]Ressalta-se que na América Latina ainda existem povos e culturas que realizam rituais alegres e festivos para comemorar *El Día de La Muerte*, dentre eles o povo mexicano recebe destaque. Nesse país, no dia dois de novembro comemora-se a tradição milenar e original, "[...] a morte é um evento marcante para todo o ser humano, mas no México esta realidade é vivida de maneira original. A origem do dia dos mortos tem raízes nas culturas indígenas pré-hispânicas centro-americanas. A maneira própria da representação da morte, durante a festividade, acontece com humor, afabilidade e, até com certa ironia, manifestos tanto nas gravuras, como nas músicas, nas caveiras de açúcar com os nomes de pessoas. No dia dos mortos a cultura popular mexicana festeja, se diverte e brinca de forma irônica com a morte, misturando o sagrado e o profano, criando um sincretismo religioso que mistura tradições religiosas do catolicismo e dos povos indígenas [...]" (VILLASENOR; CONCONE, 2012).

> ‘inferior’ corporal para aí ser refundido e nascer de novo [...] (BAKHTIN, 1996, p. 45-46).

O grotesco compreendido no âmbito da cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento permite conceituar melhor o grotesco realista e o grotesco moderno. Uma das principais diferenças entre eles, além da sociocultural e histórica, consiste na perda ou a degeneração do pólo positivo do primeiro em seus aspectos de renovação e regeneração, tendo por base Bakhtin (1996). A cosmovisão sobre o mundo nos tempos atuais, moralista e abstrata, substitui a malha jovem do devir, portanto, o aspecto da fecundidade, ou seja, da renovação comum ao grotesco da Idade Média e do Renascimento, quase abolido, causa a esterilidade no grotesco realista e no denominado grotesco moderno. Ou seja:

> [...] na realidade, a nova concepção de realismo traça outras fronteiras entre os corpos e as coisas. Separa os corpos duplos e poda do realismo grotesco e folclórico as coisas que brotaram junto com o corpo, procura aperfeiçoar cada individualidade, isolando-a da totalidade final que já perdeu a antiga imagem, sem ter ainda encontrado uma nova (BAKHTIN, 1996, p.46).

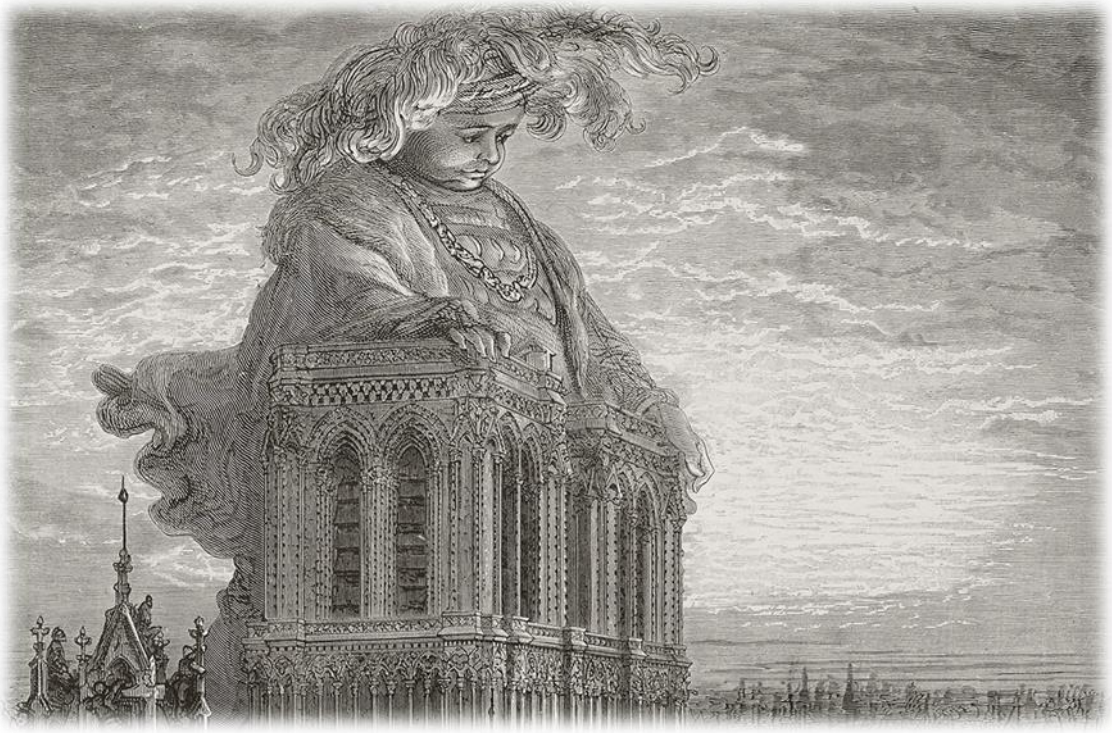
Essas perspectivas da nova concepção do grotesco estabelecem fronteiras entre o eu e o outro, delimitam espaços, criam divisões e com isso enfraquecem a força do devir. Nelas o sentido de unidade, a natureza ideológica profunda enquanto concepção de mundo e seu valor estético se enfraquecem. Mas Bakhtin ressalta que “[...] o princípio da festa popular é indestrutível. Embora reduzido e debilitado, ele ainda assim continua a fecundar os diversos domínios da vida e da cultura” (BAKHTIN, 1996, p. 30). Assim como as festas populares, também a literatura foi quase desvinculada da cultura festiva popular. Os aspectos do sistema de imagens grotescas ficaram restritos a tradição literária, degenerando-se. Sua essência estritamente ligada às festividades carnavalescas da cultura popular tornou-se mera tradição literária, formalizou-se e passou a ser utilizada como modelo de produção estética: na comédia, no romance cômico, filosófico, entre outras.

Ressalta-se, contudo, que mediante as diferentes compreensões acerca do termo grotesco, o mesmo deve ser empregado quando refratar a cultura cômica popular e à literatura da Idade Média e do Renascimento, pois a sua essência só pode ser compreendida no âmbito dessa cultura, sendo Rabelais um exemplo nessa tarefa. Já para os tempos modernos, Bakhtin (1996) entende que o termo realismo

grotesco torna-se mais adequado. A compreensão espontaneamente materialista e dialética da existência constitui-se em uma das características que diferencia o conceito de grotesco inserido na Idade Média e no Renascimento e o realismo grotesco ou o grotesco moderno. Se para a Idade Média, Rabelais é o escritor que concentra a essência do grotesco, para o século XX, Dias Gomes, em contexto brasileiro e ditatorial, concentra a essência do realismo grotesco, também denominado grotesco moderno e absurdo e suas imagens constituem um mundo pantagruélico.

PARTE II

APENAS UM SUBVERSIVO E UM MUNDO PANTAGRUÉLICO



Ilustrações de Gustave Dore[48]

A leitura crítico analítica de *Gargântua e Pantagruel* ampara o estudo sobre o caráter subversivo e pantagruélico na produção cômica de Dias Gomes[49]. A obra de Dias Gomes ganha destaque na segunda metade do século XX, a partir, sobretudo, das peças cômicas, responsáveis por apresentar uma leitura de mundo

[48]Imagem disponível em:<http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/albums/rabelais/>. Acesso em: 20 de setembro de 2016.

[49]Na autobiografia *Dias Gomes* – apenas um subversivo, o dramaturgo relata episódios de uma vida simples e humilde junto à sua mãe e irmão mais velho. Órfão de pai aos 3 anos de idade, a única posse da família, uma casa amarela, de dois pavimentos, no bairro Garcia, Praça Dois de Julho, precisou ser vendida para a sobrevivência dos mesmos, Gomes (1998). Baiano de Salvador, Alfredo de Freitas Dias Gomes (1922-1999) inicia sua vida literária com a publicação da peça *A Comédia dos Moralistas* (1937), premiada pelo Concurso do Serviço Nacional de Teatro e pela União Nacional dos Estudantes.

carnavalizada. O riso burlesco contribuiu para intensificar personagens, questionar e criticar atitudes e comportamentos de figuras e instituições sociais hegemônicas, tais como políticos, padres, beatas, coronéis. O processo criativo de Dias Gomes estiliza realidades e contempla o pensamento hugoniano:

> [...] a arte folheia os séculos, folheia a natureza, interroga as crônicas, aplica-se em reproduzir a realidade dos fatos, sobretudo a dos costumes e caracteres, bem menos legada à dúvida e à contradição que os fatos, restaura o que os analistas truncaram, harmoniza o que eles desemparelharam, advinha suas omissões e as repara, preenche suas lacunas por imaginações que tenham a cor do tempo, agrupa o que deixaram esparso, restabelece o jogo dos fios da providência sob marionetes humanas, reveste o todo com uma forma ao mesmo tempo poética e natural, e lhe dá esta vida de verdade e de graça que gera a ilusão, este prestígio de realidade que apaixona o espectador, e primeiro o poeta, pois o poeta é de boa fé. Assim, a finalidade da arte é quase divina: ressuscitar, se trata da história; criar, se trata da poesia (VITOR HUGO, 2012, p.69).

As cenas da realidade brasileira, estetizadas por Dias Gomes, são ressaltadas pelos elementos do grotesco, cômico e paródico e apresentam a visão pantagruélica da vida pública, com atenção para os políticos e a relação destes com o coronelismo. O dramaturgo brasileiro criou cidades fictícias, retratou realidades interioranas e, do micro-cosmo, questiona a macroestrutura sócio-política e cultural do país, realiza, portanto, a tarefa descrita por Hugo (2012), ou seja, enquanto poeta de realidades reproduz, pela palavra literária, a vida, o homem, a natureza e a sociedade com suas diversas tonalidades.

A percepção e concepção de mundo advêm, provavelmente, de suas experiências pessoais, as quais foram marcadas por adversidades e confrontos com situações de autoritarismo e repressão. Ainda muito jovem, em 1939, Dias Gomes participou do primeiro movimento revolucionário estudantil, organizado no período da segunda Guerra Mundial, em repúdio à decisão do Ministro da Educação Gustavo Capanema que extinguiu o Colégio Universitário. Líder desse movimento destacou-se como revolucionário e subversivo perante aos olhos do governo. O conturbado período político do país, ainda antes de 1940, sob o governo de Getúlio Vargas, instaurou a crise com a dissolução do congresso, fundando o Estado Novo. Gomes (1998) observou que, aliado de países como Itália, Alemanha e Japão, Getúlio Vargas criou mecanismos de controle para o país, dentre eles o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, responsável por censurar a imprensa, o

rádio, o teatro e o cinema ainda antes da segunda Guerra Mundial. Supõe-se que Dias Gomes[50], ao entregar em mãos do então presidente o manifesto dos estudantes não poderia imaginar que mais tarde, escritor e dramaturgo, seria alvo da censura e da perseguição ditatorial do DIP.

Simpatizante e membro do Partido Comunista, Gomes (1998) afirmou ter comemorado o fim da II Guerra Mundial (1939) e a legalização do Partido. O militante Luiz Carlos Prestes foi libertado das prisões da ditadura nesse ano. Foram dois anos de intensas discussões políticas, pois com a eleição do presidente Dutra, novamente o partido foi declarado ilegal, tendo todos os seus deputados cassados.

O escritor foi estigmatizado pela censura por ter realizado viagem clandestina à União Soviética, em companhia de uma delegação comunista, teve a inclusão do seu nome na "lista negra", composta por simpatizantes do socialismo. Considerado "ameaça social" é demitido de seus trabalhos. Para sobreviver escreveu textos que foram assinados por outras pessoas, até que a Rádio Nacional lhe concedeu nova oportunidade de trabalho para a produção de radionovelas.

Dias Gomes recebeu o Prêmio Nacional de Teatro, o qual resultou da peça O *Pagador de Promessas* (1960), escrita para uma plateia interessada pela realidade social e política do país. Como afirma Paulo Roberto de Oliveira "[...] o *Pagador de Promessas*, um texto autenticamente brasileiro [...] consagrou definitivamente o nome Dias Gomes como um dos mais importantes dramaturgos brasileiros contemporâneos" (OLIVEIRA, 2002, p. 118). O sucesso obtido com a peça também a nível internacional, como afirma Sabato Magaldi (1999), fez com que naquele período Dias Gomes fosse o dramaturgo brasileiro mais conhecido e representado no exterior.

---

[50]A sua primeira peça encenada, *Pé-de-Cabra,* muito bem avaliada pelo público e pela crítica literária, foi considerada marxista pelos censores do Estado Novo e proibida pelo DIP. Aos 19 anos o escritor assume conscientemente seu engajamento político contra a opressão ditatorial que sofreria em decorrência de muitas de suas obras. *Pé-de-Cabra* foi novamente encenada por todo o país nos anos seguintes, embora com cortes exigidos pelo DIP. Sua fama estendeu-se pelo meio artístico e um dos mais importantes atores da época, Procópio Ferreira firmou contrato de exclusividade, a seu pedido, com o dramaturgo (de apenas 20 anos) pelo prazo de um ano e quatro peças: *João Cambão* (1943)*, Zeca Diabo* (1943)*, Doutor Ninguém* (1943)*, Um Pobre Gênio* (1943). Dias Gomes escreveu uma quinta peça neste mesmo ano, *Eu acuso o Céu* (1943), o que revelou sua prontidão para a ficcionalização de temas nacionais e sua profícua veia literária*. O escritor* revelou, em sua autobiografia, que a questão econômica interferiu na decisão de aceitar a proposta de trabalho de Oduvaldo Vianna (pai) para trabalhar como redator na Rádio Pan Americana, em decorrência disso, afastou-se por 10 anos do teatro. No ano de 1947 Dias Gomes escreveu os romances *Quando é Amanhã* (1949) e *Um Amor e Sete Pecados* (1949), casou-se com Janete Clair (escritora reconhecida no meio artístico) e trabalhou em outras rádios. Foram 20 anos de produção para radiopeças, nos quais adquiriu vasto conhecimento de literatura universal.

O Pagador de Promessas recebeu a Palma de Ouro, um dos prêmios mais importantes concedidos pelo Festival de Cannes do Rio de Janeiro. Encenada em mais de 12 países, Dias Gomes[51] foi homenageado, na Polônia, no III Festival Internacional de Kaltz. Em 1962 foi eleito o melhor autor do ano pela Associação dos Críticos Independentes. Em seguida, *O Bem-Amado*, escrita também em 1962, apresenta Odorico Paraguaçu para a dessacralização dos políticos do interior do país, coronéis que ascendem aos cargos políticos, com a decadência do latifúndio rural.

A obra *O Berço do Herói* (1965) teve repercussão na Universidade Penn State University dos Estados Unidos. O professor Leon Lyday, de Nova York, estudioso de sua obra, convidou Dias Gomes para palestrar aos seus graduandos. Para Oliveira, Dias Gomes é um dos dramaturgos mais importantes do teatro brasileiro, pois buscou provocar, a partir de suas obras, "[...] o debate, pelo princípio de liberdade e definição, pelo homem em luta incessante contra uma engrenagem social que promove sua desintegração" (OLIVEIRA, 2002, p. 117).

No ano de 1964, com o Golpe Militar, Dias Gomes e outros comunistas tiveram prisão decretada o que resultou em perseguição e por consequência a perda do emprego. O teatro foi considerado inimigo pelo novo regime, visto que promoveu "[...] os primeiros protestos contra a ditadura instalada [...] foi no teatro que se fez a primeira denúncia organizada contra o estado de coisas criado pelo golpe militar (GOMES, 1998, p. 209). A situação complicou-se ainda mais em 1968, pois com o:

> Ato Institucional nº 5, toda e qualquer liberdade de expressão seria suprimida e o teatro particularmente visado. [..] Ao contrário da pintura, da escultura, da literatura, ou mesmo do cinema, que já aconteceram quando são oferecidos ao público, o teatro possibilita a este testemunhar não a obra realizada, mas em realização. E, sendo testemunha, como num julgamento, influir nela. Esse caráter de ato político-social da representação teatral, ato que se realiza naquele

[51]Dias Gomes teve várias obras traduzidas para o francês, o inglês, o russo, o polonês, o espanhol, o vietnamita, o hebraico, o grego e o servo-croata. As encenações internacionais aconteceram nos Estados Unidos (seis produções), Polônia (quatro produções), União Soviética, Cuba, Espanha, Itália, Grécia, Israel, Argentina, Uruguai, Equador, Peru, México, Vietnã do Norte (durante a guerra) e em Marrocos. A editora Bertrand Brasil, sob a coordenação de Antonio Mercado, compilou a obra de Dias Gomes em volumes: *Os Heróis Vencidos,* vol 1; *Os Falsos Mitos,* vol. 2; *Os Caminhos da Revolução,* vol 3; *Os espetáculos Musicais,* vol 4; *Peças da Juventude,* vol 5; *Rádio e TV,* vol. 6; *Contos*, *vol. 7,* seguidos pela autobiografia *Dias Gomes - apenas um subversivo* (1998). Reconhecido pela sua produção no teatro brasileiro, no ano de 1991, Dias Gomes é eleito membro da Academia Brasileira de Letras, vindo a falecer em 1999 em trágico acidente.

> momento e com a participação do público, não pode ser esquecido se quisermos entender por que coube ao teatro um papel destacado na luta contra o *status quo* implantado em abril de 64 (GOMES, 1998, p. 211).

Ao conceder poderes totais e absolutos ao presidente da República, o Ato nº 5, de 1968, decretou recesso para o Congresso, estabeleceu a censura, a prisão e a perseguição aos escritores, promoveu proibições absurdas de algumas obras e peças de teatro. Dias Gomes, por exemplo, esteve indiciado em cinco inquéritos ao mesmo tempo. O dramaturgo brasileiro observa que:

> foi o teatro o primeiro setor da intelectualidade a se organizar para protestar contra a ditadura instalada em abril de 1964. [...] foi no teatro que se fez a primeira denúncia organizada contra o estado de coisas criado pelo golpe militar direitista. No palco, abriu-se a primeira trincheira. Nas salas de espetáculos da Guanabara se efetuaram as primeiras reuniões de intelectuais inconformados com o terrorismo cultural desencadeado no país. E foi, incontestavelmente, sob a liderança de homens de teatro, que esses movimentos de protesto da intelectualidade ganharam corpo e se projetaram no cenário político nacional, chegando, em alguns momentos, a incomodar os usurpadores do poder (GOMES, 2012, p.28).

Diante de tal realidade os escritores aprimoraram o uso da metáfora, da ironia, do riso satírico e da alegoria na produção artística, além de sutilezas e novas linguagens que garantiam, em certos casos, a possibilidade de burlar os crivos da censura.

Em 1970 Dias Gomes foi convidado por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho para escrever telenovelas para a TV Globo. Gomes (1998) salienta que as questões financeiras determinaram sua decisão em aceitar o convite, pois quase todos os seus textos e peças eram censurados pela ditadura. Ciente do conceito acerca da telenovela, considerada subliteratura, Dias Gomes vislumbrou a possibilidade de continuar envolvido com plateia expressiva, o que já não estava ocorrendo no teatro, cada dia mais elitizado, aburguesado e perseguido. Para ele “[...] nenhuma arte é menor ou maior, existem autores maiores ou menores, estava desafiado a provar isso” (GOMES, 1998, p. 256). Décio de Almeida Prado destacou a simpatia do escritor ao “[...] misticismo popular, ingênuo, tolo, mas puro como sentimento e interessante como expressão de uma revolta mal compreendida e mal endereçada. É que uns estão dentro e outros estão fora das regalias sociais” (PRADO, 2003, p.

89). Sua avaliação valoriza a tentativa do escritor de manter proximidade com o público e com a realidade.

O Bem-Amado (1962) foi a primeira peça a receber a montagem para a telenovela e ocorreu no Rio de Janeiro, em 1970, sob direção de Gianni Rato, que escolheu Procópio Ferreira para o papel de Odorico Paraguaçu. Reescrita para 180 capítulos, estreou o sistema de telenovelas a cores. Com a peça, a telenovela obteve reconhecimento e foi exportada e exibida em muitos países. Posteriormente editada para a forma de seriado, recebeu novos episódios para as mesmas personagens e permaneceu no ar por mais cinco anos. Dias Gomes afirmou em várias ocasiões que sua inspiração partia de fatos reais, principalmente os políticos, "[...] satirizando e criticando o 'sistema', em tempos que a censura ainda não o permitia. *O Bem-Amado* era uma pequena janela aberta no paredão de obscuridade construído pelo regime militar" (GOMES, 1998, p. 276). Observou, ainda, que o realismo absurdo que transpôs para suas obras estava presente no cotidiano do país. Sua percepção voltada àqueles tempos e às suas obras constata que a realidade e o absurdo se entrelaçam, pois "[...] no Brasil, o fantástico é lugar comum. Já disse que o Brasil é o país que desmoraliza o absurdo, porque o absurdo acontece. E não é possível entender e espelhar a nossa realidade dentro das regras do realismo puro (GOMES, 2012, p.98).

Prado destacou que além do profundo e coerente engajamento ideológico-político do dramaturgo, "[...] todo sarcasmo do autor dirige-se à igreja, aos padres, ou complacentes, ou fanáticos, com o seu feroz cortejo de beatas" (PRADO, 2003, p. 88-89). Também analisou a proposição por uma cultura popular sobre e pelos injustiçados, por aqueles que estão à margem da sociedade capitalista.

A linguagem metafórica presente nas obras de Dias Gomes, assim como na dramaturgia brasileira e ou nas demais manifestações artísticas, acentuou-se devido os mecanismos de censura do governo. Antônio Mercado afirma que os escritores sentiam-se realizados quando o público captava a mensagem e percebia a metáfora, "[...] era um jogo maravilhoso porque era quase um segredo partilhado toda noite por nós que estávamos no palco e aquele público" (MERCADO, 1988, p. 29).

Como membro da comissão pró-liberdade de expressão junto à Censura Federal, o dramaturgo comentou que "[...] tendo ajudado a enterrar a Censura Federal, sabia que sobreviviam muitos outros tipos de censura, principalmente a econômica. Não imaginava, porém, que ela pudesse ser tão violenta quanto à

primeira ou mais, quando seus interesses são afetados" (GOMES, 1998, p.340). Mercado também analisa que a censura econômica, indefinível e a mais difícil de ser coibida legalmente "[...] consegue – por mecanismos camuflados – a proeza de se sobrepor a todas as garantias constitucionais, à liberdade de manifestação do pensamento e de expressão" (MERCADO, 1988, p.17). Sobre esse tema, Dias Gomes afrimou:

> É obvio que a nossa luta pela liberdade de pensamento insere-se e é parte inalienável do quadro maior da luta pela liberdade do povo brasileiro. Entende-se aí a palavra liberdade no seu sentido mais amplo. Liberdade individual e coletiva. A luta é uma e indivisível. Não podemos analisar a parte esquecendo o todo (GOMES, 2012, p.30).

No cenário ditatorial do país, pós 1968, Mercado define três linhas comportamentais dos artistas engajados contra a ditadura, uma delas sendo "[...] a recusa frontal ao ato da censura e de manutenção da atividade criadora, sem deixar que a pressão, a ameaça censória interfira no processo criativo [...] (MERCADO, 1988, p. 29), a segunda postura para ele é a de dramaturgo exilado do palco tradicional e a terceira linha que apresenta a postura de enfrentamento e contestação diante da censura:

> [...] Neste caso, o teatro, assim como a política, passava a ser a arte do possível. Acho que todos nós estamos lembrando daquele famoso artigo do Vianinha: 'Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém'. O pessedista é sempre o compactuador e esta é nitidamente a postura do dramaturgo como político, [...] resistir até onde era possível, compactuar aqui e ali, mas continuar a usar o palco tradicional como um reduto da resistência, e a platéia ia lá e reencontrava os seus valores de resistência naquele palco. É por isso que chamo essa postura do 'dramaturgo como político' e é exatamente essa postura que dá origem ao que chamamos de 'teatro de resistência'. Falo aqui de Vianinha, de Dias Gomes, de Gianfrancesco Guarnieri e de tantos autores mais (MERCADO, 1988, p. 29).

Nesse sentido, os escritores engajados não abandonaram seus ideais, encontraram formas para manifestar o repúdio à opressão e à censura impostas pelo governo federal e por seus simpatizantes. Dias Gomes destacou que em muitos casos "[...] pensar, refletir, questionar e debater passaram a ser verbos inconjugáveis" (GOMES, 1998, p. 349) para os que não tinham absoluta firmeza em

seus propósitos ou aos que facilmente deixaram-se corromper para obter o apoio e a aprovação do governo.

Militante do partido comunista, inconformado com os problemas políticos do país, o dramaturgo buscou alternativas para denunciar injustiças, atitudes dogmáticas, condutas corruptas e as mazelas da alma humana. L. K. Alves (2010, p. 50) reflete sobre o projeto estético e ideológico do escritor consciente de seu papel como artista e intelectual desejoso de, "[...] fazer uma arte que pudesse ser entendida por qualquer pessoa e fazer com que esta se interrogasse sobre seu cotidiano, sobre seu modo de vida e, assim, ganhasse consciência para agir no sentido das mudanças". Tanto a escrita criativa (peças de teatro, romances e outros) quanto à escrita crítica (entrevistas, ensaios, autobiografia) promovem a reflexão sobre a vida social do país, apresentando o homem do interior e o do centro urbano, principalmente, destacando as intenções que permeiam essa relação, além de questionar atitudes autoritárias, agressivas e excludentes do homem patriarcal, de figuras tais como, o coronel e o político astuto. Compõe, assim, um panorama histórico e cultural da formação da sociedade brasileira. No entanto, os dramas de suas personagens também revelam questões humanas universais, o que permite afirmar que o dramaturgo e suas obras contribuem significativamente com o teatro contemporâneo e a formação do imaginário crítico do leitor.

Em se tratando de Dias Gomes, Anatol Rosenfeld destaca que sua obra apresenta "[...] uma imagem crítica da realidade brasileira, naquilo que é caracteristicamente brasileiro e naquilo que é tipicamente humano" (ROSENFELD *apud* GOMES, 1996, p. 3). As patologias sociais, a condição dos oprimidos, a opressão hegemônica e o abuso de poder, temas que permeiam a obra do dramaturgo, refletem o seu posicionamento ideológico e militante.

O enfrentamento de Dias Gomes em relação à censura, à ditadura e às injustiças sociais são motivo de reflexão, pois:

> a sua arma é outra. Talvez a mais pacífica, e nem por isso a menos perigosa e a mais permanente de todas elas – a palavra. A palavra guarda dentro de si um poder oculto, chocante e avassalador. Ela denuncia injustiças sociais, infâmias de todo tipo, desmascara as trapaças das decisões autoritárias, leva ao extremo ridículo os falsos atores da cena pública, comediantes destituídos de saber e de prazer. E transforma, os que sabem utilizá-la em heróis silenciosos, certamente avessos à estridência histriônica em cidadãos da cidade

> cidadã. É o caso, distinto público, de Alfredo Dias Gomes (PORTELLA *apud* GOMES, 1998, p. 120).

A palavra de Dias Gomes, propagada por suas obras, estabeleceu diálogos que superam o tempo e a época. O humor, a ironia e o riso parodístico intensificam as reflexões propostas e constituem-se numa proposta de ruptura de bases ideológicas. Os neologismos pejorativos, marca particular da linguagem de Dias Gomes, contribuem para a construção de sentidos ideológicos com propósito de ruptura. Conforme analisa Prado, o reconhecido crítico de teatro, Dias Gomes:

> é um caso ímpar no teatro brasileiro: escritor da velha guarda, comediógrafo oficial a certo momento de Procópio Ferreira, que acabou por se tornar um dos nomes de maior prestígio da nova dramaturgia. [...] Crescendo em complexidade, nunca perdeu a capacidade de se comunicar de maneira clara e direta. Concentrando a ação no espaço e no tempo, ao modo antigo, para evitar freqüentes mudanças na cena, sempre demoradas e custosas no palco realista, ou expandindo e abrindo a estrutura da peça. Dirigindo-a, à maneira moderna, em pequenos quadros sucessivos, jamais esquece ele a perspectiva, fazendo caminhar o enredo sem com isso confundir os planos ou conturbar a hierarquia estabelecida entre as personagens (PRADO, 2001, p. 86-87).

Sob tal posicionamento, cabe ressaltar a atitude firme e constante de Dias Gomes em manter-se nos propósitos do teatro engajado, pois suas obras, num conjunto, revelam ideais voltados à democracia e à liberdade de expressão, questionam atitudes de opressão, repressão, comuns ao autoritarismo e ao cânone. O escritor voltou-se a setores excluídos da sociedade, cenas do meio político e da cultura cômica popular e por meio dos recursos e veículos de divulgação disponíveis para ele, manteve o diálogo com o publico, apesar dos cortes e censuras promovidos pela ditadura militar. Os estudos acadêmicos acerca das obras de Dias Gomes têm provocado leituras que vão do trágico ao cômico, devido à diversidade temática e de representações no conjunto de sua obra, conforme analisa L. K. Alves (2010), pois elas apresentam uma linguagem pautada na tragicidade das relações humanas e na ironia satírica, cujo gênero cômico é capaz de trazer á tona as mazelas sociais.

2.1 DIAS GOMES E A PERCEPÇÃO CÔMICA DO MUNDO

O interesse pelo riso satírico aparece em diversas obras artísticas e em estudos filosóficos, a exemplo do filósofo francês Henri Bergson (2001), em seu texto *O Riso:* ensaio sobre a significação da comicidade*,* no qual destaca o riso útil, que apresenta função e significação social. A ambiguidade gerada pelo riso instaura as segundas intenções acerca do objeto de derrisão e estabelece uma relação de cumplicidade com os ridentes, segundo o filósofo. Quando a crítica sobre questões sociais, políticas, temas e situações é realizada a partir do riso, a exposição é mais intensa e agressiva, de modo que a desestruturação causada funciona como castigo. Sobre esse aspecto ressalta-se a divergência com relação ao tratamento que Bakhtin dá ao riso satírico.

Ao invés de castigo, para Bakhtin, o princípio cômico é entendido como libertador, os festejos carnavalescos estudados abrangem os ritos e espetáculos cômicos da Idade Média. Nesta perspectiva:

> o princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada). Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana (BAKHTIN, 1996, p.6).

Com relação ao princípio cômico que preside aos ritos carnavalescos, tal como aborda Bakhtin, é possível verificar no texto *Sucupira, Ame-a ou Deixe-a: venturas e desventuras de Zeca Diabo e sua gente na terra de Odorico, o bem amado* (1982), de Dias Gomes, a desmistificação, por meio do riso parodístico, de figuras sociais hegemônicas como a do coronel, a do político, a do religioso, a dos policiais, entre outras. A obra contempla vários episódios que ocorrem em Sucupira e envolvem as figuras citadas e tem como fio condutor a promessa de campanha do prefeito Odorico Paraguaçu (o tema surge na obra *O Bem Amado*, escrita em 1962), de construir um cemitério para a cidade (por isso precisa de um defunto, pois o cemitério já está construído) e assim poder realizar a inauguração e validação da obra perante a opinião pública (eleitores), mas principalmente para calar a oposição

política que tece críticas severas ao prefeito por utilizar o dinheiro público em benefício próprio e para ações desnecessárias. Destaca-se, portanto, um dos aspectos estilísticos de Dias Gomes, a retomada de temas, personagens, situações e formas, pois o tema da construção do cemitério surgiu na peça escrita em 1962, *O Bem-Amado* sendo retomado em outras obras do escritor. As personagens também são retomadas, por exemplo, a personagem Odorico Paraguaçu, as Irmãs Cajazeiras, o Capitão Zeca Diabo, dentre outras, também reaparecem.

A passagem descrita a seguir narra o encontro de Odorico Paraguaçu com um provável suicida (já havia tentado o suicídio por duas vezes), o qual vem propor um trato ao prefeito:

> (Odorico) - O rapaz que tentou o suicídio!
> (Espiraldo Pirajá) Pela segunda vez – acrescenta Espiral, acabrunhado. – E pela segunda vez...fracassei.
> - Mas que azar! – Odorico procura corrigir. – Quer dizer ... sorte para seus familiares, pras pessoas que precisam do senhor.
> - Ninguém precisa de mim, seu prefeito. E parece que nem a morte me quer.
> - Oxente, não diga isso. Coragem. Quem sabe se numa terceira tentativa... Não que eu ache que o senhor deva...
> - Por isso é que eu venho aqui. Pra fazer um trato com o senhor.
> - Um trato? – O rosto de Odorico se ilumina (GOMES, 1982, p. 17).

Ao parodiar campanhas e gestões políticas Dias Gomes expõe ao ridículo o coronel Odorico Paraguaçu, prefeito de Sucupira, pois a comicidade é instaurada a partir das absurdas e enganosas promessas de campanha do candidato. A crítica do dramaturgo direciona-se às questões políticas do interior da Bahia, mas ao mesmo tempo a todas as situações de autoritarismo e disputas pelo poder. Pleitear o cargo a prefeito com a promessa de construção do “campo santo” (cemitério de Sucupira), por exemplo, estabelece o discurso ideológico de crítica em relação a obter o poder a qualquer custo, e demais artimanhas típicas dos processos eleitorais. Uma vez eleito, o político precisa manter-se no poder e para isso ele não mede esforços, realiza alianças e trocas de favores:

> (Odorico) Como é que tá aí? – Odorico pára por trás de Dirceu, que se debruça sobre a máquina de escrever. – Leia tudo.
> - Cláusula primeira – Dirceu ajeita os óculos que escorregam para a ponta do nariz. – Pelo presente contrato, Espiraldo Pirajá, ora denominado CONTRATADO, confere a Odorico Paraguaçu, ora denominado CONTRATANTE, o direito exclusivo de sepultar seu

> corpo no cemitério municipal de Sucupira, em caso de morte natural ou acidental.
> - Cláusula segunda – Odorico dita, Dirceu cata as letras no teclado. – O CONTRATANTE se obriga a pagar todas as despesas de sepultamento do CONTRATADO, bem como amparar a viúva e os filhos deste, mediante o pagamento de uma pensão mensal equivalente a dez salários mínimos durante dez anos, a contar da data da morte do CONTRATADO.
> - A contar da morte ...
> - ...do contratado.
> - Que coisa horrível! – Dirceu sente embrulhar o estômago (GOMES, 1982, p.17).

A proposta de Odorico evidencia o tom apelativo, comum em situações de campanha política. Elaborados para pronunciamentos em público, tais discursos estão carregados de subjetividade, suscitam a emoção e a sensibilidade, além de estabelecerem relação com o sentimento de religiosidade. A cena descrita acima revela o sadismo do político que se submete a situações absurdas e grotescas para manter-se popular perante os eleitores de Sucupira.

Odorico, por meio de um discurso apelativo, de tom emotivo e convincente, esmera-se para enaltecer a obra do cemitério, justificada para que os mortos da cidade possam obter o descanso eterno na cidade em que nasceram, cresceram e foram felizes. A generosidade do prefeito para com o próspero defunto e sua família, assim como seu empenho em trazer tranquilidade ao povo são escapes para a realização de interesses próprios.

O riso satírico desencadeia a carnavalização da figura do político. Odorico extrapola todas as expectativas na tentativa de manter-se no poder. Firmar contrato com o próprio defunto (ainda em vida) como CONTRATADO, estabelecendo as vantagens futuras pelo acordo induz o leitor a refletir sobre o jogo de interesses e falta de escrúpulos dos políticos como Odorico. Um contrato dessa natureza caracteriza-se, no mínimo, como farsesco e absurdo. O riso decorrente dessa proposta cumpre a função de provocar o leitor, pois revela o cúmulo da trapassa quando o propósito é obter votos, realizar interesses pessoais. Propp (1992) ressalta que a estupidez é uma das principais formas de zombaria, nesse caso Espiraldo Pirajá causa a derrisão ao propor sua morte e aceitar as condições de Odorico. Além disso, Odorico Paraguaçu sofre o revés, pois tenta fazer Espiraldo Pirajá de bobo, mas o contrário acontece.

Para Bergson (2001) o riso corrige a rigidez, flexibilizando-a. Dias Gomes sugere essa flexibilização em relação às figuras dogmatizadas, questionando-as a partir do riso de zombaria articulado à paródia. Ao apresentar o perfil caricato de políticos em suas campanhas eleitorais e nos seus governos, o dramaturgo zomba de suas intenções bem como do caráter das mesmas.

Como afirma Hutcheon:

> [...] a paródia é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas. A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico (HUTCHEON, 1985, p. 13).

Se a paródia na contemporaneidade tem função hermenêutica e implica em aspectos culturais e ideológicos, a leitura de obras como as de Rabelais e Dias Gomes deve estar voltada às intenções ideológicas, ambivalentes e de contestação. Dessa maneira, pode-se observar que os dois autores convergem quanto ao emprego de recursos estéticos em favor da interpretação e recriação da cultura popular e de seus aspectos históricos, políticos e sociais, primando pela auto-reflexividade.

Hutcheon (1985) propõe reflexões teóricas no intuito de fazer distinção entre sátira e paródia. Para essa tarefa cita Ziva Bem-Porat (1979) que assim define paródia:

> alegada representação, geralmente cômica, de um texto literário ou de outro objecto artístico i.e., uma representação de uma *realidade modelada* que, já por si, é uma representação particular de uma *realidade* original. As representações paródicas expõem as convenções do modelo e põem a nu os seus mecanismos, através da coexistência de dois códigos na mesma mensagem (ZIVA BEM-PORAT *apud* HUTCHEON, 1985, p.67).

A definição de paródia apresentada acima contribui para esclarecer que as obras de Rabelais e Dias Gomes são estudadas levando-se em consideração a representação de uma realidade modelada e, portanto a representação de uma realidade original, fazendo uso da sátira para expor convenções e mecanismos que a regem. Hutcheon (1985) também considera a ponderação de Ziva Bem-Porat (1979) para a definição de sátira:

> representação crítica, sempre cômica e muitas vezes caricatural, de uma *realidade não modelada*, i.e., dos objectos reais (a sua realidade pode ser mítica ou hipotética) que o receptor reconstrói como referentes da mensagem. A *realidade* original satirizada pode incluir costumes, atitudes, tipos, estruturas sociais, preconceitos, etc. (ZIVA BEM-PORAT *apud* HUTCHEON, 1985, p. p.67-68).

Ressalta-se, portanto, a imbricação entre a paródia e a intenção satírica e justifica-se a dificuldade em diferenciar e definir claramente estas formas cômicas. As obras de Rabelais e de Dias Gomes apresentam, por meio do cômico, o tom de crítica aos costumes, atitudes e comportamentos, tipos e estruturas sociais e podem ser consideradas sátiras paródicas. Desse modo, a sátira:

> [...] age sobre a vontade daqueles que permanecem indiferentes diante desses vícios, ou que fingem não vê-los, ou que são condescendentes, ou mesmo que não sabem realmente nada sobre eles. Ela levanta e mobiliza a vontade de lutar, cria ou reforça a reação de condenação, de inadmissibilidade, de não compactuação com os fenômenos representados e, por isso mesmo, contribui para intensificar a luta para removê-los e erradicá-los (PROPP, 1992, p.211).

A literatura satírica desempenha importante papel na formação do pensamento social, os autores que fazem uso da sátira para problematizar vícios, comportamentos e para desvelar realidades e verdades ocultas ou despercebidas, agem no intuito de obter do leitor a reflexão mais profunda sobre os fatos destacados por uma narrativa, ressaltam-se aqui Rabelais e Dias Gomes.

A paródia atrelada ao riso satírico revela não só a inter-relação entre dois textos, mas implica “[...] também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjuntos de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo de sua relação com a paródia” (HUTCHEON, 1985, p. 34). O “texto de fundo” em Rabelais e Dias Gomes torna-se crucial (a realidade a qual cada um deles se opõe, a sociedade e condutas autoritárias da época), embora em períodos históricos distantes, voltam-se à questão do autoritarismo e da hegemonia de dogmas e preceitos, bem como a toda forma ou padrão definido e delimitado. Nesse sentido, “a comicidade é o meio, a sátira é o fim. A comicidade pode subsistir fora da sátira, mas a sátira não pode existir fora da comicidade [...]” (PROPP, 1992, p.186). A sátira e o riso são empregados para

questionar as ideologias e convenções de estruturas políticas e religiosas, bem como a exploração do homem pelo homem, dentre outros aspectos. O texto base nestas situações constitui-se da própria estrutura social, seus aspectos políticos, históricos, culturais, religiosos, interpretados e recriados pelos escritores.

Além das questões que envolvem as inter-relações entre paródia e sátira, Hutcheon (1985) aborda a questão da intenção que permeia as relações entre a paródia, a burla e a farsa. A pesquisadora esforça-se para descaracterizar o que denomina de *definições limitadas* as que relacionam paródia ao sentido de ridículo:

> [...] a minha definição de paródia como imitação com diferença crítica impede qualquer adesão às implicações aperfeiçoadoras da teoria dos formalistas, concedendo, obviamente, acordo à ideia geral da paródia como inscrição de continuidade e mudança [...] (HUTCHEON, 1985, p.53).

Ao definir paródia como imitação com diferença, Hutcheon explica que a ridicularização é uma intenção tanto do burlesco quanto da farsa e não da paródia, ou seja, é a intenção que distingue estas formas, uma diferença em termos de *ethos*. Para ela, a tarefa de distinguir entre paródia e pastiche também é muito complexa, destacando que o traço principal daquela é a diferenciação em relação ao texto base e do *pastiche é* a busca por correspondência e semelhança. Cita Genette para dizer que a primeira é transformadora e a segunda forma é imitativa. Também analisa que "[...] o pastiche tem geralmente de permanecer dentro do mesmo gênero que o seu modelo, ao passo que a paródia permite adaptação [...]" (HUTCHEON, 1985, p.55).

O fato de que tanto a paródia quanto o pastiche sejam imitações textuais, intencionais e confessas as distanciam do plágio. Há, portanto, uma intenção permeando essa recriação da realidade. Pode-se pensar em um desejo em marcar uma mensagem, reflexão ou crítica do autor para o leitor, uma intenção ideológica compondo o projeto estético da obra, ou ainda, uma codificação preparada para que o leitor a descodifique: "[...] a paródia está, pois, relacionada com o burlesco, a farsa, o pastiche, o plagiarismo, a citação e a alusão, mas mantém-se distinto (*sic*.) deles [...]" (HUTCHEON, 1985, p.61). Quanto à alusão e a citação, ambas apresentam a repetição transcontextualizada e a força bitextual, embora não tão forte quanto à paródia, mas há sempre a ativação de outro discurso. A complexa imbricação entre paródia e sátira, muitas vezes confundidas, ela observa que a paródia volta-se para alvos intramurais e que a sátira volta-se aos ultramurais, ou seja, para o social e o

moral visando aperfeiçoar a partir da ridicularização de vícios e loucuras humanas, uma espécie de correção aplicada visto que é simultaneamente moral e social no seu alcance e aperfeiçoadora na sua intenção.

Observa, também, que é comum os dois gêneros serem utilizados conjuntamente, uma sátira paródica ou então uma paródia satírica:

> A sátira usa, frequentes vezes, formas de arte paródicas, quer para fins expositórios, quer para fins agressivos (Paulson 1967,5-6), quando aspira à diferenciação textual como veículo. Tanto a sátira como a paródia implicam distanciação crítica e, logo, julgamentos de valor, mas a sátira utiliza geralmente essa distância para fazer uma afirmação negativa acerca daquilo que é satirizado – para distorcer, depreciar, ferir (HUTCHEON, 1985, p.62).

Diante do exposto, ressalta-se que há os escritores que se utilizam da sátira para escarnecer e questionar hábitos e para analisar, de forma irônica, a sociedade. Corroborando com essa compreensão e para analisar a paródia satírica e cômica nos escritores Rabelais e Dias Gomes recorre-se ao pensamento de que "[...] o riso surge quando o defeito exterior é percebido como sinal, como signo de uma insuficiência ou de um vazio interior [...]" (PROPP, 1992, p.176). Como já exposto, as obras analisadas nesta investigação comparada fundamentam-se nas formas do cômico e propagam o riso de troça, de escárnio e de zombaria. Os vícios, comportamentos, o grotesco da forma física e outros elementos contextuais e culturais são ridicularizados pelo riso.

São muitas as formas de interação entre paródia e sátira utilizadas na arte moderna e contemporânea, sendo esse um fenômeno recorrente na arte, principalmente porque "[...] os anos sessenta marcaram uma nova idade do (sic.) ouro da sátira (Dooley, 1971), mas tratava-se de uma sátira que se apoiava muito na paródia e que compartilhava, consequentemente, do seu *ethos* variável" (HUTCHEON, 1985, p.65).

Para acentuar essa relação, é comum o emprego da ironia, pois ela contribui e ressalta o nível superficial e o secundário da paródia, como uma transposição modulada de níveis ou planos discursivos. A busca pelo sentido da paródia irônica "[...] reside no reconhecimento da sobreposição desses níveis. É esse caráter duplo tanto da forma, como do efeito pragmático, ou *ethos*, que faz da paródia um modo importante de moderna auto-reflexividade na literatura" (HUTCHEON, 1985, p. 51).

Cabe, portanto, ao descodificador interpretar as intenções do artista, parodista, ironista e compreender esse processo de transcontextualização ou inversão irônica, visto que é esse o propósito, ou seja, o de criar algo novo com alteração de sentido devido uma intenção discursiva ou contradiscursiva.

Hutcheon (1985, p.46) afirma que a "[...] ironia e a paródia tornam-se os meios mais importantes de criar novos níveis de sentido – e ilusão". Um mecanismo retórico direcionado à consciência do leitor, uma estratégia para ressaltar o efeito dramatizado do duplo paródico como pista para permitir que o mesmo interprete e avalie a intenção e o sentido proposto pelo artista. Nesse sentido, a teórica destaca a natureza 'transideológica' da ironia, visto que ela "[...] consegue funcionar e funciona taticamente a serviço de uma vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses" (HUTCHEON, 2000, p. 26- 27). Enquanto estratégia discursiva ela opera no nível da linguagem, seja ela nas formas verbal, musical, visual ou textual.

O ironista trabalha a linguagem com uma intenção tendo em mente determinado público, sendo que cabe a este 'pegar' ou não a ironia. Ao interpretador cabe à ironia e à construção de seu sentido ideológico, podendo significar coisas diferentes para diferentes jogadores, pois "[...] do ponto de vista do *interpretador*, a ironia é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de *significado* em acréscimo ao que se afirma – e diferentemente do que se afirma – com uma *atitude* para com o dito e o não dito" (HUTCHEON, 2000, p. 28).

O olhar irônico do escritor de literatura causa certo desconforto no leitor e o convida a duvidar das "certezas" absolutas propagadas e a refletir sobre o fato de que as palavras não signifiquem apenas o que elas dizem. Além da desestabilização, a ironia também 'irrita' e desmascara a realidade histórica, social e cultural, atingindo as vaidades, concepções, valores e comportamentos humanos. Instaura a ambiguidade, zomba, ataca e ridiculariza e, muitas vezes, pode excluir, embaraçar e humilhar, pois:

> [...] existe uma 'carga' afetiva na ironia que não pode ser ignorada e que não pode ser separada de sua política de uso se ela for dar conta da gama de respostas emocionais (de raiva a deleite) e os vários graus de motivação e proximidade (de distanciamento desinteressado a engajamento apaixonado) (HUTCHEON, 2000, p.33).

A política transideológica da ironia, para Hutcheon, permite que ela seja empregada tanto para reforçar a autoridade quanto como uma forma de subversão a ela. Por meio da intenção do seu idealizador tem alvo ou vítima. Normalmente, na literatura, é empregada como instrumento poderoso, “[...] uma arma na luta contra uma autoridade dominante – que, diz-se, a ironia trabalha para destruir” (HUTCHEON, 2000, p. 50).

As situações cômicas, irônicas, paródicas e satíricas tanto em Rabelais quanto em Dias Gomes provocam o riso interpretativo e intextualizado. Na continuidade desta reflexão, destaca-se o fundamento da paródia, dupla e dividida, essencialmente ambivalente “[...] brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão atualizada” (HUTCHEON, 1985, p. 39). De acordo com tais pressupostos, pode-se pensar a paródia em consonância com as formas híbridas como presença marcante e constante na arte moderna e na arte contemporânea.

Avalia-se uma das principais finalidades do ato de parodiar, ou seja, a capacidade da mesma em desestruturar o *status quo*, as ideias pré-estabelecidas e a imposição de visões que são materializadas na consciência dos homens. Também Propp (1992) observa que o recurso parodístico ao fazer rir de tragédias reais, invoca a comédia e firma-se como elemento provocador de rupturas e desestruturações ideológicas no imaginário social.

Observa-se, portanto, que a representação da figura do rei Anarche em Rabelais (2009), destronado satiricamente de sua condição social, dialoga com a do político Odorico Paraguaçu em Dias Gomes, vítima de suas próprias artimanhas. A ideologia e a opção estética desses escritores mostram-se convergentes, ambos, por meio da literatura, opõem-se à condutas autoritárias e opressoras, encontrando no riso farsesco e na paródia a força para a desestabilização do discurso canônico.

Na Idade Média, por exemplo, o medo do mistério, do mundo e do poder foi questionado e muitas vezes superado pelo riso. O riso “[...] opôs-se à mentira, à adulação e à hipocrisia. A verdade do riso degradou o poder, fez-se acompanhar de injúrias e blasfêmias, e o bufão foi seu porta-voz” (BAKHTIN, 1996, p. 80). Tais constatações podem ser ilustradas a partir de Rabelais, no Capítulo XXXI, do Livro Segundo, quando Panúrgio cuidou de seu prisioneiro, o rei Anarche:

> [...] vestiu o referido rei com um belo gibãozinho de pano mais rasgado que uma touca de albanês e belos calções à marinheira, descalço (pois dizia que os sapatos lhe fariam mal a vista) e um chapeuzinho verde-azulado, com uma grande pena de capão. Estou enganado, aliás: eram duas penas; e mais um cinto verde-azulado e verde, dizendo-lhe que aquela libré lhe convinha bem, pois ele fora perverso. Nesse ponto, levou-o a Pantagruel e perguntou-lhe: 'conheceis este labrego? – Não, de modo algum, disse Pantagruel. – É o senhor rei das três comezainas. Quero fazer dele um homem de bem; esses diabos de reis daqui não passam de vagabundos, que nada sabem fazer, a não ser fazer mal aos seus pobres súditos, e perturbar todo o mundo com a guerra, por seu iníquo e detestável prazer. Quero dar-lhe uma profissão e fazê-lo vendedor de tempero verde. Começa a gritar logo: Quem quer comprar tempero verde? – o pobre diabo gritou. – Está muito baixo, disse Panúrgio; e puxou-lhe a orelha, dizendo: Canta mais alto, em sol, ré, dó. Assim, diabo, tens boa voz; nunca foste tão feliz, como de não ser mais rei' (RABELAIS, 2009, p. 374-375).

Neste episódio Panúrgio comporta-se como o bufão e instaura o riso. O leitor percebe que o destronamento do rei acontece com a inversão dos papéis, pois nesta situação Panúrgio é quem assume a postura de rei e dita ordens. Tal inversão de papéis ocasiona o riso e a carnavalização da hegemonia do rei.

Da situação descrita aflora a crítica de Rabelais em relação à organização social, constituída por hierarquias e detenção de poder. Panúrgio classifica o rei como vagabundo, incompetente e rude, adjetivos que desmoralizam a sua autoridade e apontam para a inversão de atitudes. Ao vesti-lo como mendigo, ordenando que trabalhe, Panúrgio agrega elementos para o processo de destronamento daquela figura social, inclusive determinando seus sentimentos diante da vida, afirmando ironicamente que agora será feliz. Naquele período histórico submeter à figura de um rei a tal condição sugere a degradação do poder e do medo por meio do riso parodístico e recursos de destronamento, próprios da sátira menipeia.

As festas dos carnavais populares da Idade Média apresentavam características próximas às dos espetáculos teatrais devido à presença do jogo de imagens concretas e animadas, mas não se constituíam numa forma puramente artística dos domínios da arte. Permanecendo na fronteira entre a vida e a arte, "[...] é a própria vida apresentada com elementos característicos da representação[52]" (BAKHTIN, 1996, p.6).

[52]Conforme Foucault (1999), uma cópia pode ser absoluta sob certo aspecto e relativa sob outro, constituindo-se assim em relativa ou a relatividade do signo. Sob certo aspecto, o século XVII marcou

As festas carnavalescas não apresentavam a clássica distinção entre atores e espectadores, entre palco e plateia. Todos os participantes da festa participavam e interagiam, os espaços não eram limitados, todos estavam em condição de igualdade e liberdade e vivenciavam o carnaval pelas ruas. Essas são, de acordo com Bakhtin (1996), as leis do carnaval e devido a elas, o mundo pode ser compreendido no seu caráter ambivalente, na sua proposição de intensa renovação.

As homenagens ao deus Saturno, na antiga Roma, nas festas saturnais, transmitiram, de acordo com Bakhtin (1996), a essência das festas carnavalescas da Idade Média, a de renascimento e de renovação. Durante os festejos carnavalescos prevalecia a vida não-oficial, desregrada e livre, na qual não havia distinção entre figuras, condições e instituições sociais. “O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média” (BAKHTIN, 1996, p.7).

Transmitindo uma concepção de mundo em sentido profundo, as festividades sempre abordaram o tempo natural, biológico e histórico. E se as festas carnavalescas, essencialmente igualitárias e universais, propagavam a segunda vida do povo, temporariamente livre das relações hierárquicas e do regime vigente, as festas oficiais, de tom sério “[...] consagravam a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes [...]” (BAKHTIN,1996, p.7).

Além de propiciar ao homem uma condição mais humanizada, as festas da praça pública também influíam em vocabulários e gestos específicos, fazendo surgir uma linguagem própria, rica e diversa. Uma linguagem que também permitia as

---

o desaparecimento das velhas crenças supersticiosas ou mágicas e a entrada da natureza na ordem científica. A atitude do espírito não mais pretende buscar a similitude entre as palavras e as coisas, mas ao contrário, em discerni-las de forma que se estabeleça as identidades. Foucault analisa a arbitrariedade do signo, a representação reduplicada e a relação do significado com o significante. Para ele “o signo encerra duas ideias, uma da coisa que representa, outra da coisa representada”. “[...] A idade do semelhante está fechando-se sobre si mesma. Atrás dela só deixa jogos. Jogos cujos poderes de encanto crescem com esse parentesco novo da semelhança com a ilusão: por toda a parte se desenham as quimeras da similitude, mas sabe-se que são quimeras: é o tempo privilegiado do *trompe-l’oeil*, da ilusão cômica, do teatro que se desdobra e representa um teatro, do quiproquó, dos sonhos e visões; é o tempo dos sentidos enganadores; é o tempo em que as metáforas, as comparações e as alegorias definem o espaço poético da linguagem” (FOUCAULT, 1999, p.69). Foucault reflete sobre a impossibilidade da representação na modernidade. Trata sobre a quebra dos dualismos do mundo cartesiano, as rupturas com a representação da realidade, aponta para o mundo do simulacro, da farsa, do riso. A ideia de verdade única é solapada pelo riso, pela paródia.

relações de igualdade e abolia as hierarquias, conforme analisa Bakhtin (1996), o que é possível ilustrar com a passagem na qual Panúrgio estabelece o ritual de destronamento do rei Anarche; “[...] Quem quer comprar tempero verde? [...] Está muito baixo, disse Panúrgio; e puxou-lhe a orelha [...] Canta mais alto, em sol, ré, dó. Assim, diabo, tens boa voz [...]” (RABELAIS, 2009, p. 375).

A situação cômica e paródica que envolve Anarche (um rei que passa a ser feirante vendendo tempero verde) sugere a abolição de hierarquias. Nota-se o emprego de frases *Quem quer comprar tempero verde?* e do vocabulário “pobre diabo” comuns a situações de praça pública (as bancas que vendem produtos instalam-se nas ruas, em meio ao público), além do tom de voz típico de feira, pois Panúrgio exige que o rei grite. O gesto de puxar-lhe a orelha caracteriza atitudes familiares para censurar e corrigir o mau comportamento. São as formas da cultura cômica popular analisadas por Bakhtin (1996), manifestadas em três categorias (*As formas dos ritos e espetáculos* - festejos carnavalescos, obras cômicas representadas na praça pública; *Obras cômicas verbais*, tanto as orais quantos as escritas, muitas vezes paródicas; e *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* - insultos, juramentos, blasões populares) e evidenciadas na situação que carnavaliza a figura social do rei Anarche.

A natureza ampla da abrangência do carnaval e das demais festas e situações de interação popular contribuíram para a formação da consciência e para a compreensão do riso carnavalesco. Ele surge do povo e é seu patrimônio, inerente à natureza do carnaval. Bakhtin (1996) explica que as festas populares e até mesmo o carnaval apresentavam laços com as festas religiosas e com as festas pagãs da Antiguidade, sendo que o elemento cômico é outro aspecto que as une. De acordo com o teórico, além de uma necessidade biológica, de descanso, elas também propagam uma concepção de mundo. Dessa forma, fundem-se os aspectos de necessidades fisiológicas com o universo espiritual e o mundo das ideias.

Bakhtin (1996) explica que a principal diferença entre o riso festivo popular e o riso puramente satírico, como o da época moderna, ocorre pelo fato de que o povo sente a incompletude da vida e seu riso apresenta uma opinião sobre o mundo no qual ele está inserido. Já “[...] o autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele [...]”, (BAKHTIN, 1996, p.11) sendo que dessa forma o risível torna-se um fenômeno particular e, portanto, o aspecto cômico do mundo não ocorre.

A concepção bakhtiniana de festa ancora os estudos acerca das obras de Dias Gomes. Tanto as quermesses quanto os comícios políticos serão analisados com o interesse de interpretar aspectos da vida social, mais especificadamente do período de produção das peças. Os momentos em que a vida social é decidida na rua, entre um e outro comício político ou religioso, entre momentos de descontração e renovação, o homem se constrói e se renova, posiciona-se ideologicamente fazendo parte desse jogo articulado que propaga concepções de mundo.

Dias Gomes emprega o riso festivo popular, dirigido a tudo e a todos e apresenta uma opinião sobre o mundo em seus aspectos cômicos, dialogando, dessa forma, com Rabelais e sua intenção em *Gargântua e Pantagruel*. Ao ressaltar *as venturas e desventuras de Zeca Diabo e sua gente em terras de Odorico Paraguaçu*, *o bem-amado*, coloca o riso em seu meio natural, a sociedade, enfatizando e denunciando as suas mazelas por meio da sátira, da paródia e da farsa.

2.2 APROXIMAÇÕES CULTURAIS: TEMAS E ESTILO

Ao dar continuidade à análise comparativa entre as obras desses escritores, interessa saber quais sentidos se manifestam no tema da festa popular e no riso parodístico comum aos textos de Dias Gomes. Partindo-se da obra *Gargântua e Pantagruel* de Rabelais, o intuito foi o de investigar: sob quais aspectos as obras *Sucupira, ame-a ou deixe-a*, *O Berço do Herói* e *Saramandaia* evocam um mundo dual, constituído pela percepção cômica do mundo? Esse fenômeno faz parte da consciência da cultura popular do sec. XX?

Dias Gomes é reconhecido justamente por apresentar e questionar atitudes e ações autoritárias da sociedade capitalista e suas instituições de poder, num período ditatorial do país, no qual qualquer opinião divergente em relação ao regime político estabelecido era severamente punida. Nesse cenário e pelo viés do cômico, a partir da carnavalização da figura do político, ele retratou uma sociedade que se consolida nos jogos de poder e nas relações de troca de favores.

O Berço do Herói, também denominada *A Fabulosa História do Cabo Roque e Sua Fogosa Viúva, a que era sem nunca ter sido*, escrita em 1963 e publicada em

1965, com direção de Antônio Abujamra, foi censurada na noite de estréia, no Teatro Princesa Isabel. Proibida pelo DIP sob alegações de que o texto teria sido alterado para a encenação. Após muitas entrevistas com os censores Dias Gomes observa quais foram as alegações da proibição e solicitações para que a mesma fosse liberada:

> substituir a bandeira verde-amarela que cobria a estátua do herói por outra com outras cores, mudar o tratamento de duas personagens (de *general* para *Emissário do Ministério da Guerra* e de *major* para *deputado*) substituir *IPM* (*Inquérito Policial Militar*) por *inquérito* e indefinir o local de ação da peça, suprimindo os substantivos *Brasil*, *Salvador* e *Rio de Janeiro* sempre que mencionados (GOMES, 1998, p.219).

Dessa censura resultou importante movimento de artistas, advogados, políticos e atores a favor da liberdade de expressão com o envio de uma carta ao presidente da República, o manifesto contou com aproximadamente 1.500 assinaturas. Mesmo havendo publicado a obra, a situação não se alterou e a peça continuava proibida para encenação, fato que mobilizou um grupo de atores e atrizes que se dirigiram ao governador Carlos Lacerda para solicitar explicações. Dias Gomes relata que nesse encontro ficou esclarecido que a proibição da peça partiu de Carlos Lacerda, pois ele havia considerado a peça pornográfica e subversiva, assim como o seu autor também o era, alegando que o dramaturgo tinha intenções de promover uma revolução e de "[...] implantar uma 'ditadura cultural através do abuso de liberdades democráticas e em estrita obediência à recente diretriz do Partido Comunista Brasileiro'" (GOMES, 1998, p.221).

Diante de interesses, opiniões e imposições de políticos ditadores e de militares ofendidos com a deserção do Cabo Roque, além de defensores da "moral", dos "bons costumes", inconformados com as "ofensas" à religião, mantiveram o veto para a encenação da peça. Em 1975, Dias Gomes faz outra tentativa de apresentar ao público *O Berço do Herói*, mas para ser telenovela com o título *Roque Santeiro*. Os militares ficaram sabendo do empreendimento com a escuta no telefone de Nelson Werneck Sodré em conversa com o dramaturgo e novamente impediram a telenovela de ser apresentada (GOMES, 1990, p.223). Após este episódio, *Roque Santeiro* foi encenada no exterior "[...] Teatro 'The Playhouse', do Departamento de Teatro e Cinema da Pennsylvania State University, em 28 de novembro de 1976]...]"

(GOMES, 1998, p.365–Coleção, vol. 2) e no Brasil, em telenovela, em 1985, 22 anos após ter sido escrita, obtendo sucesso de público e de crítica, também exibida em Portugal e Cuba com o mesmo êxito.

O estilo literário de Dias Gomes varia do trágico ao cômico. As obras deste estudo primam pelo cômico-sério e provocam o riso parodístico, o qual desestabiliza, desmascara e causa o destronamento de figuras sociais e instituições hegemônicas. Os ecos da sátira menipéia estão presentes em suas obras, trabalham os temas da cultura cômica popular para interpretar a realidade social e questionar a hegemonia da arte, da política, da cultura e da vida social. O riso corrosivo, destronador, carnavalesco e libertador emerge de suas narrativas e foi um dos motivos para as várias censuras destinadas às suas obras, nos anos de chumbo da censura militar no Brasil. Os censores, em cada proibição, revelaram o medo dos poderosos, dos políticos, das oligarquias, de sofrerem o ridículo e serem questionados e destronados do poder e da autoridade que detêm. A importante repercussão da peça *O Berço do Herói* comprova o poder do texto literário, a sua força de comunicação e de diálogo com o público e com a sociedade, sua cultura e seus problemas.

Georges Minois (2003), em a *História do Riso e do Escárnio,* aborda o riso na história da humanidade, destacando sua evolução e onipresença nas diversas esferas da vida cotidiana da sociedade antiga e da moderna, afirmando que o homem moderno está imerso em uma ‘sociedade humorística’. Ao analisar a força e o mistério que o riso esconde, capaz de superar o tempo e as restrições que lhe foram impostas no transcorrer dos séculos, destaca que o riso é:

> [...] altamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia [...] (MINOIS, 2003, p.16).

O riso é duplo e sua força de subversão inquieta e causa fascínio, assim como sua capacidade de afirmação e manutenção de uma “verdade”, conforme Minois (2003). A literatura, ao longo dos séculos, encarregou-se de usufruir dos recursos que o riso oferece no que se refere a seu duplo, principalmente no intuito de analisar, questionar e compreender o pensamento social. A sociedade moderna, a partir do advento da tecnologia, emprega o riso como recurso nas diversas formas

de comunicação: jornais, revistas, programas de televisão, entre outros. Dias Gomes destaca-se, no cenário literário contemporâneo, por sua capacidade de expressar o pensamento do homem moderno seja pelo viés do trágico ou do cômico, nos diversos meios: o palco, o rádio, a televisão.

Considerada uma comédia política por Paulo Francis (no prefácio da peça, edição da Coleção Dias Gomes, Bertrand Brasil, vol. 2, 1990) *O Berço do Herói* apresenta a história de Cabo Roque, herói da FEB (Força Expedicionária Brasileira em combate ao exército alemão como aliados dos norte-americanos em solo europeu), pois morreu em batalha e representa a coragem e a bravura do soldado brasileiro, exemplo de patriota que honra sua cidade, tipicamente interiorana.

Os políticos e coronéis, os religiosos e o povo da cidade natal do herói passam a explorar o mito do valoroso Cabo Roque para elevar o prestígio da cidade nos aspectos culturais, políticos, econômicos e religiosos. O impasse ocorre quando alguns dos aproveitadores do mito descobrem que Cabo Roque não morreu, que retornou a Asa Branca e, para complicar a situação, que foi um desertor de guerra. Diante da revelação, o coronel e deputado Chico Malta, a viúva Porcina, o General e algumas prostitutas unem esforços para solucionar o impasse. Ao apresentar tal conduta na trama, Dias Gomes parodia articulações comuns na vida social, na qual figuras públicas e lideranças compõem artimanhas para permanecerem no poder e continuar obtendo lucros oriundos desta posição. Conforme Francis (*In*: GOMES, 1990) ressalta, a união em torno de manter o mito ocorre devido ao jogo de interesses, fator que compõe o tema político do texto.

Em tempos de ditadura militar, Dias Gomes alerta o leitor sobre a falta de liberdade de expressão, interesses da classe dominante e sobre atitudes de exploração do homem pelo homem. A descrição do cenário, o texto das rubricas, tanto em *O Berço do Herói* quanto nas demais peças de Dias Gomes, revelam informações e intenções do dramaturgo e compõem uma das principais características do seu estilo. A história do Cabo Roque foi ambientada em quatro unidades espaciais: a praça (com o monumento do herói), a casa de Porcina (falsa viúva), o bordel (onde ocorre o desfecho da narrativa) e a boate (uma filial do bordel, nova casa de shows Boate Sexus). No entanto, o próprio dramaturgo afirma que:

> a base da cenografia é a praça, com o monumento a Cabo Roque: um soldado empunhando um fuzil no momento em que é baleado.

> Os demais ambientes serão apenas sugeridos com dois ou três objetos facilmente transportáveis. Uma tela de projeção (GOMES, 1990, p. 369).

Uma peça em dois atos, o primeiro com nove quadros, destes, cinco acontecem na praça, três na casa de Porcina e um no bordel. O segundo ato tem seis quadros, o décimo que ocorre na praça, o décimo primeiro e terceiro na casa da viúva, o décimo segundo e quarto no bordel de Matilde, sendo que o décimo quinto e último na Boate Sexus, em plena noite de inauguração da filial. Dos quinze quadros, seis acontecem na praça e quatro no bordel, ou seja, dez quadros da peça ocorrem em espaços públicos, em meio a festas, comemorações e prazeres do corpo. A vida festiva e o riso cômico e alegre do povo, descritos por Bakhtin (1996), foram valorizados e empregados na literatura de Dias Gomes.

A praça ostenta o monumento em homenagem a Cabo Roque e é também o local de encontro para quermesses, comícios, paixões, provocações. Assim como Rabelais em *Gargântua e Pantagruel*, Dias Gomes se utiliza do espaço público, em clima de festa, para falar sobre as paixões que movem o ser humano, sobre o que cobiçam, trabalham e prezam. No Primeiro Quadro, do Primeiro Ato, acontece, na praça, a inauguração do monumento em homenagem a Cabo Roque e quem discursa é Chico Malta, o deputado federal, pecuarista, demagogo e chefe político de Asa Branca:

> Chico Malta - Essa glória, que há de ficar para sempre gravada nas páginas da História, é também nossa, porque foi este o solo que lhe serviu de berço. Tou certo ou tou errado?
> Florindo – Tá certo.
> Zé das Medalhas – Certíssimo (GOMES, 1990, p. 377).

A linguagem familiar, comum aos festejos carnavalescos em praça pública na Idade Média e no Renascimento, conforme Bakhtin (1996, p.142), apresentava louvores que “[...] são irônicos e ambivalentes, no limite da injúria: os elogios são cheios de injúrias, e não é possível traçar uma delimitação precisa entre eles, dizer onde começam umas e terminam os outros. [...]”. O vocabulário de praça pública em Dias Gomes apresenta essas características comuns da linguagem familiar retratada por Rabelais. O tom apelativo do discurso de Chico Malta também se volta a enaltecer a viúva Porcina, descrita como “[...] símbolo da pureza e da honestidade de nossas mulheres [...]” (GOMES, 1990, p. 378 – Coleção, vol. 2).

O emprego do exagero, um dos principais traços estilísticos de Rabelais em *Gargântua e Pantagruel*, conforme análise de Bakhtin (1996) e Auerbach (2013), também aparece em Dias Gomes, seja pelo emprego de neologismos ou pelo uso excessivo de adjetivos, comum aos discursos políticos, seja pelo tom demagógico e empolado que os mesmos apresentam.

Na praça, diante do público, no momento em que ocorre o discurso de agradecimento e homenagem ao marido falecido, Porcina e Mocinha trocam insultos e insinuações, retratando as paixões e conflitos típicos do ser humano, comuns à cultura popular:

> Chico Malta – [...] Cabo Roque, símbolo da coragem, da macheza e do espírito de sacrifício dos homens de Asa Branca, do mesmo modo que aquela a quem deixou viúva é o símbolo da pureza e da honestidade de nossas mulheres.
> Mocinha – (Reage com deboche.) Ah-ah...
> Porcina – [...] O que eu queria dizer é que estou muito contente, não sabe? Ah, vocês não imaginam como estou contente. E Roque também, lá no céu, deve estar.
> Mocinha – Ele deve estar é envergonhado.
> Porcina – (Escuta.) O que foi que você disse, sua lambisgóia?
> Mocinha – (Enfrenta-a.) O que você escutou.
> [...]
> Porcina – Sua despeitada duma figa! (GOMES, 1990, p. 379-380).

Porcina, apresentada ao leitor como uma mulher jovem, a elite social e burguesa a considera vulgar e cafona, reage com ofensas e palavrões ao deboche e ao sarcasmo de Mocinha. Conhecida como a viúva do Cabo Roque, demonstra dificuldade em manter a postura de dama da sociedade, conforme caracterização da personagem no primeiro quadro da peça:

> [...] ela se sente muito mal quando não está no seu natural que é o de fêmea inteiramente livre de peias e pre-conceitos. Suas concepções morais são primitivas e simplistas, custando-lhe muito compreender que deva exercer certo controle sobre seus impulsos sexuais. No entanto, esse aparente despudor é que lhe dá uma surpreendente humanidade (GOMES, 1990, p. 375).

A personagem Porcina, ao tornar-se viúva do herói de guerra, ascende ao posto de dama da sociedade, benfeitora junto à igreja. É, ao mesmo tempo, símbolo de pureza e honestidade das mulheres de Asa Branca e amante de Chico Malta, “fêmea livre de peias e pré-conceitos”, nas palavras do dramaturgo, pois tem

dificuldade em controlar seus impulsos sexuais. Alvo de elogios e injúrias, constitui-se numa imagem que, conforme Bakhtin (1996, p.143), é característica da cultura popular, pois "[...] a fusão dos louvores e das injúrias é totalmente estranha ao tom da cultura oficial. Por outro lado, ela se presta perfeitamente ao da cultura popular da praça pública. [...]". Um duplo tom na linguagem familiar, marcado pelo exagero no louvor e também na injúria. Essa imagem em torno da mulher *Porcina* evidencia o que para Bakhtin (1996) representa a ideia de um mundo em estado de perpétuo inacabamento. Instaura a ambivalência própria do mundo dual, o caráter oficial e o não oficial e a concepção orgânica do mundo. Tais concepções são aprofundadas no decorrer das análises.

O Segundo Quadro do Primeiro Ato também se inicia em clima de festa, pois acontece a quermesse na praça para homenagear Cabo Roque. A banda municipal anima a festa e a quitanda de Pombinha (esposa do prefeito Florindo) e Mocinha (ex-noiva de Cabo Roque) vende medalhas do Cabo Roque em benefício da Igreja; a da viúva Porcina, bilhetes de loteria para reparos no telhado da igreja. Toninho Jiló vende cordéis com o ABC de Cabo Roque:

> Toninho Jiló – (canta:) Vamos, minha gente, / vamos melhorar sua cultura / o 'ABC de Cabo Roque' / é obrigatória leitura / o homem não vive só /de mastigar rapadura. / A história que vão ler se passou lá nas Oropa / e demonstra que na guerra / brasileiro não é sopa / quando entra numa briga / não teme sujar a roupa (GOMES, 1990, p. 383-384).

A história do herói é propagada pela literatura de cordel, contada e cantada em versos, ao som da banda que anima a festa e os interesses econômicos e políticos, pessoais e sentimentais, morais e religiosos do povo de Asa Branca. Esses aspectos aproximam a obra de Dias Gomes aos estilos observados em *Gargântua e Pantagruel* de Rabelais, pois como afirma Bakhtin (1996) as imagens que retratam o corpo e suas necessidades, a comida e a bebida constituem o sistema de imagens da cultura cômica popular.

A confusão acontece na quermesse com a chegada das mulheres do bordel: Matilde, Ninon e Rosali. Elas querem uma relíquia do Cabo Roque:

> Toninho Jiló – Vosmince qué uma relíquia do Cabo Roque?
> Matilde – Queria.
> Toninho Jiló – (Tira do bolso um pequeno objeto.) Uma preciosidade.

> Matilde – Que é isso?
> Toninho Jiló – Tá vendo não? É um botão, não sabe, da cueca de Cabo roque. Dá sorte e faz parir filho macho.
> Matilde – (Incrédula.) Da cueca mesmo?
> Toninho Jiló – Oxente, só não peço o testemunho da viúva porque seria desrespeito. Pode levá sem susto, dá uma sorte arretada.
> Matilde – Quanto é?
> Toninho Jiló – É só cem paus. Tenho também um amuleto feito da farda de Cabo Roque e benzido pelo Vigário...
> (GOMES, 1990, p. 388-389).

Em meio à festa da quermesse, o misticismo e as crenças populares confundem-se com a religião e a fé. Sorte, fé e interesses políticos, econômicos e sentimentais, movem o imaginário popular de Asa Branca.

Numa atitude de beata, Mocinha chama o padre para expulsar da quermesse as mulheres do bordel:

> Mocinha – (Escandalizada.) Olha que atrevimento!
> Pombinha – Essas mulheres aqui... é muito desaforo!
> Florindo – Boa tarde.
> Pombinha – Florindo Abelha!
> Florindo – Questão de educação. Cumprimentaram, eu respondi.
> Mocinha – Pai, o senhor, como prefeito, devia expulsar daqui essas vagabundas.
> Pombinha – É incrível que elas tenham o descaramento de vir a uma festa da igreja!
> [...]
> Mocinha – Eu vou chamar o Vigário. É muito desaforo.
> (GOMES, 1990, p. 386-387).

A ilustração revela a ordem e a moralidade que impera na sociedade burguesa e cristã, a qual apresenta comportamentos pré-determinados: “Pai, o senhor, como prefeito, deveria expulsar daqui essas vagabundas”. Mas Florindo tem em mente outros interesses diante da eleição que se aproxima e para não se indispor com futuras eleitoras e aliadas não interfere na situação. Com o padre a situação é outra, pois necessita das beatas e da elite burguesa para manter a paróquia, tanto na questão financeira quanto no apoio moral.

Cabo Roque é um herói cultuado como santo, sua farda e seus pertences são vendidos como relíquias, um botão da cueca do cabo pode trazer sorte e fazer parir filho varão. Medalhas, loteria, tudo com o aval do padre que benze amuletos da farda do soldado em benefício da reforma da Igreja. Percebe-se, portanto, que a peça apresenta o riso carnavalizado na concepção de Bakhtin (1996), um riso que

liberta do dogmatismo religioso, do misticismo e da piedade e que pertence às relações da vida cotidiana. Um riso que também pode ser interpretado a partir da concepção de Bergson (2001, p.6), pois “[...] para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. [...] O riso deve ter uma significação social” (BERGSON, 2001, p.6). O riso como uma espécie de gesto social constrói-se a partir das relações sociais, revelando e desvelando intenções a partir do projeto estético e ideológico do dramaturgo e sua visão de mundo.

Minois (2003) também analisa o riso em seu aspecto individual e coletivo. Afirma que o riso festivo, coletivo, instaura outra ordem para as coisas e que o mesmo não ocorre nas festas solenes. Para ele o riso, em ambientes festivos, estabelece relações complexas apresentando uma “[...] força social, política e cultural [...], que tanto pode ser um elemento subversivo quanto um elemento conservador” (MINOIS, 2003, p.20). Nesse sentido, observa que o riso ocupa espaços do ambiente individual ao coletivo, solene ou festivo, mas que muitas vezes o elemento subversivo e o conservado do riso ocorrem concomitantemente.

A segunda forma de cultura popular na Antiguidade e Idade Média, *as obras verbais*, estava ligada aos festejos carnavalescos pela literatura, em representações (BAKHTIN, 1996). Embora fosse uma literatura festiva e recreativa, empregava uma linguagem carnavalizada fazendo emergir o riso ambivalente e festivo. As celebrações carnavalescas faziam parte da vida dos povoados e cidades, chegando a durar três meses por ano. Aboliam-se as hierarquias e até mesmo os mais altos postos políticos e religiosos participavam dos festejos e, além disso, também experimentavam atitudes não-oficiais, riam das paródias nas quais eles eram escarnecidos.

Partindo-se dos pressupostos de Bakhtin (1996), observa-se que as festividades e celebrações em *O Berço do Herói* fazem parte da vida do povo. No ambiente festivo, em Dias Gomes, as hierarquias permanecem e são ressaltadas, seja pela posição de prestígio de Chico Malta ou por seu discurso como deputado federal, seja pela presença do prefeito e sua família como autoridade política junto ao palanque de inauguração do monumento em homenagem ao herói. A presença, a posição e o discurso da viúva Porcina, nesse caso, simbolizam o elemento de contestação da ordem ao mesmo tempo em que ressaltam a estrutura hierárquica de poder.

Também o padre Hipólito mantém-se em sua posição de destaque junto às festividades, pois além de organizar a quermesse e benzer as relíquias é chamado para expulsar as prostitutas do convívio social, prezando pela moral e pelos bons costumes. O riso que advém da narrativa, portanto, é satírico e irônico, num diálogo que se estabelece entre o dramaturgo e o leitor. Os altos postos, políticos e religiosos experimentam atitudes não oficiais em meio aos festejos da quermesse, mas reforçam suas posições de autoridade junto ao povo, atitudes comuns em uma sociedade comandada pela ditadura e pela censura militar. Como afirma Minois (2003, p.19) “[...] a civilização cristã, por exemplo, fica pouco à vontade para dar lugar ao riso [...]”, já as pagãs lhe concedem maior espaço e um papel positivo em meio à vida social.

O fato de a peça *O Berço do Herói* ter sido censurada e a justificativa dada pelos censores de que a deserção de Cabo Roque “macularia” a honra dos soldados brasileiros justifica esta assertiva. Ou seja, a carnavalização e o destronamento do herói ficcional incomodou autoridades da época, tornando-se uma ameaça ao poder militar. Um dos aspectos cômicos da peça ocorre justamente porque as figuras satirizadas e carnavalizadas tentam, a todo custo, manter suas posições de honra, status, poder e lucros perante a sociedade, e isso se aplica tanto ao Exército e Forças Armadas quanto aos políticos, religiosos e beneficiados com o mito do herói valoroso. Além disso, tentam evitar o constrangimento e uma possível situação de ridicularização, pois o retorno do Cabo Roque poderia colocá-los como alvo do riso e deboche do povo, visto que sustentaram uma farsa, sendo eles os enganados pelo herói. Esse revés ou a condição de enganador engado, de acordo com Propp (1992), instaura o riso que ridiculariza, o qual é comum à sátira e ao humor.

A História da humanidade comprova que o autoritarismo nunca soube lidar com a alegria festiva e firmou-se na formalidade e na seriedade, assim também os líderes políticos e ditadores militares da sociedade brasileira de 1960 optaram por censurar o riso libertador provocado pelo destronamento do herói Cabo Roque. O medo do riso, do ridículo e da perda do poder rendeu à peça 22 anos de censura.

Ressalta-se, dessa forma, o poder da palavra literária para formação do pensamento individual e social. O Berço do Herói, naquele período, incomodou políticos e militares impregnados de pensamentos dogmáticos e representantes do velho sistema de governo ou do sistema tradicional, no qual o sério e o formal mantinham domínio absoluto. Por isso, os escritores daquele período fizeram uso de

recurosos e fenômenos literários e linguísticos para burlar o sistema censor. Como na metáfora, a paródia cômica, satírica e burlesca exige que o leitor, espectador ou ouvinte, construa os novos sentidos, o segundo sentido, inferindo sobre os contextos, autores e intenções. Nesse processo, a ironia tem papel importante na transcontextualização paródica (inversão, repetição com diferença), pois como explica Hutcheon (1985) por meio da ironia ocorre o distanciamento crítico entre o texto base e a nova obra. O tom dessa ironia pode variar, do humor corriqueiro para o tom depreciativo, da crítica construtiva para a destrutiva.

O mundo dual pantagruélico é encontrado na compreensão do mundo que gira em torno de Asa Branca e da história de Cabo Roque, justamente pelo emprego de elementos do campo do cômico-sério, da sátira com ecos da menipéia, devido ao constante destronamento carnavalesco proposto pelo dramaturgo. O riso ambíguo e libertador advêm do desvelamento de posturas e atitudes autoritárias, as quais compõem a farsa política, também desvelada aos olhos do leitor. Ao parodiar temas e situações, as mais diversas, Dias Gomes instaura o diálogo com Rabelais e com o universo do grotesco e do absurso, apresentando ao leitor a percepção de mundo que parte da cultura popular e da linguagem familiar, com seus gestos e sentidos carnavalescos e de destronamentos, os quais contemplam o sentido do devir.

2.2.1 A Cultura Cômica Popular: em Rabelais e Dias Gomes

O diálogo entre o teatro, o riso e o carnaval remonta épocas, mostra-se atemporal. O riso misterioso, ambíguo e festivo, comum ao povo que brinca o carnaval e o palco em meio às recriações de cenas da vida, subsiste e acompanha a evolução da literatura, da sociedade e do homem enquanto ser social. Durante os festejos do carnaval, nas praças públicas e ruas, além do espírito de igualdade, abundância, universalidade e liberdade, a segunda vida do povo, numa perspectiva utópica, também ocorria o que Bakhtin (1996) denominou de terceira forma de expressão da cultura cômica popular: a linguagem com vocabulário familiar.

Além das obras paródicas da literatura medieval, como *Gargântua e Pantagruel* de Rabelais, as manifestações literárias da dramaturgia tiveram considerável importância na propagação do riso carnavalesco. Para Bakhtin:

> [...] é a dramaturgia cômica medieval que está mais estreitamente ligada ao carnaval. A primeira peça cômica – que conservamos – de Adam de La Halle, *Le jeu de La feuillée*, é uma excelente amostra da visão e da compreensão da vida e do mundo puramente carnavalescos; contém em germe numerosos elementos do futuro mundo rabelaisiano. Os milagres e moralidades são "carnavalizados" em maior ou menor grau. O riso se introduz também nos mistérios; as diabruras-mistérios estão impregnadas de um caráter carnavalesco nitidamente marcado. As *soties* enfim são um gênero extremamente carnavalizado do fim da Idade Média (BAKHTIN, 1996, p. 13).

Própria da Idade Média e do Renascimento, resultante da aproximação entre classes e esferas sociais opostas, no plano das hierarquias sociais e oficiais, ocorria uma comunicação comum à festa do carnaval, vocabulário que propiciava um contato familiar entre os foliões que, durante as festividades, estavam na mesma condição sociopolítica e cultural. "[...] Um sinônimo de pernil? – Empurrador de bebida. – É uma zorra: com a zorra, faz-se o vinho descer para a adega; com o pernil, faz-se o vinho descer para o estômago. – Ora! Tratemos de beber [...]" (RABELAIS, 2009, p.41). Expressões despreocupadas, coloquiais e brincalhonas, comparações inusitadas sugerem certa liberdade e aproximação entre os foliões. As ilustrações contribuem para compreender os pressupostos de Bakhtin, pois a alegria da festa, o prazer propiciado pela comida e pela bebida são elementos que aproximam culturas, independente de classe ou condição social.

Rabelais escreve a grotesca farsa dos gigantes em aventuras e descobertas pelo novo mundo, utilizando-se de contradições absurdas, mistura de estilos e temáticas inovadoras. Além de utilizar exemplos e comparações com deuses da mitologia, também carnavaliza expressões bíblicas como a exclamação de Cristo na cruz:

> [...] – O grande Deus faz os planetas e nós limpamos os pratos. – Tenho na boca a palavra de Deus: Sitio (em latim: "Tenho sede". Palavras de Jesus Cristo na cruz) – A pedra chamada asbestos não é mais inextinguível do que minha sede. – O apetite vem comendo, dizia Angeston; mas a sede se vai bebendo. – Remédio contra a sede? O contrário daquele contra mordedura de cão: correi sempre atrás do cão, jamais ele vos morderá; bebei sempre antes da sede, jamais ela chegará [...] (RABELAIS, 2009, p.43).

A linguagem empregada na obra é cômica e popular, apresentando piadas, chistes e ditos populares, além de palavrões e insultos. Os provérbios, "[...] em cu de cagão não falta merda [...]" (RABELAIS, 2009, p.57), extraídos da linguagem popular, concedem o aspecto cômico para a linguagem. Expressões como "a tripa forra"; "sebo nas canelas"; "das coisas mal adquiridas, o terceiro herdeiro não gozará"; "estou com a pulga na orelha"; "o que fizeres a outrem, certamente outro te fará" são comuns na linguagem de Rabelais em *Gargântua e Pantagruel*.

Também é recorrente na obra de Dias Gomes o diálogo com as escrituras bíblicas, parodiando-as e carnavalizando-as. Em *Sucupira, ame-a ou deixe-a*, Odorico Paraguaçu compara-se a Jesus Cristo, humilhado e injustiçado na cruz:

> (Odorico) – Sabe, seu Dirceu, eu me sinto talqualmente Cristo, vendido por Judas. – Odorico estende os braços em cruz, pateticamente. – Ou talqualmente César, traído por Brútus. Ou talqualmente Getúlio Vargas, afogado no mar de lama. Só que eu, Odorico Paraguaçu, filho de Eleutério, neto de Firmino e bisneto de Pelópidas Paraguaçu, não vou dar um tiro no coração. Eu vou passar à História de outro modo (GOMES, 1982, p.39).

Nota-se, em Dias Gomes, o emprego do exagero, comum ao estilo de Rabelais. Na ilustração acima, Odorico Paraguaçu utiliza-se do discurso demagógico para sensibilizar seus correligionários, comparando-se a Cristo, colocando-se, portanto, como vítima da humanidade segundo perspectiva do cristianismo (judaico-cristã). As citações, comparações e carnavalizações que se voltam à bíblia, assim como a demais personagens da história da humanidade, inclusive da sociedade brasileira contemporânea do dramaturgo, aproximam Dias Gomes de Rabelais, visto que este recurso foi muito utilizado pelo escritor francês. O exagero apelativo coloca em condição de igualdade Jesus Cristo, Getúlio Vargas e Odorico Paraguaçu, numa remissão paródica, característica do autor, desencadeando a derrisão no leitor pelo destronamento da personagem Odorico Paraguaçu, pois o exagero e a comparação que ela estabelece instauram o ridículo e essa condição, para Propp (1992), é motivo de riso.

Em *O Berço do Herói* Dias Gomes parodia a vida social de cidades tipicamente interioranas, bem como figuras como a do político, do religioso, das beatas, das prostitutas e os comportamentos do homem em uma sociedade capitalista e exploradora, conduzida pelo pensamento burguês e pela moral cristã. A

peça apresenta uma literatura paródica e cômica e, de forma carnavalizada, as quermesses religiosas revelando a exploração pela fé, pelo misticismo e pela ingenuidade do povo. De modo que, sob estes aspectos, Dias Gomes dialoga com Rabelais ao questionar e destronar as ideologias oficiais pelo riso carnavalesco, tanto religiosas quanto políticas, como também os ritos da Igreja, passagens bíblicas, festas e costumes religiosos e populares.

De acordo com a concepção de Bergson (2001), de que o riso se volta contra toda a rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo, em *O Berço do Herói* Dias Gomes traduz a concepção de que toda excentricidade ou ação oposta ao centro comum da sociedade tona-se suspeita e alvo do riso.

Característico da linguagem familiar, o uso de grosserias, palavras e expressões injuriosas era uma das formas utilizadas na comunicação popular da Idade Média e do Renascimento. Blasfêmias dirigidas às divindades, "[...] ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam. E são precisamente essas blasfêmias ambivalentes que determinaram o caráter verbal típico das grosserias na comunicação familiar carnavalesca [...]" (BAKHTIN, 1996, p.15). A liberdade para pronunciar palavrões permitiu a criação de uma atmosfera propícia para o aspecto cômico na linguagem.

Dias Gomes também emprega grosserias na comunicação familiar carnavalesca, aspecto cômico da linguagem em *Sucupira, ame-a ou deixe-a*:

> (Odorico) – Eu sabia! – Odorico esmurra a mesa, faz saltar os papéis, canetas, cinzeiros – esse projeto capoerístico tem somentemente um objetivo: dar um rabo-de-arraia na minha candidatura (GOMES, 1982, p.16).
> [...]
> (Zeca Diabo) – Pera, pera... Não carece do seu vigário ficar assim tão zangadinho comigo. Se seu vigário acha que não tá certo, vou destratá o trato que fiz. Fica o dito pelo não dito e viva São Benedito (GOMES, 1982, p.23).
> [...]
> (Odorico) – Que é isso, seu Dirceu? Por que essa cara de seu-vigário-cadê-minha farofa? (GOMES, 1982, p.23).

Além do emprego das grosserias, o dramaturgo brasileiro também utilizou-se do emprego de neologismos pejorativos - "projeto capoerístico", "debochista". Utilizou-se de provérbios – "mais vale uma pomba na mão...", de insultos - "cara de

seu-vigário-cadê-minha farofa" e de ditos populares – "picou a mula", entre outros, registrando o aspecto cômico da linguagem popular em suas obras.

Outro gênero verbal que surgiu entre meio à linguagem familiar da praça pública, conforme Bakhtin (1996, p.15), com as mesmas características apresentadas pelas grosserias, são os juramentos, que "[...] mergulhados no ambiente do carnaval, adquiriram um valor cômico e tornaram-se ambivalentes [...]". Os juramentos são recorrentes na literatura de Dias Gomes:

> (Zeca Diabo) – Olha, seu vigário, eu quero lhe dizer uma coisa – Zeca Diabo cola a boca na grade do confessionário – sei que seu vigário deve de tá pensando que fui eu que atirei naquele homem [...] juro pelo meu Pade Ciço Romão Batista (GOMES, 1982, p.23).

Zeca Diabo, o terror do nordeste, cangaceiro e matador regenerado, apela ao Santo do nordeste para garantir sua palavra. Traduz, dessa maneira, a crença do povo cearense e nordestino, a devoção popular do mesmo em relação ao sacerdote católico brasileiro devido carisma e prestígio deste junto ao povo pobre, bem como sua influência junto à vida social, política e religiosa na sociedade cearense e nordestina. Nascido no Ceará, março de 1844 e falecido em Juazeiro em 1934, recebeu ordens de sacerdote em 1870:

> [...] foi o único brasileiro a tornar-se centro de interesse sobrenatural, motivando romarias com finalidades morais e não terapêuticas, que a morte não desvaeceu. Sua presença física constituiu a explicação do movimento irresistível, desde os sertões da Bahia até o interior do Amazonas. Santo de Juazeiro, Santo Pequeno, uma das pessoas da Santíssima Trindade, o *meu Padrinho Padre Cícero* permanece uma constante psicológica dentro da dinâmica social do povo nordestino. Suspenso de ordens religiosas em 1897, a proibição de ministrar os sacramentos em nada lhe afetou o prestígio transbordante e avassalador. Foi deputado federal e vice-presidente do estado. Determinou uma bibliografia riquíssima em folhetos, opúsculos, pesquisas sociológicas, e seu nome vive na boca de cantadores e na literatura oral do Nordeste. Morto, a devoção continua [...] (CÂMARA CASCUDO, 2001, p.464-465).

O culto ao Padre Cícero, uma das fortes manifestações do misticismo popular brasileiro, acompanha às obras de Dias Gomes e, na voz de Zeca Diabo, propaga aos leitores uma das maiores manifestações culturais religiosas do país. A suspensão de sua ordem religiosa não interferiu na fé do povo em relação ao padre, a personagem Zeca Diabo, criada em 1943, para obra homônima, é representanta

fervorosa do culto ao Padre Cícero, o qual, afirma Câmara Cascudo (2001), ainda subsiste na cultura do país. O episódio a seguir, evidencia a regeneração da personagem, considerada o terror do nordeste, porém devido promessa ao Santo Padre Cícero encontra sustentação para mudar seu comportamento:

> - Venha cá, capitão... – Odorico leva Zeca Diabo até à porta entreaberta. – Cuidado pra ele não ver o senhor. Tá vendo ali na sala de espera aquele homem?
> - Aquele magricelo?
> - Grave bem o rosto dele.
> - Pra que, seu-doto-coroné prefeito?
> - Coitado, é um infeliz. – Odorico fecha a porta do gabinete. – A mulher chifrou ele, fugiu com outro, carregou os filhos. Ele perdeu o emprego, ta todo encalacrado, já tentou se matar duas vezes, mas na hora da onça beber água, não sabe, perde a coragem.
> - Seu-doto-coroné prefeito me desculpe – Zeca Diabo passa a mão pelo crânio curtido de sol e quase deserto de pêlos, que nem as caatingas nordestinas onde passou mais de duas décadas fugindo pela Polícia baiana, matando pra viver e matando pra não morrer – eu tou um burro veio encarquilhado e esse meu bestunto custa a entender as coisas, que diacho de serviço é esse que seu prefeito quer de mim?
> - Que o senhor, que tem ajudado tanta gente a livrar das consumições da vida, ajude talqualmente esse pobre homem.
> - Ajudar como? Passando fogo nele?
> - Tem cinqüenta mil antes – Odorico abre uma gaveta, tira um maço de notas, coloca sobre a mesa – cinqüenta mil depois.
> - Mas isso é serviço de matador. E seu-dotô-coroné prefeito sabe que eu não faço mais desse serviço (GOMES, 1982, p. 20-21).

A passagem descrita anteriormente permite interpretar vários aspectos analisados no decorrer deste estudo, um dele pode ser constatado na forma como Zeca Diabo se dirige ao prefeito, empregando a expressão seu-dotô-coroné prefeito, a qual alude à constatação de Leal (1978) sobre a condição de poder do senhor de terras, do coronel do interior do país, representante das oligarquias rurais, primeiros doutores a formarem-se em curso superior devido condição finaceira para estudar fora do país, e à ascenção dos mesmos ao poder político com a decadência do sistema coronelista. Ocorrendo, dessa forma, a alteração na denominação, de coronel a prefeito, no entanto, não há alteração nos modos de ser e pensar, ou nos modos de conduzir os fatos, sendo que os mesmos voltam-se, como outrora, aos interesses pessoais e econômicos, revelando, dessa forma, a face histórica do país, como observa Bakhtin (1996). O prefeito necessitava inaugurar o cemitério, proposta absurda vinculada à sua campanha eleitoral, devido a ela precisa de um defunto e

não mede esforços para conseguí-lo, pois isso significa manter-se no poder e reafirmar seu prestígio perante o eleitor. No espaço da prefeitura, do gabinete do prefeito, parte a ordem para a execução dos seus interesses.

Os juramentos ao Padre Cícero e a influência de seu posicionamento interferiram no comportamento da personagem Zeca Diabo, revelando pela ficção que o culto ao Padre Cícero não ficou restrito ao início do século XX, mas que ainda esta presente no seio da cultura popular nordestina:

> - É isso ai – Zeca Diabo atira o maço de notas sobre a mesa de Odorico. – Tá desfeito o trato.
> - Mas o senhor tinha prometido – Odorico levanta-se de sua cadeira, revoltado. – O senhor assumiu um compromisso. Que diabo, será que não existe mais um homem de palavra nesta terra?!
> - Eu não dei minha palavra. Só disse que ia pensar, matutar. E pensei, matutei e tou devolvendo seu dinheiro. Não é serviço pra um homem de bem, temente a Deus e devoto de meu padim Pade Ciço Romão Batista.
> - E agora, como é que eu faço? – Odorico anda pela sala, desatinado. – Que jeito é que eu vou dar?
> - Oxente, mande um dos seus jagunços.
> - Não posso. Isso ia me comprometer.
> - Entonce mande chamar um matador.
> - Um matador... – Odorico pensa. – É, acho que é a solução (GOMES, 1982, p.22).

Desse modo, Dias Gomes traduz para a literatura a importância de uma personagem histórica, a qual conduziu milhares de fiéis, sendo que a valorização do misticismo do interior do país traduz sua opção pela cultura popular. Problematiza condutas autoritárias, como a do prefeito Odorico Parguaçu, revelando resquícios de condutas dos coronéis do interior do país, acostumados a resolverem impasses ou entraves aos seus interesses, como asservera Facó (1978), contratando matadores para fazer o serviço e “limpar o caminho” de seus interesses.

A derrisão aflora dessa passagem, revelando o estilo cômico empregado pelo dramaturgo na obra, pois o prefeito sofre o revés e esse malogro, de acordo com Propp (1978), causa o riso, pois ele concentra a situação do enganador enganado ou do bobo da corte. Odorico é destronado de forma carnavalesca e o riso desse rebaixamento é positico, haja vista que pela degradação intaura a regeneração, para citar Bakhtin (1996, p.18), “[...] quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor [...]”. Também é interessante observar que Odorico ridiculariza e ri da personagem Espiraldo, “a

mulher chifrou ele", tematizando a infidelidade, o medo de ser traído e a ridicularização daquele que sofre a traição, outro tema da cultura popular também abordado por Rabelais com a personagem Panúrgio e seu gigante medo de ser corno depois do casamento.

Bakhtin (1996) também destaca outro fenômeno verbal familiar, as obscenidades: proibidas na linguagem e na vida formal e oficial, pronunciadas em ambiente carnavalesco adquiriram a mesma concepção de mundo propagada pelas festas do carnaval. Ressignificaram-se, adquirindo um tom cômico e contribuíram para proporcionar o clima de liberdade e renovação vivenciado pela cultura cômica popular. O crítico observa que dessa interação festiva e carnavalesca surgiram inúmeras formas linguísticas e gêneros, ampliando a polissemia do vocabulário familiar e público.

Em *Sucupira, ame-a ou deixe-a* Dias Gomes apresenta a linguagem das obscenidades, a mesma pode ser percebida a partir de insinuações e sugestões que envolvem as personagens Odorico Paraguaçu e as três irmãs Cajazeiras, Dorotéa, Judicéa e Dulcinéa:

> (Odorico) – Acho que não falta nada. – O olhar de Odorico vai da colcha rendada ao ar pudico de Dorotéa. – Acho que esta vai ser uma renúncia com tudo a que tenho direito... (GOMES, 1982, p. 45).
> [...]
> (Odorico) – Oi, como estão as coisas? – Odorico, deitado na cama, suspensórios arriados, copo na mão, cigarro de palha na outra, assiste a um bangue-bangue na televisão.
> - Tá tudo correndo bem. – Juju entra, fecha a porta sem fazer barulho. O Diretório do Partido está reunido aí na sala... acho que vai demorar.
> - Ótimo... Otimamente... – Odorico sorri, malicioso, estende a mão para Juju. – Podemos então nos divertir um pouco... (GOMES, 1982, 49).
> - Não... coronel... por favor... – ela se debruça sobre ele, sente o contato do corpo ainda viril do coronel, seu hálito quente junto à orelha, suas mãos enormes descendo por suas costas, escorregando pelas nádegas, não consegue mais conter-se, salta sobre ele, cavalga-o, alucinadamente. – Coronel! Coronel! (GOMES, 1982, 50).

Nestas citações, os gestos, o olhar, as reticências escondem e ao mesmo tempo revelam o que a moral social e religiosa não aceita e condena como pecado, principalmente em relação ao comportamento feminino. Odorico Paraguaçu mantém um relacionamento amoroso, ao mesmo tempo, com as irmãs Cajazeiras. O aspecto

animalesco pode ser evidenciado com a expressão: “salta sobre ele, cavalga-o”, mantendo relações com o baixo corpo positivo como alude Bakhtin (1996).

A linguagem gestual e de contato físico tornavam-se mais próximas como registrou Rabelais em *Gargântua e Pantagruel*: “[...] Em sua idade viril, desposou Gargamela, filha do rei dos Borboletos, bela e garbosa moçoila. Os dois gostavam muito de brincar de “bicho de duas costas”, tanto que ela ficou grávida de um meninão [...]” (RABELAIS, 2009, p.39). As relações com a vida do baixo corpo, ao coito e a virilidade, constituem imagens que degradam e estabelecem comunhão com o túmulo coporal e o novo nascimento, sendo assim, afirma Bakhtin (1996), degradam e causam o destronamento que é negativo e positivo ao mesmo tempo, pois engendram a força do devir.

A comunicação verbal e gestual da expressão da cultura cômica popular, durante o carnaval, mantinha um “[...] clima de festa, a ideia utópica, a concepção de mundo [...]” (BAKHTIN, 1996, p.14). Esse clima de festa pode ser ilustrado com a passagem descrita por Rabelais em *Gargântua e Pantagruel*:

> depois, trataram de se regalar mais uma vez, comendo e bebendo. Os garrafões iam e vinham, presuntos sumiam, pernis desapareciam, os copos voavam, as jarras de metal tilintavam. [...] – Onde está o meu funil? – Só bebo por procuração. – Molhai-vos para secardes, ou secais para molhardes? – Não entendo de teoria: na prática, sempre dou meu jeito. – Basta. Eu molho, eu me umedeço, eu bebo, e tudo de medo de morrer. Bebei sempre, não morrereis jamais. Se eu não bebo, fico a seco: eis-me morto! Minha alma fugirá para algum charco: em lugar seco jamais a minha alma habitará (RABELAIS, 2009, p.39-40).

A comunicação assume o aspecto alegre de liberdade, conversa típica dos beberrões, além da presença da comida e da bebida numa alusão aos prazeres do corpo e ao ciclo de vida e morte. De gerações a gerações sob o tilintar das jarras alude à integração do homem, pelo corpo, com o cosmos. Rabelais parece parodiar, de forma cômica e grotesca, as discussões filosóficas acerca dos grandes dilemas da humanidade, tais como a origem do homem, de onde veio e para onde vai após a vida terrena. Discussões sobre os motivos importantes pelos quais vive o homem e se realmente são importantes. A conversa paródica entre os beberrões remonta à questão da vida e da morte e dos mistérios de ambas, abrangendo inclusive os mistérios da alma do ser humano e de seus dilemas mais profundos.

2.2.2 Imagens e Relações Cômicas, Paródicas e Carnavalescas

O legado do passado impulsiona as artes, embora já não mais a partir da compreensão de influência, mas sim de continuidade, transferência e reorganização desse passado. Ou ainda, “[...] a paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17). Nesse sentido, a peça *O Berço do Herói* de Dias Gomes parodia as narrativas clássicas que apresentam heróis e seus grandes feitos a favor do povo e de sua terra natal. No entanto, a paródia moderna de Dias Gomes, em tom de sátira e pela comicidade, acentua as diferenças entre os heróis, seus feitos, seu povo e suas intenções. Cabo Roque diferencia-se consideravelmente de Pantagruel de Rabelais, torna-se herói pela covardia e não pela coragem. O herói moderno, também denominado como anti-herói, preocupa-se com sua vida e tenta salvar-se a qualquer custo, desonrando a farda, inclusive, em plena guerra, enquanto o herói clássico persegue o ideal de honra, lealdade e gratidão, dedicando-se ao seu povo e a sua terra natal, enfrentando o inimigo à frente da batalha.

Dias Gomes chama a atenção do leitor para a postura de algumas figuras sociais que se utilizam da fama do herói para obter lucros individuais e não o bem estar coletivo como outrora o faziam os modelos clássicos. No entanto, esse é um herói forjado, falso, uma farsa que beneficia um sistema autoritário, censor, além de interesses pessoais.

O dramaturgo carnavaliza e destrona o mito do herói, dialogando com o que Bakhtin afirma ser próprio do realismo grotesco e da paródia medieval, rebaixar e degradar a partir do aspecto cômico popular: “[...] a degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação [...]” (BAKHTIN,1996, p.19). O heroísmo de Cabo Roque, em tempos de ditadura, é imposto e serve ao sistema. Uma sociedade que tem como base o jogo de interesse, a troca de favores e a opressão em detrimento da liberdade de expressão, tem o herói que merece - o anti-herói. De modo que Dias Gomes, ao problematizar, carnavalizar e destronar o mito permite que ele se regenere e se renove atingindo o sentido do mundo dual de Rabelais.

Há um sentido positivo que ressurge desse destronamento, ao mesmo tempo negação e afirmação, uma ressignificação sobre o modelo de herói possível para o caos da sociedade brasileira da década de 1960. Os olhares se voltam para o sistema político e cultural e seus problemas. Como afirma Bakhtin (1996) não há uma destruição absoluta, mas acontece também o baixo produtivo que concebe o novo e faz renascer.

O dramaturgo provoca o leitor a questionar-se: quem são os heróis daquela sociedade? Que tipo de heroísmo é possível em tempos de ditadura militar? O que a sociedade espera de seus heróis? O que a sociedade valoriza como heroísmo?... Essa reflexão também pode voltar-se a outras figuras sociais como a do político Chico Malta, por exemplo, principalmente porque o político discursa a seu favor, comparando seus feitos aos do herói.

Os artistas modernos apresentam aos seus leitores paródias repletas de duplicidades e as tensões próprias da consciência histórica subsidiam as proposições da nova obra, sendo que esta se mostra muito empenhada em comunicar novos significados. Ou ainda, como explica Hutcheon (1985), não impera a necessidade de destacar a insuficiência da obra ou da cena parodiada, mas sim colocá-la a serviço de um novo projeto artístico.

> Chico Malta – Mas foi preciso que se derramasse o sangue de um herói para que as autoridades federais tomassem conhecimento deste lugar, até então esquecido de Deus e dos Homens. O feito heroico de Cabo Roque atraiu para esta cidade jornalistas, cinegrafistas e turistas de toda a parte. No entanto é preciso que se saiba também, meus patrícios, meu povo, que nada disso teria acontecido se este amigo de vocês não tivesse, na Câmara Federal, lutado como lutou para trazer até aqui o progresso, as conquistas da civilização cristã.
> Toninho Jiló – (Na plateia.) Viva Sinhozinho Malta! (GOMES, 1990, p. 377-378– Coleção, vol. 2)

As intenções políticas de Chico Malta estão evidentes em seu discurso. Sobrepõe o seu heroísmo ao do soldado, pois o progresso da cidade e as conquistas obtidas não aconteceriam sem seu empenho e dedicação. O feito heroico de Cabo Roque agora é pretexto para fortalecer o apoio político dos eleitores e o prestígio do deputado na cidade. De modo que a peça assume o tom de sátira política, retratando um ambiente onde a farsa e a burla prevalecem.

Concomitante ao misticismo, a fé, a comida e a bebida, o grotesco, a cultura cômica popular acontece e é analisada por Dias Gomes na Praça de *O Berço do Herói*:

> Porcina – [...] E a coisa tá piorando. Antigamente, só se comemorava o aniversário da morte; depois, passou-se a comemorar também o nascimento; agora, o Vigário inventou de festejar até a primeira comunhão.
> Chico Malta – É bom. Tudo isso é bom. Quanto mais festas, melhor. Movimenta a cidade, o comércio. É gente que vem, dinheiro que entra.
> Porcina – Ganham os camelôs, as raparigas, os bicheiros, os trambiqueiros.
> Chico Malta – Todos ganham, todos ganham.
> Porcina – E eu que engula discurso, sermão, quermesse, todo esse bolodório (GOMES, 1990, p. 390 – Coleção, vol. 2).

O riso satírico revela a intenção de Dias Gomes em parodiar um conjunto de convenções. Linda Hutcheon (1985) explica sobre a capacidade da paródia e da sátira. A primeira, geralmente cômica, representa uma realidade modelada, expondo ao leitor a duplicidade de seus mecanismos e convenções; a segunda também é cômica, mas, sobretudo, crítica e por vezes caricatural de uma realidade não modelada. Dias Gomes utiliza-se de ambas para satirizar costumes, atitudes, tipos, estruturas sociais, entre outras. O diálogo acima apresenta o corpo social de Asa Branca, no qual o vigário, o político e a viúva comandam a festa que envolve o comerciante, os camelôs, as raparigas, os bicheiros e outros trambiqueiros num sistema de exploração e corrupção, seus mecanismos e convenções para que "todos ganhem".

A sátira, com toda a sua força de crítica volta-se à igreja a partir da postura do Vigário, pois evidencia a contradição na personagem de Padre Hipólito que combate a corrupção dos costumes em defesa da moral, mas participa e aceita a corrupção e a exploração do mito de Cabo Roque, profanando as leis da igreja ao abençoar as relíquias e medalhas que são vendidas como milagrosas em prol das reformas da igreja. Além disso, o padre inventa datas e propósitos para que este comércio aconteça. A ironia consiste no fato de que ele se deixa corromper e também corrompe seus semelhantes quando deveria ter postura contrária a essa.

Para Hutcheon (1985, p.17) o "[...] que é notável na paródia moderna é o seu âmbito intencional do irônico e jocoso ao desdenhoso ridicularizador". Além de uma

mera alusão ou eco, a paródia constitui-se numa imitação que se caracteriza por uma inversão irônica, seja ela voltada ao texto base ou não. Sendo assim, pode-se analisar a intenção de Dias Gomes, a partir da sátira política, em tempos de ditadura militar, em ridicularizar atitudes, posturas e comportamentos autoritários e opressores, além de desmascarar e destronar figuras públicas aos olhos do leitor e do expectador.

Partindo-se da perspectiva da visão do escritor em relação ao homem, ao corpo e à sociedade e suas relações, o que ocorre em Dias Gomes, com base na análise de Hutcheon (1985), é a ativação de um estilo do passado, no caso o realismo grotesco, a visão criatural do corpo e a percepção cômica do mundo pela carnavalização e destronamento, "por vezes, de facto, são as convenções tanto como as obras individuais, que são parodiadas [...]" (HUTCHEON, 1985, p.25). No caso desta análise, Dias Gomes parodia elementos do estilo rabelaisiano, transcontextualizando-os, dando-lhes um contexto novo.

A paródia em Dias Gomes atinge um *status* complexo e rico de matizes. O seu modo de retomar temas e personagens de obras anteriores, revivendo-os muitas vezes e dando-lhes novas ambientações pode ser compreendido como uma forma de 'auto-parodiar-se'. Esse recurso é evidenciado:

> [...] na medida em que põe em questão, não só sua relação com outras obras, mas sua própria identidade. A auto-paródia, nesse sentido, não é só a maneira de um artista renegar anteriores maneirismos, por meio de exteriorização [...]. É uma maneira de criar uma forma, ao questionar o próprio acto de produção estética (HUTCHEON, 1985, p.21).

Não só a figura do político Odorico Paraguaçu, do Capitão Zéca Diabo, das Irmãs Cajazeiras, mas há, nas obras de Dias Gomes, uma constante retomada de tipos parodiados, padres, beatas, coronéis, entre outros. Figuras carnavalizadas e destronadas por meio do riso e da sátira, também temas e situações são retomados em suas obras, numa revisão, inversão e transcontextualização constante.

Sob a perspectiva paródica, o estilo de Dias Gomes contempla o sentido transcontextual, reflexões baseadas em Hutcheon (1985, p.22), "[...] um processo integrado de modelação estrutural, de revisão reexecução, inversão e trans-contextualização de obras de anteriores [...]", estabelecendo um diálogo com o passado, duplo e paródico. Ou seja, o dramaturgo brasileiro emprega a visão

criatural do corpo humano, como por exemplo, as formigas que saem do nariz de Zico Rosado, ou o tamanho exagerado de D. Redonda, sua explosão e renascimento em forma de flor, além de temas comuns à cultura popular, expressões e ditos populares, misticismo religioso, emprego de neologismos e imprecações injuriosas e cômicas, semelhante ao que criou Rabelais em *Gargântua e Pantagruel* no século XV. Pode-se compreender, portanto, que ele parodia o estilo da comédia de costumes e o realismo grotesco comum à Idade Média e Renascimento, observação amparada na teoria de Bakhtin (1996).

O próprio riso traz na sua essência a renovação, uma força negativa e positiva, ele degrada e ao mesmo tempo regenera. Os bufões, para exemplificar, eram personagens que se encarregavam dos procedimentos típicos da comicidade medieval em cerimônias religiosas, rituais de iniciação, torneios e solenidades oficiais e conforme analisa Bakhtin:

> degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação (BAKHTIN, 1996, p.19).

Diante dessas considerações, compreendem-se quais são as diferenças entre a paródia medieval e a paródia moderna. A degradação da paródia medieval tem como intuito o novo, o (re)começo, e seu valor destrutivo não tem somente um sentido negativo, ele também regenera, sua degradação é ambivalente, é ao mesmo tempo negativa e positiva. “Por isso a paródia medieval não se parece em nada com a paródia literária puramente formal da nossa época” (BAKHTIN, 1996, p.19), pois na degradação proposta pela paródia moderna prevalesce o caráter negativo, a mesma, geralmente, não apresenta o sentido de ambivalência e perde sua força regeneradora.

Quanto à paródia, Hutcheon observa e explica que ela se constitui em uma das possibilidades de auto-reflexividade. Curiosamente ela volta-se ao passado em sua busca pela novidade, mesmo que para isso precise amparar-se na tradição. Ela é “[...], pois, uma via importante para que os artistas modernos cheguem a acordo com o passado – através da recodificação irônica ou, segundo o meu bizarro

neologismo descritivo, transcontextualização" (HUTCHEON, 1985, p.128). Sendo assim, a crítica define a paródia atual como repetição com diferença, ora lei ora transgressão, repetição e diferença simultaneamente, portanto dupla. Simultaneamente conservadora e transformadora, mistificadora e crítica. Ao duplicar um texto ou uma situação ela consolida-se como desestabilizadora.

Para Hutcheon (1985), a sátira paródica e a paródia satírica têm papel fundamental na condução do olhar do leitor sobre o mundo, assim como de trazer o mundo para a paródia, para a arte. Como um ato de enunciação deve-se levar em conta a ideologia do enunciador e daquele que descodifica o contexto de produção e de recepção desse texto, ou seja, ela estabelece uma conexão mundana, renova, mistura e revitaliza.

A paródia, o riso, a sátira, a carnavalização e as expressões e percepções grotescas atuam no propósito de degradar para regenerar, com sentido de auto-reflexividade. Por meio da ironia, uma via importante para artistas modernos, ocorre a transcontextualização, conforme explica Hutcheon (1985). A paródia moderna, também dupla, pois se apresenta composta pela tradição conservadora e pela inovação irônica e crítica, possibilita a degradação com sentido positivo, pela via da cultura cômica popular, embora de forma mais amena e mais restrita do que a apresentada por Rabelais.

Dias Gomes, por exemplo, manifesta o espírito cômico popular da praça pública, pois suas obras apresentam o aspecto plural, carnavalesco e grotesco da sociedade, de figuras políticas, autoritárias, de leis e crenças religiosas, entre outras instituições sociais. A paródia, em dias Gomes, satiriza o meio político, religioso, familiar e os micro-cosmos retratados por ele parodiam a sociedade e suas mazelas, seus usos e costumes, crenças e misticismos. Em *O Berço do Herói* (1990), o dramaturgo revela os meandros da via social, moral e familiar da cidade fictícia de Asa Branca, parodiando a burguesia e a elite política do país, bem como a farsa que envolve sistemas de poder, dominação e autoritarismo. Traz a tona, sob a perspectiva da farsa, atitudes e comportamentos dos bastidores da sociedade e de figuras consideradas autoridades, destronado-as, ridicularizando-as e carnavalizando-as por meio do riso irônico:

> Malta – Tá esperando alguém?
> Porcina – Deve ser a Matilde, ela ficou de trazer o dinheiro do padre.

> Malta – Então eu vou embora. É melhor que ela não me veja aqui.
> Porcina – Saia pela porta dos fundos.
> Malta – *(Beija-a)* Volto de noite. *(Sai.)*
> Porcina – Sei não... às vezes eu penso que era melhor ter ficado lá em Salvador. Vivia roendo beira de pinico, mas pelo menos podia roer do jeito que quisesse. Não me queixo do velho não, ele tem sido muito legal comigo. E até que é bom de cama. Ingratidão também dizer que ele não faz tudo para me agradar. Não largou da mulher pra casar comigo, mas não fosse ele eu não era hoje o que eu sou, dona de fazenda, com pensão de Estado, considerada, bajulada. Só não sei se tudo isso vale a liberdade da gente fazer o que dá na veneta... É claro que nada me impede de pular a cerca de vez em quando e pregar uns chifres na testa do deputado... Ora, eu sou moça e não vou me enterrar antes do tempo, não é?
>
> *(Cantar)* – Sei não
> É que às vezes me bate
> Uma saudade lerda
> Uma saudade doida
> Daqueles bons tempos
> Dos tempos de merda
> Eu não era ninguém
> Eu não tinha vintém
> Mas não era também
> Mulher de ninguém
> Eu fui pobre
> Bem sei que doeu,
> Mas eu era mais eu (GOMES, 1990, p.399-400).

Os diálogos desvelam ao leitor - espectador a farsa e a hipocrisia nas atitudes e comportamentos daqueles que pregam a moral e os bons costumes para (auto) promover a imagem de líderes políticos e sustentar *status* e autoridade perante o povo. O episódio expõe as artimanhas que envolvem Chico Malta e a viúva Porcina na criação e culto ao mito sobre o herói Cabo Roque, o acordo (pagamento de propina) entre Matilde (dona do bordel da cidade) e o Padre Hipólito, além dos interesses pessoais de cada um dos personagens. Fica evidente que estão conscientes de que são usados em um "esquema" farsesco e corrupto, mas que o aceitam por serem beneficiados por ele. Um jogo de interesse e exploração, no qual o povo é o mais lesado e enganado, o que nos remete a ideologia do favor detalhada por Roberto Schwarz (2000)[53].

[53]A análise de Schwarz permite compreender melhor a cultura do favor, a troca de favores e o jogo de interesses que norteia e direciona nossa sociedade, pois, nas palavras dele, "o favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm. Note-se ainda que entre estas duas classes é que irá acontecer a vida ideológica, regida, em conseqüência, por este mesmo mecanismo. Assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força. Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais

No que se refere às imagens carnavalizadas e à cultura cômica popular, ressalta-se a figura do político com sua amante, mas que também sofre a traição, pois é enganado por ela, provocando o riso e seu destronamento, além da desvalorização cômica, injuriosa e degradante, pois ele é velho e ela moça "[...] não me queixo do velho não, ele tem sido muito legal comigo [...]" (GOMES, 1990, p.399-400). No entanto, essa degradação é positiva, está vinculada ao propósito de renovação e ao mundo dual, conforme proposições de Bakhtin (1996).

Topograficamente o baixo predomina no episódio, "[...] vivia roendo beira de pinico", "[...] tempos de merda" (GOMES, 1990, p.399-400), pois tem-se a imagem da velhice do coronel - deputado Chico Malta e sua proximidade com a morte e a proximidade aos excrementos, o que permite estabelecer relação com a cultura cômica popular e carnavalesca, conforme definições de Bakhtin (1996), devido a presença imagética do baixo material corporal. Nota-se, ainda, que o vocabulário apresenta os termos comuns aos do vocabulário da praça pública, jargões e brasões populares (fazer o que dá na veneta..., pular a cerca..., pregar uns chifres...), profundamente ambivalentes, além de serem elogios e injúrias de tom cômico (saudade lerda, saudade doida, tempos de merda).

Ocorre o diálogo paródico com santos, passagens, ritos bíblicos em *O Berço do Herói*, pois Cabo Roque voltou e inverteu sua imagem, cogitou-se aproveitar a estátua a ele dedicada para colocá-la na Igreja em homenagem a São Jorge. Florindo observa: "porque é uma pena jogar no lixo uma estátua tão bonita, que além do mais, foi feita com o dinheiro do povo, em coleta pública" (GOMES, 1990, p.455). Há, portanto, um destronamento do Santo São Jorge, santo guerreiro, revelando um descaso com o mesmo que ficou em segundo plano na comunidade. Além do descaso também ocorre a carnavalização de São Jorge, pois Cabo Roque, um herói da guerra, recebeu *status* de herói, de santo milagroso, teve medalha e relíquia vendida em plena quermesse, várias festas e comemorações no decorrer do

---

variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc. Mesmo profissões liberais, como a medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia, que, na acepção européia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele. E assim como o profissional dependia do favor para o exercício de sua profissão, o pequeno proprietário depende dele para a segurança de sua propriedade, e o funcionário para o seu posto. *O favor é a nossa mediação quase universal* – e sendo mais simpático do que o nexo escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção" (SCHWARZ, 2000, p. 16).

ano, estátua elevada no centro da praça, enquanto São Jorge ficou esquecido na Igreja.

Em *Saranadaia*, o nome do Santo Dias remete ao nome Dias Gomes, desse modo o tom paródico e o riso satírico são instaurados, o santo que abençoa a cidade de *Bole Bole*/*Saramandaia*, milagroso, recebe as súplicas, promessas e orações de todos. É o padroeiro da cidade e sua figura destaca o misticismo e o sincretismo religioso do interior do páis, forte e presente nas ações do dia a dia da população. Várias obras do dramaturgo trazem a figura do santo milagroso, dentre eles *Saramandaia*, *O Pagador de Promessas*, O *Berço do Herói - Roque Santeiro* (escultor de santos), entre outras. Em *Saramandaia* ocorre a relação do nome do escritor com o Santo Dias, fator que intensifica o riso satírico de suas palavras, de seu posicionamento crítico, constituindo-se em mais um gesto paródico, o qual insere a ideia que relaciona a escrita literária, a publicação da obra, com o poder de realizar “milagres” pela literatura. A associação, pela cultura popular, do riso com o poder curativo, de ressurreição, de rejuvenescimento, entre outras relações, é analisada no estudo de Minois (2003) e de Bakhtin (1996). O caso de Santo Dias remete à ideia do poder milagroso e curativo do riso e da palavra literária, concepção também presente em Rabelais, conforme já observado anteriormente neste texto.

A tradição cultural religiosa, carregada de misticismo popular, está registrada na história do país e vinculada à história do Padre Cícero:

> [...] a areia de seu túmulo é conduzida em saquitéis para remédios e amuletos. O povo costuma chamá-lo, ou mesmo invocá-lo, assim: ‘Meu padim pade Ciço!’. A estátua em bronze – escultura de Laurindo Ramos, inaugurada em 24 de março de 1924 – é objeto de veneração pública. Medalhas de ourro, prata, alumínio com efígie vendem-se aos milhares, tendo no anverso figuras de santos [...] (CÂMARA CASCUDO, 2001, p.465).

Os rituais religiosos são parodiados em Dias Gomes, dentre eles a crença e os fatos históricos relacionados ao Padre Cícero Romão Batista, figura religiosa e pública do interior do país, da região nordestina do Ceará, Juazeiro, sertão da Bahia. Em Asa Branca, os interesses econômicos se sobrepõem aos da fé e o povo ludribiado em sua ingenuidade. Essas constatações contribuem para que o leitor - espectador perceba que os interesses pessoais, políticos e econômicos se

sobrepõem a qualquer outro e que nem tudo o que parece é. Ao perceber que a sociedade, a política, a religião e as intenções dos seres humanos com os quais convive constituem-se numa farsa, o leitor passa a vislumbrar a sociedade disfarçada:

> Passemos à sociedade. Vivemos nela, vivendo por ela, não podemos abster-nos de tratá-la como um ser vivo. Risível será, portanto, uma imagem que nos sugira a ideia de uma sociedade fantasiada e, por assim dizer, de uma mascarada social. Ora, essa ideia se forma logo que percebemos o que há de inerte, de pronto, de confeccionado enfim, na superfície da sociedade viva. É rigidez outra vez, e que destoa da flexibilidade interior. O lado cerimonioso da vida social deverá, pois, conter uma comicidade latente, que só precisará de uma oportunidade para vir à luz. Pode-se dizer que as cerimônias estão para o corpo social como o corpo está para o traje individual: sua gravidade se deve ao fato de se identificarem, para nós, com o objeto sério ao qual o uso as vincula, e perdem essa gravidade assim que nossa imaginação as isola dele. Desse modo, para que uma cerimônia se torne cômica, basta que nossa atenção se concentre no que ela tem de cerimonioso, e que desprezemos sua matéria, como dizem os filósofos, para só pensar em sua forma (BERGSON, 2001, 33-34).

O corpo individual mantém imbricada relação com o corpo social, por isso o leitor - espectador ri ao perceber que o espaço social no qual convive está mascarado, uma sociedade fantasiada, com ritos, posturas e mitos confeccionados segundo interesses particulares. Tais reflexões fazem aflorar o riso reflexivo que promoverá, naquele indivíduo em particular, a flexibilidade interior, conforme afirma Bergson (2001). Rabelais, Umberto Eco e Dias Gomes, buscaram, pela literatura, destacar o lado cerimonioso da sociedade e sua comicidade latente. Ao retratar as estruturas sociais no seu aspecto farsesco, desvendam as máscaras de seus personagens e revelaram o mundo pantagruélico, grotesco, risível, e ridículo.

Uma das características na obra de Dias Gomes, comum em escritores do drama contemporâneo, é a preocupação em apresentar a imagem completa da condição humana, um “[...] herói problemático, indivíduo em luta como encarnação de uma contradição típica da sociedade”, conforme Alves (2010, p.132). Ressalta-se a amplitude dos temas do dramaturgo brasileiro, universalizando, em seus personagens, os conflitos existentes nas relações sociais, no cotidiano da vida, tanto do personagem quanto do leitor - espectador. Caba Roque trouxe consigo o tema da guerra cotidiana pela sobrevivência, da injustiça, do autoritarismo, da falta de

liberdade diante da ditadura e do jugo do poder, além de abordar a exploração do homem pelo homem:

> Roque – [...] Lutei sozinho contra Hitler, contra Mussolini, contra Wermacht e a Luftwaff. Contra os campos de concentração e as câmaras de gás. Sozinho contra os alemães, contra os italianos, contra os ingleses e os americanos. Contra os russos.
> Ninon – (*Rindo*.) Lutou contra todos!
> Roque – Contra a guerra.
> Rosali – Garganta pura.
> Roque – Ah, mas é muito dura a profissão de herói. Se eu tivesse morrido, era fácil. Ou se tivesse sido herói por acaso, sem querer, como muitos. Mas sou herói por convicção. Um herói de corpo inteiro (GOMES, 1990, p.506).

Há, nas obras de Dias Gomes, uma reflexão profunda, consistente e ampla sobre os jogos de poder, de interesses, de sobrevivência em sociedade. A ironia e a paródia, comum em suas obras, promovem o que Hutcheon (1985) considera como recursos que criam novos níveis de sentidos, os quais almejam o leitor, no intuito de levá-lo a compreender, descodificar os discursos e intenções do artista e, por consequência, a interpretar e avaliar a realidade por meio da arte, ou seja, ressignificar o texto base, a sua própria realidade social. O leitor percebe que o ser humano, para sobreviver, precisa saber - aprender a jogar o jogo das relações entre grupos sociais, cada qual com seus interesses, extremamente variados, múltiplos e imprevistos. Cabe então refletir sobre a função social da literatura e do teatro, pois "[...] o teatro foi eleito perigoso inimigo do novo regime. Talvez porque fosse das casas de espetáculo, das assembléias que aí se realizavam, dos manifestos que delas resultavam que partiam os primeiro protestos contra a ditadura instalada" (GOMES, 1998, p. 209). A situação de Cabo Roque alude ao momento ditatorial do Brasil, década de 1960/1970, período de produção da obra, no qual muitas vidas foram decididas, muitas pessoas foram presas, torturadas e outras foram exiladas para que os interesses do governo não fossem questionados, quiçá alterados ou ridicularizados:

> Malta – [...] Só comuniquei ao Ministério da Guerra. Se mandaram um General é porque compreenderam a gravidade da situação. E foi bom, porque assim livra a nossa responsabilidade. O que ele resolver, ta resolvido. E ele não vai admitir que esse borra-botas desmoralize a farda que vestiu. Vai ter que dar sumiço nele (GOMES, 1990, p. 510).

> General – A verdade é que não tem nenhum sentido ele estar vivo. É uma vergonha para o exército e um contra-senso. A morte dele consta da ordem de dia 18 de setembro de 1944 do 6º. Regimento de Infantaria. Foi uma morte heróica, apontada como exemplo de bravura do nosso soldado. Atentem bem os senhores no que isso significa: há um batalhão como o nome dele. Isso é definitivo. Para o Exército, ele está morto e deve continuar morto (GOMES, 1990, p. 518).

O Berço do Herói garantiu à Dias Gomes a fama de "pornográfico e subversivo". Foram inúmeras proibições e censuras antes de ser apresentada no palco e também na televisão (com o nome de *Roque Santeiro)*. Mesmo com vários manifestos, audiências, abaixo assinados e outras ações por parte de artistas, intelectuais e advogados, solicitando sua liberação, a peça foi proibida por aproximadamente 20 anos:

> Na verdade foram os militares que proibiram a peça por acharem inaceitável a saga do cabo desertor das forças expedicionárias, já que soldado brasileiro não deserta jamais, todos sabem disso, embora centenas de americanos tenham desertado na Guerra do Vietnã. Acontece que eu me havia inspirado num fato verídico, narrado por Euclides da Cunha em *Os Sertões*, o caso do Cabo Roque, ordenança do coronel Moreira César na Guerra de Canudos, dado por morto heroicamente defendendo seu coronel, cuja memória fora cumulada de homenagens, e que na verdade não morrera, apenas desertara, aparecendo vivo tempos depois (GOMES, 1998, p. 222-223).

O dramaturgo brasileiro parodiou um fato histórico do país, revelando a estrutura farsesca e engessada do militarismo nacional e, portanto, a comicidade oriunda dessa rigidez, conforme Bergson (2001). O riso, com sua força transgressora, destrona e ridiculariza o sistema militar autoritário, revelando aspectos dessa instituição social que são encobertos no intuito de manter a seriedade, o medo e, por conseguinte, a sua autoridade. Ao parodiar a ação do Cabo Roque, do destacamento do Coronel Moreira César, Dias Gomes subverte a ordem e ridiculariza a autoridade do mesmo e do poder militar, desmascarando a farsa histórica, por isso a denominação de subversivo lhe foi atribuída. O fato de reatualizar essa "vergonha" nacional em plena ditadura militar contribuiu para a censura e as proibições impostas à peça. Essa revelação do escritor indica mais

uma possibilidade de relação com Rabelais, haja vista que cada um, em seu tempo, buscou inspiração em fatos verídicos.

Mas outras relações paródicas podem ser estabelecidas. O ritual de condenação de Cabo Roque surpreende o leitor com a alusão paródica ao texto bíblico:

> *Rosali passa com uma pequena bacia de d'água e uma toalha de rosto no ombro. General a detém, lava as mãos na bacia, enxuga-as na toalha.*
> General – Resolvam os senhores como entenderem. (*Dá de costas.*)
> *Malta e Florindo se entreolham* (GOMES, 1990, p.518 - 519).

A passagem parodia claramente o ritual bíblico do julgamento e da condenação de Jesus Cristo, no qual o interventor e Governador romano da Judéia, Pôncio Pilatos, lava as mãos, numa cena marcante do cristianismo, num gesto claro de livrar-se da culpa pela crucificação e morte de Jesus. Nas escrituras Pôncio Pilatos, representante de Roma, foi chamado para manter a Lei e a ordem perante a população da Judéia, assim como o foi o General, representante do Exercito e dos interesses políticos de Chico Malta. O caso de Cabo Roque parodia a passagem bíblica de Jesus Cristo, pois não houve possibilidade de julgamento justo, legal, imparcial e não houve direito de defesa por parte do réu:

> Padre – Roque era um bom homem.
> Malta – Cristo também era.
> *Padre Hipólito inicia a saída* (GOMES, 1990, p.535).

A carnavalização e o rebaixamento ocorrem, pois Cristo foi condenado numa cerimônia séria e formal diante de importantes líderes políticos e Cabo Roque foi julgado, condenado e morto em um bordel. O discurso de Chico Malta prima pelo exagero grotesco, estabelecendo a carnavalização e o rebaixamento da imagem bíblica, pois insinua que Cabo Roque é mártir como o foi Jesus Cristo. A condição trágica do personagem acentua-se, haja vista que não há possibilidade de escolha, pois o que as autoridades supremas estabeleceram deve ser cumprido. Instaura-se a farsa cômica e grotesca aludindo a situações corriqueiras da realidade brasileira devido Estado ditatorial.

Assim como o motivo do medo, o da culpa também está presente em *O Berço do Herói*. Todos se eximem da culpa, todos buscam culpar alguém (culpam o próprio

Cabo Roque) para justificar as injustiças e arbitrariedades que cometem. Ao parodiar a atitude de Pôncio Pilatos, que lava as mãos para se isentar da culpa pela morte de Jesus Cristo, Dias Gomes promove o debate sobre a hipocrisia do Ato. O ato do General de lavar as mãos, realizado momentos antes da morte do soldado, o fora realizado por todos os outros envolvidos, embora com outros gestos e pensamentos que metaforizaram a ação. Observa-se, portanto, que a realidade opressora, corrupta, autoritária parodiada por Dias Gomes, constitui-se no texto de fundo, conforme Hutcheon (1985), além das narrativas fundadoras como o texto bíblico, estilos e temas da cultura cômica popular, imortalizados pela literatura precedente como Rabelais, por exemplo, e reatualizados na obra do dramaturgo brasileiro.

Ressalta-se a ironia empregada por Dias Gomes, ao trabalhar a linguagem literária para dialogar com o leitor sobre atitudes autoritárias, opressão e isenção de culpa, visto que a mesma exerce o papel de arma poderosa, um recurso estilístico do texto literário moderno e contemporâneo, conforme Hutcheon (2000). Houve, por parte de todos os envolvidos, Chico Malta (principalmente), Porcina, Padre, Florindo, Zé das Medalhas e Florindo, até mesmo de Mocinha, varias atitudes e tentativas de culpabilizar Cabo Roque por estar vivo, para com isso justificar sua condenação e morte e eximirem-se da culpa, “lavando as mãos”. Por ter sido “um cagão”, por ter fugido, desertado, retornado, entre outras justificativas.

Bakhtin (1996) destaca que uma das características da literatura moderna é a redução do aspecto coletivo, na qual o aspecto negativo do baixo material corporal é sobressalente, o que não ocorre um Dia Gomes, pois o escritor parte dos dramas individuais, mas seu foco é o comportamento humano, social, cultural e histórico. De modo a analisar temas universais, questões históricas enraizadas na cultura popular e a valorizar o aspecto positivo do baixo material corporal.

O desertor tentou, de várias maneiras, argumentar e justificar sua ação para salvar a vida:

> Roque – (*Sorri amarelo.)* Parece que a única maneira de não desmentir o boletim do meu Regimento era eu dar um tiro na cabeça ou beber formicida. Só que me falta coragem. É tão bom a gente estar vivo. E melhor ainda é estar vivo na terra da gente. Não estou dizendo isso para comover ninguém, não. Mas palavra que vim cheio de planos, de vontade de trabalhar. Com a experiência que tenho agora, acho que podia ser útil. Vi muita coisa, aprendi muita coisa por esse mundo afora. Fui covarde, quando era preciso, fui cruel quando

> não havia outro jeito, mas também fui bom, muitas vezes. Um homem é isto, afinal. É ou não é?
> *Florindo e General continuam impassíveis*.
> Roque – Sabem o que eu acho? Que o tempo dos heróis já passou. Hoje o mundo é outro. Tudo está suspenso por um botão. O botão é que vai disparar o primeiro foguete. Esse é que é o verdadeiro herói, o verdadeiro Deus, o deus-botão. Pensem bem, o fim do mundo, depende do fígado de um homem. (*Ri*.) E vocês ficam aí cultuando a memória de um herói absurdo. Absurdo, sim porque imaginam ele com qualidades que não podem ter. Caráter, coragem, dignidade...não vêem que tudo isso é um absurdo? Quando o mundo pode acabar neste minuto. Isso mesmo, num segundo pode ir tudo pras picas. E isso não depende de mim, nem de vocês, nem de nenhum herói. (*Pausa. Sonda os rostos impassíveis do General e do Prefeito*.) Adianta não. Vocês querem porque querem um herói. A gloria da cidade precisa ser mantida. A honra do Exército precisa ser mantida (GOMES, 1990, p. 519-520).

A vida é repleta de surpresas, é dinâmica, e as regras alteram-se constantemente. É o que pode ser percebido com o retorno do soldado, nos discursos das demais personagens e nas reflexões que o próprio Cabo Roque realiza. Dias Gomes captou essa complexa relação da vida social transpondo-a em *O Berço do Herói*. O medo, a culpa, o desejo, a sobrevivência e a vontade de viver, a verdade e a justiça, a liberdade de escolha e de opinião, questões caras ao homem, são tematizadas a partir da visão cômica da cultura popular. Pelo riso satírico, conforme Bergson (2001), ocorre a flexibilização de figuras, temas, posturas e comportamentos dogmáticos, pois ele corrige e questiona a rigidez e o sério. Mais uma vez o discurso de Jorge de Burgos ilustra a preocupação com as consequências do riso na sociedade:

> [...] Mas se um dia – e não mais como exceção plebéia, mas como ascese do douto, consignada ao testemunho indestrutível da escritura – se tornasse aceitável, e aparecesse nobre, e liberal, e não mais mecânica, a arte da irrisão, se um dia alguém pudesse dizer (e ser escutado): eu rio-me da Encarnação... Então não teríamos armas para deter a blasfêmia, porque ela conclamaria as forças obscuras da matéria corporal, as que se afirmam no peido e no arroto, e o arroto e o peido arrogariam a si o direito que é só do espírito, de soprar onde quer! (ECO, 2015, p.504).

O rebaixamento paródico e carnavalesco, a partir do riso e do realismo grotesco, destrona temas, posturas e figuras sociais, revelando ao leitor a farsa dos sistemas opressores, o jogo de interesse e a ideologia do favor, aspectos da formação cultural do Brasil. A partir do realismo grotesco e da ascensão do riso ao

universo literário, tanto Rabelais quanto Dias Gomes, em períodos opressores e autoritários, propagaram a arte da irrisão. Ambos conclamam “as forças obscuras” do baixo corporal em favor da temida liberdade e renovação.

O tema - motivo do medo, tanto em Rabelais (com Panúrgio) quanto em Dias Gomes (com Cabo Roque), parodia expressões da cultura cômica popular e, devido seu tom alegre da festa carnavalesca, provoca o destronamento da personagem. Bakhtin (1996, p. 212) analisa as formas da cultura popular, e observa que “[...] no plano cômico, servem para corporificar, para humanizar o tempo, para criar a imagem do tempo alegre”. O tema - motivo do medo de Cabo Roque supera o sentido negativo, tornando-se amplamente positivo e permitindo a renovação, regeneração do velho em favor do novo, vida nova e liberdade, possibilidade de existência de um herói fora dos padrões, reflexivo em sua opinião e ideologia, mais humanizado, mais real. Cabo Roque morre por isso, não se rendeu, não se corrompeu. Seu desfecho condiz com a reflexão de que não há espaço para sua postura e determinação naquela sociedade, corrompida e viciada, na qual o jogo de interesses e a ideologia do favor são imperativos, enraizados historicamente, conforme Schwarz (2000).

Cabo Roque constitui-se num homem fragmentado, plural, dotado de qualidades e defeitos. Em momentos é forte, convictos de seus ideais em outros é frágil, corajoso para desertar e medroso para enfrentar a guerra, um sobrevivente diante da brutalidade e da opressão do próprio semelhante. Um falso herói para alguns, um herói para outros, anti-herói, grotesco e cômico a partir da lógica da inversão, Bakhtin (1996), na qual ocorre o trânsito entre o alto e o baixo corporal. A topografia espiritual é subvertida no movimento para baixo, ridicularização-rebaixamento do antigo, do sublime, do alto, e gera o alegre futuro. Cabo Roque é esse homem-herói, incompleto, imperfeito, alguém que tem consciência de sua condição social e sofre consequências de suas escolhas, constituindo-se em imagem do realismo grotesco. Além disso, importantes questões vêm à tona, quais são os heróis verdadeiros, necessários e existentes na sociedade? É permitida a liberdade de escolha? Dias Gomes desestabiliza e problematiza falsas certezas e valores, mas cabe ao leitor refletir sobre essas questões. Nas palavras do dramaturgo, “[...] acredito que toda nação precisa de heróis autênticos, e o que estou denunciando é uma sociedade na qual o mito é imposto ao homem, mas na verdade

serve ao sistema. É esse, particularmente, o caso do mito da liberdade" (GOMES, 1990, p.363).

A sociedade que Dias Gomes questionou pela ficção é aquela que valoriza a honra do exército brasileiro (jamais admitir que algo macule sua seriedade e sua autoridade), o turismo de Asa Branca (comércio de medalhas, as festas da igreja), a estrada que ligará a cidade até a capital com duas horas de viagem (e que passará pelas terras de Chico malta, supervalorizando-as), o "empreendedorismo" de Matilde (compreende-se a ironia no termo "empreendedorismo", o qual significa tomar a decisão de matar para obter seus interesses) ao inaugurar a boate *Sexus*. Além de valorizar a influência política de Chico Malta, os interesses econômicos de cada líder político e da própria cidade em detrimento da vida do jovem Roque.

Ironicamente, a narrativa encerra-se com o retorno da paz e da tranquilidade em Asa Branca e tudo volta a ser festa alegre na boate *Sexus*:

> Florindo - [...] Quero declarar também que isso não seria possível sem o espírito empreendedor de dona Matilde...
> *Palmas. Matilde agradece com um sorriso.*
> Florindo - ...que tanto tem colaborado com o nosso plano de turismo e diversão. Plano que, se Deus quiser, há de fazer de Asa Branca uma cidade digna de Cabo Roque, aquele que morreu lutando pela democracia e pela civilização cristã.
> *Aplausos.*
> Malta – (Canta:) Assim, senhoras e senhores, foi salva a nossa cidade. Com pequenos sacrifícios de nossa dignidade, com ligeiros arranhões em nossa castidade e algumas hesitações entre Deus e o Demônio conseguimos preservar todo o nosso patrimônio (GOMES, 1990, p.541).

A visão satírica de Dias Gomes em relação a comportamentos políticos corruptos provoca o desvelamento da realidade farsesca, motivo de sua crítica. Esta postura desafiadora e ideológica do escritor se mostra, por exemplo, no discurso comovente do prefeito Florindo, no ato de inauguração da boate *Sexus*, voltado a enaltecer a bravura do Herói de Asa Branca. Acentua-se a ironia a partir do discurso fervoroso do político, discurso paródico porque remete às propostas políticas absurdas da vida real, causando o deslocamento do leitor, da ficção para a realidade, acentuando o que Hutcheon (1985) explica em relação à sátira política e sua capacidade de trazer a realidade para a arte.

O encontro íntimo entre o deputado Chico Malta e Ninon, ato inaugural da boate *Sexus*, instaura a comicidade do baixo material e corporal com seu pólo

positivo e ambivalente, conforme pressupostos de Bakhtin (1996). O coito, a gravidez, o parto, a velhice, dentre outros aspectos, são elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas, pois se afastam da perfeição das imagens clássicas. O Herói Cabo Roque está, metaforicamente, no seu berço, um meio corrompido, uma sociedade autoritária e opressora. O "Berço do Herói" também alude ao seio da terra na qual nasceu, pois a imagem grotesca concebe o ser humano integrado à natureza, por isso nascimento e morte, ventre e túmulo fundem-se, como corpos reunidos, um gera vida nova e o outro desaparece e ambos permanecem incompletos.

A arena de conflitos sociais, políticos e os diversos interesses pessoais ali presentes contribuem para diminuir fronteiras entre a escrita ficcional e a realidade, além de evidenciar a percepção grotesca e cômica de mundo, pois Dias Gomes reúne em um mesmo espaço social aspectos inversos sobre a realidade, surpreendendo o leitor e dialogando com o estilo rabelaisiano. Semelhante proposta estética e ideológica é encontrada em *Gargântua e Pantagruel* no contexto da época de produção da obra, considerando-se as temáticas e estilos explorados pelos autores, cada qual em sua temporalidade histórica e social, tal como passamos a analisar na próxima seção deste estudo.

2.2.3 Linguagens e Alegorias: Pantagruelismos

O termo *alegoria* surgiu entre os gregos, foi citado por Platão no livro *A República*. A partir do par sentido próprio/figurado estabelecido pela retórica, "[...] a Antiguidade viu na alegoria um modo de ornamentar discursos, propondo-os à interpretação [...]" (HANSEN, 2006, p. 11). Tal como o teórico João Adolfo Hansen, Flávio Kothe (1986) também observa a presença da alegoria, entre os antigos, como um modo de interpretação, "[...] à medida que propiciava uma nova leitura de um texto conhecido" (KOTHE, 1986, p.27). Todavia, a alegoria não detinha significação profunda, ela era apenas o desvelar de um discurso por detrás de outro, de modo a torná-lo mais atrativo, como se as imagens refletidas (sentidos figurado/literal) no espelho (texto) fizessem somente seu brilho ser mais intenso, o entrecruzamento delas nada mais significando. De acordo com Hansen:

> Gregos e romanos pensaram a alegoria como ornamentação *de discursos* produzidos numa prática forense e poética, prática regida por preceitos que, por serem convenções, evidenciavam justamente seu caráter particular de prática e, assim, o valor imanente, não-transcendente, do discurso produzido. Além disso, também a interpretação greco-romana era exclusivamente linguística, não havendo nenhuma transcendência em suas alegorias (HANSEN, 2006, p. 23).

Da concepção de alegoria como ornamento de discurso, conforme interpretação greco-romana, Walter Benjamin (1984) explica que a estética do Romantismo compreendeu e empregou a imagem da alegoria para desprezar o discurso alegórico. Os românticos denunciam "[...] a alegoria vendo nela um modo de ilustração, e não uma forma de expressão" (BENJAMIN, 1984, p. 184). O filósofo procura esclarecer, no entanto, que "[...] a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita" (BENJAMIN, 1984, p. 184).

Apesar da classificação do discurso figurado, pela retórica clássica, como ornamento, não observando na alegoria ou na metáfora sentido ontológico, o processo artesanal de tessitura da obra de arte, tal como observa Benjamin (1984), já se encontra, de certa forma, antevisto. Pois se "[...] uma palavra é mais própria que outra, aproxima-se mais do objeto e é mais capaz de o pôr diante de nossos olhos" (ARISTÓTELES, 2005, p. 178), resulta que o poeta (ou o narrador) atua como o artesão, modela e indica os significados por meio dos arranjos linguísticos realizados no texto para a elaboração das imagens e da dramaticidade que tais imagens podem sugerir.

Para os gregos, o termo *alegoria* era utilizado e correspondia, como explica Moisés (2013, p14), a uma figura de estilo "[...] denominada *inversio* em latim, que 'designava uma coisa pelas palavras e uma outra coisa – quando não uma coisa inteiramente oposta – pelo sentido' [...]". A noção de alegoria suscitou e ainda suscita controvérsias teóricas, gerando diversos estudos acerca da rede semântica que envolve o sentido e o emprego do termo, "[...] a começar pela metáfora até chegar à sátira, passando pelo símbolo, a fábula, o apólogo, o mito, a parábola, a prosopopéia, o emblema, o paradoxo, o *adynaton*, ou implicando a ironia, oscilante entre a polissemia e a antífrase [...]" (MOISÉS, 2013, p14). É comum, entre as várias definições, o conceito de que a alegoria consiste em um discurso que além de seu

sentido próprio também expressa outro, ou ainda, como explica Moisés (2013), possibilita entender outro sentido por meio da alusão a este outro.

Acerca da ideia convencional propagada por estudos de crítica literária sobre a alegoria, de que a mesma não provoca a reflexão, pois, ao contrário, acomoda o pensamento e confirma o que já é sabido, Flávio R. Kothe (1986, p.18) observa que se faz necessário ampliar a compreensão sobre a alegoria e sua força comunicativa, pois:

> [...] a tentativa de entender de modo efetivo o que está sendo dito numa alegoria – oriunda da necessidade de saltar o fosso que existe entre o significado primeiro, aparente, e aquele significado outro, mais verdadeiro, que lhe é subjacente – acaba provocando um esforço exegético capaz de arrastar a um horizonte que transcende o significado convencional (KOTHE, 1986, p.18).

Partindo-se da compreensão de que com a alegoria ocorre o surgimento de uma inquietação inovadora, a mesma mostra-se um valioso instrumento de expressão crítica sobre a realidade. A alegoria, conforme Kothe (1986, p. 06), é compreendida na maioria das vezes como "[...] uma representação concreta de uma ideia abstrata [...]". Cada elemento alegórico quer dizer algo a mais do que ele próprio, ou ainda, "[...] *alegoria* significa, literalmente, 'dizer o outro'" (KOTHE, 1986, p. 06). O leitor de *Gargantua e Pantagruel*, de Rabelais, é convidado a saltar o fosso que existe entre o significado primeiro e o significado outro.

A história dos gigantes, de seus modos de vida e das relações que estabelecem com o mundo, apresentados a partir do exagero e do grotesco, contemplam relações e propósitos incomuns, aspectos que surpreendem e convidam para a compreensão do transcendente. O exagero e o grotesco mostram-se elementos estilísticos da alegoria em Rabelais, responsáveis por dar-lhe consistência e por conduzir o leitor ao significado outro.

No caso da metáfora, ao revelar "[...] atributos comuns a dois entes diversos [...]" (KOTHE,1986, p. 08), dentre outras relações, ela estabelece uma nova identidade composta por elementos contraditórios, qualidades e atributos inerentes aos segmentos comparados, constituindo, assim, nova unidade/identidade pela transformação da identidade dos elementos comparados. De modo que, para Kothe (1986, p.09), "[...] a força da metáfora é proporcional à quantidade e qualidade de coisas que ela for capaz de sugerir de modo sintético. Ela é tanto mais

surpreendente quanto mais distantes entre si forem os elementos da comparação". Sendo assim, a metáfora e a comparação estabelecem significados abstratos por meio da relação entre elementos concretos e a alegoria e a fábula expressam a partir de elementos concretos um significado abstrato. Ocorre, nas duas situações, a transmissão de um significado. O signo se constitui a partir do significante e de seu significado.

Sendo assim, a alegoria constitui-se em um importante instrumento ideológico, distinguindo-se da metáfora por ser mais extensa e detalhada. Para Kothe (1996, p. 24), "a obra de arte procura dizer o real (ainda que subjetivo), como o real procura se dizer através da obra: cada uma diz o seu outro e se diz no outro (como faz todo elemento alegórico) [...]". Devido seu caráter icônico, o signo alegórico indicia o seu significado em seu significante. O significado primeiro da alegoria, também denominado de aparente, mostra-se incompleto, pois toda alegoria apresenta o significado outro, que lhe é subjacente. De modo que o leitor deve estar atento a toda alegoria, despendendo esforços para interpretá-la, transpondo seu significado convencional.

Portanto, ela constitui-se em um discurso que fala de algo referindo-se a outra coisa e o faz por meio das imagens, figuras, pessoas, animais. O sentido primeiro do discurso alegórico fundamenta-se nas idéias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro discurso/sentido. Ou ainda, o discurso alegórico opta pelo disfarce, pela dissimulação ou revestimento do aspecto moral, ideal ou ficcional instaurando o duplo.

Para Antoine Compagnon (2012, p. 55), "[...] a interpretação alegórica procura compreender a intenção oculta de um texto pelo deciframento de suas figuras [...]". A partir destas considerações, observa-se que Rabelais emprega a alegoria sobre a vida dos gigantes para descrever a gestação, o nascimento e a educação filosófica e política dos mesmos. Assim, paralelamente, apresenta o modo de vida dos povos e cidades como Paris e dos países e lugares imaginários por onde a comitiva de Gargântua e de Pantagruel passa, em suas viagens e aventuras.

Ao tratar da alegoria na Idade Média, Compagnon (2012) cita Rabelais e observa que na época havia um dilema acerca dessa figura de pensamento ou tropo e que a mesma era interpretada a partir de dois princípios, jurídico e estilístico:

> A alegoria inventa um outro sentido, cosmológico, psicomântico, aceitável sob a letra do texto: ela sobrepõe uma distinção estilística e uma distinção jurídica. Trata-se de um modelo exegético que serve para atualizar um texto do qual estamos distanciados pelo tempo ou pelos costumes (de qualquer forma, pela cultura). Nós nos apropriamos dele, emprestando-lhe um outro sentido, um sentido oculto, espiritual, figurativo, um sentido que nos convém atualmente. A norma da interpretação alegórica, que permite separar boas e más interpretações, não é a intenção original, é o *decorum*, a conveniência atual (COMPAGNON, 2012, p. 56).

A análise do crítico problematiza a questão da interpretação de uma obra literária. Conforme destaca, se a obra *Gargântua e Pantagruel* for interpretada à luz dos valores modernos provavelmente não será compreendida de acordo com os valores culturais daquela época. Mas alerta que é complicado pensar em uma interpretação mais "adequada", pois o texto literário permite que o leitor, a partir da letra do texto, estabeleça as suas interpretações para o que está dito. Diante dessas observações, ressalta-se a importância do estudo de Bakhtin sobre a obra de Rabelais, pois ele buscou compreendê-la a luz dos valores daquela época.

O Capítulo XVII do Livro Primeiro, *De Como Gargântua Pagou As Suas Boas Vindas Aos Parisienses, E De Como Tomou Os Grandes Sinos Da Igreja De Notre Dame*, relata aspectos da cultura parisiense ao modo alegórico:

> Alguns dias depois, após se terem refeito, Gargântua visitou a cidade e foi visto por todo mundo com grande admiração, pois o povo de Paris é tão tolo, tão basbaque e tão inepto por natureza, que um saltimbanco, um bufarinheiro, uma mula com campainhas, um velho no meio da praça, reúnem mais gente do que faria um bom pregador evangélico. E tanto o perseguiram, que ele foi obrigado a se refugiar sob as torres de Notre Dame. E, estando em tal lugar, e vendo tanta gente em torno de si, disse consigo mesmo: 'Creio que esses malandros querem que eu lhes pague aqui minhas boas vindas e a minha propriciação. É a razão. Vou lhes dar o vinho; mas só para me divertir'. Então, sorrindo, abriu a sua bela braguilha, e tirando para o ar livre o soberbo mastro, os regou tão fartamente, que afogou duzentos e sessenta mil, quatrocentos e dezoito, fora mulheres e crianças. [...] Isto feito, Gargântua considerou os grandes sinos que estavam nas referidas torres e os fez soar bem harmoniosamente. O que fazendo, veio-lhe ao pensamento a idéia de que eles serviriam bem de campainhas para o pescoço de sua égua, a qual queria mandar de volta a seu pai, carregada de queijos de Brie e de arenque fresco. De fato, levou-os para o seu alojamento (RABELAIS, 2009, p.86-90).

As imagens alegóricas fazem referência a elementos culturais da sociedade parisiense no contexto de transição entre Idade Média e Renascimento. As imagens que emergem do excerto destacado se mostram ambivalentes, como todas que aludem para o baixo material e corporal, pois remetem à virilidade e por consequência ao nascimento e à renovação, explicado por Bakhtin. Mas além dessa relação com o "baixo" corporal e a terra, a "[...] urina e os outros dejetos (excrementos, vômito, suores) tinham na antiga Medicina uma relação importante com a vida e a morte [...]" (BAKHTIN, 1996, p.155). Essas questões no ambiente da praça pública, informal e livre, propiciam o destronamento do tom sério, unilateral e fixo e instauram o riso ambivalente e libertador:

> Antes de efetuar seu gesto tipicamente carnavalesco, Gargântua declara que o faz apenas *par rys*. E depois a multidão conclui o seu Kírie de juramentos declarando: 'Estamos afogados *par rys'*. E em conclusão o autor afirma: 'Donde foi depois a cidade chamada Paris'. O que quer dizer que todo o episódio é um alegre travesti carnavalesco do nome da capital e ao mesmo tempo uma paródia das lendas locais com relação à origem do nome (suas adaptações poéticas sérias estavam muito em voga na França. Jean Lemaire em especial e outros poetas da escola retórica escreveram um bom número delas). Enfim, todos os acontecimentos do episódio terminam *par rys*. É do começo ao fim um ato cômico de praça pública, um jogo carnavalesco da multidão na praça pública. Esse jogo *par rys* engloba o nome da capital, os dos santos e mártires e o milagre bíblico. É um jogo com as coisas 'elevadas' e 'sagradas' que se associam aqui às figuras do 'baixo' material e corporal (urina, travestis eróticos, paródias dos banquetes). Os juramentos, elementos não-oficiais da linguagem e de profanação do sagrado, misturam-se completamente a esse jogo, estão em uníssono com ele pelo seu sentido e seu tom (BAKHTIN, 1996, p.156-157).

O gesto de Gargântua provoca uma variedade de juramentos do povo (aspecto da linguagem da praça pública que será abordado no próximo capítulo), instaura a atmosfera paródica (fórmula bíblica da multiplicação dos pães) e o ato cômico e carnavalesco. Como afirma Bakhtin (1996), gestos e palavras, assim como as intenções propiciam os sentidos ambivalentes, comuns na linguagem alegórica, paródica e carnavalesca. Tendo, portanto, o riso como elemento que une e amplia a significação de tais imagens, o episódio cria um ambiente que permite a profanação do sagrado e o destronamento do sério e do autoritário.

Conforme analisa Bakhtin (1996), a rega com urina naquele período mantinha relação direta com o ciclo vida-morte-nascimento, apresentando, na sua essência,

os dois pólos, o negativo e o positivo, vida e morte, de forma convergente. O gesto carnavalesco de Gargântua, interpretado à luz da sociedade contemporânea não contempla a significação pertinente à cultura da Idade Média e do Renascimento. Essa imagem ambivalente traz a significação ligada à fecundidade, geradora do novo e a degradação, causadora da morte, pois a rega com a urina tem como propósito regenerar a vida velha. Gargântua, ao urinar sobre os parisienses e afogá-los, realiza um gesto que representa o devir, degradar para regenerar, ele traz a luz para aquele povo que vive nas "trevas".

Diante da cultura medicinal, de que a cor, a consistência, o cheiro da urina informavam sobre a vida e a morte, a passagem acima também parece aludir às possíveis "patologias" de Paris. A citação destaca a avaliação de Rabelais em relação aos parisienses, pois estes são apresentados como tolos, ignorantes, volúveis e deslumbrados. O deslumbramento diante do gigante constitui-se, portanto, numa alegoria ao comportamento ingênuo e facilmente manipulado do povo, alegoria carregada de posicionamento ideológico. Em relação ao comportamento do gigante, percebe-se a alusão à postura daqueles que detém o poder: Gargântua, do alto de sua condição, deleita-se com a admiração do povo para com ele, mas retribui de forma inóspita e arrogante – "[...]. Vou lhes dar o vinho; mas só para me divertir [...]" (Rabelais, 2009, p.86). O vinho que bebeu é despejado sobre o povo em forma de urina, a mesma alaga a cidade e mata muitos cidadãos e isso alegra e diverte o gigante, "[...] Então, sorrindo, abriu a sua bela braguilha, e tirando para o ar livre o soberbo mastro, os regou tão fartamente, que afogou duzentos e sessenta mil, quatrocentos e dezoito, fora mulheres e crianças [...]" (RABELAIS, 2009, p.86).

De modo que a passagem alude à ignorância e à fragilidade do povo em relação aos seus ídolos, assim como à postura autoritária e insensível dos governantes. Nesse caso, a alegoria pode ser compreendida em seu duplo, pois traz outros significados além do aparente. Pode-se compreendê-la a partir dos pressupostos de Moisés (2013): significa algo pelas palavras, mas outra coisa pelas ideias ou até mesmo o oposto ao que está dito em palavras. Ou, ainda, de acordo com Kothe (1986), de que ela é uma representação concreta de uma ideia abstrata. O significado aparente é incompleto, pois o leitor pode questionar: como um líder, governante que se mostra benevolente e generoso para com seus súditos age de forma autoritária e insensível para com aqueles que o admiram? Inclusive roubando-

lhes os sinos da Igreja (de alto valor simbólico), além de afogá-los com sua urina apenas para se divertir? Ressalta-se, ainda, a presença da ironia e da metáfora, as quais contribuem para ressignificar e plurissignificar sua mensagem alegórica.

Rabelais (2009) recria, no universo ficcional, as situações da vida real, compondo gradativamente um sentido novo, marcadamente ideológico, acerca daquela sociedade. Tem-se, portanto, a possibilidade de formar um juízo de valor em relação à vida social a partir da ótica do autor e também a partir da ótica das personagens.

A trama constitui-se num desmascaramento de condutas e posturas do homem da Idade Média e do Renascimento em seus aspectos políticos, religiosos, de crenças, mitos e misticismo, o que corrobora com a análise de Auerbach (2013) de que Rabelais é um poeta do cotidiano. Os vícios da moral da época são avaliados por ele a partir das imagens alegóricas.

Também Tzvetan Todorov no Capítulo 4 da obra *Introdução à Literatura Fantástica* explica as nuances da alegoria (em relação à poesia e ao fantástico) bem como sobre sua força de significação. O crítico aborda os itens: *Sentido alegórico e sentido literal*; *Definições da alegoria*; *Os graus da alegoria*; *A alegoria indireta*; *A alegoria hesitante*; *A antialegoria*. Para Todorov (1975), o sentido da palavra, *literal,* pode ser empregado com sentidos diferentes, sendo que pode ser empregada em oposição ao que é referencial, descritivo e representativo ou pode tratar-se do sentido próprio, oposto ao figurado.

Ao explicar a oposição entre sentido alegórico e sentido literal, Todorov (1975, p.69) ressalta que existem várias definições para alegoria, algumas mais restritas e outras mais amplas. Ele observa que a definição mais aberta é também a mais atual, encontra-se na obra *Allegory,* de Angus Fletcher, pois ele afirma que “a alegoria diz uma coisa e significa outra diferente”. Também cita outra definição moderna (para a qual não especifica autor) e mais restrita a qual afirma que a “alegoria é uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente”. Para explicar esta última definição o crítico apresenta o provérbio “Tanto vai o cântaro a fonte que um dia se quebra” (TODOROV, 1975, p.69) e analisa que o leitor imediatamente volta-se para o sentido alegórico da mensagem e entende o sentido que a mensagem quer propagar: riscos desnecessários são perigosos.

Kothe (1996), afirma que a alegoria assume um caráter autoritário quando compreendida apenas como representação concreta e convencional de uma ideia abstrata. Para ele a mesma só permite avanços:

> [...] à medida que a ideia não é, porém, apenas abstrata e a interpretação precisa avançar suas hipóteses além do objeto para poder chegar até ele, a alegoria introduz uma inquietação inovadora, assim como se mostra um rico instrumento de expressão. A alegoria leva, portanto, a uma alegorização da própria alegoria, a uma leitura alegórica dela e a uma alegorização de todo o texto (ou melhor, a uma descoberta de sua natureza alegórica mediante a 'leitura alegórica') (KOTHE,1986, p. 18).

Compreendida como um rico instrumento de expressão, a alegoria mostra-se, portanto, um importante recurso para o escritor como também para o leitor. Como afirma Kothe (1986, p. 15), "[...] por mais ficcional e fantasiosa que pareça e seja uma obra, ela é parte da realidade, da qual não escapa [...]". O escritor que emprega o sistema de imagens alegóricas demonstra-se empenhado em ressignificar e plurissignificar sua mensagem, evidenciando um leitor modelo ou então um leitor capaz de estabelecer relações ideológicas, sócio-históricas a partir do texto alegórico.

A alegoria contempla, no mínimo, dois sentidos para a mesma palavra ou imagem, independente de o sentido primeiro permanecer ou desaparecer na alegoria proposta e ou de ambos (o literal e o alegórico) dialogarem e permanecerem presentes, "[...] este duplo sentido é indicado na obra de maneira explicita: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer" (TODOROV, 1975, p. 71). Embora o sentido alegórico seja apresentado de forma indireta, está claramente indicado no texto.

Dentre os principais aspectos do estilo de Rabelais encontra-se o emprego da alegoria e sua opção por farsas grosseiras e pela visão criatural do corpo humano, além da "[...] falta de vergonha e de discrição no campo sexual, a mistura de um tal realismo com conteúdos satíricos ou didáticos, a erudição informemente amontoada e, às vezes, abstrusa; o emprego de figuras alegóricas nos livros posteriores [...]" (AUERBACH, 2013, p.241). Esses elementos são empregados por ele de forma inovadora, são intensificados e misturados em decorrência da intenção de Rabelais manifestar sua oposição ao estilo medieval. Ou seja, se as obras da Idade Média apresentavam e seguiam um padrão social, moral e religioso a partir de uma visão

única e fechada sobre a vida e sobre o homem, o estilo de Rabelais intencionalmente contribuiu para evidenciar sua oposição a estes padrões. O emprego do riso e da sátira, portanto, aliados ao exagero e ao grotesco contribuem para desestabilizar o leitor e por consequência a sua maneira de ver o mundo.

A opção por imagens alegóricas e farsescas também é recorrente em Dias Gomes. Cabe refletir, portanto, sobre a representação do político na sociedade brasileira, sobre a imagem que se depreende dos mesmos nas obras. As narrativas *Sucupira, ame-a ou deixe-a*, *O Berço do Herói* e *Saramandaia* são ambientadas em cidades imaginárias (Sucupira, Asa Branca, Bole Bole), embora, como afirma Kothe (1986), ao tratar de uma obra de arte, ficção e fantasia, não se pode desconsiderar que os traços e as relações com a realidade social e histórica do país são verossímeis, pois ele entende que ela é parte da realidade. Ao estabelecer o diálogo entre ficção e realidade, o leitor - espectador amplia sua visão axiológica sobre os fatos, desvendando posicionamentos ideológicos, próprios de imagens alegóricas. O leitor de Dias Gomes, ao se deparar com o estereótipo do político, ressignifica a imagem real que tem do político brasileiro:

> - E é este, senhores, o projeto de lei que tenho a honra de submeter à aprovação desta casa. – Dorotéa Cajazeira retira os óculos, passa à mesa da Câmara de Vereadores a mensagem do prefeito que acabou de ler. – Como bem esclarece a mensagem do Exmo. Sr. Prefeito Municipal, a abertura deste crédito especial se destina à execução de obras que somente virão beneficiar o povo desta cidade. E eu não creio que nenhum bom sucupirano, que tenha amor à sua terra, deixe de votar favoravelmente. [...]. - Senhores vereadores – Lulu Gouveia firma as mãos peludas sobre a tribuna, gira o olhar felino pela sala, faz uma pausa estudada – confesso-me estarrecido ante o cinismo do sr. prefeito. Sua senhoria acaba de enviar a esta casa um projeto de lei que abre um crédito especial para ele gastar em benefício próprio, isto é, na promoção de seu nome como candidato a candidato ao Governo do Estado. [...] – A rede de esgoto? O abastecimento d'água? Escolas? Hospitais? Não, o prefeito vai asfaltar a Avenida Odorico Paraguaçu. Vai reajardinar a Praça Rosa Paraguaçu. E vai comprar dois ônibus, dois frescões, para passear veranistas e turistas pelos quintais dos Paraguaçus. – Pelos locais históricos da cidade – retifica Dorotéa. – Pretexto para fazer propaganda de sua candidatura, mostrando obras promocionais, que pouco ou nenhum benefício trazem ao povo (GOMES, 1982, p.37-38).

Este excerto permite compreender o que Todorov (1975) explica quando diz que a alegoria apresenta, no mínimo, dois sentidos, ou seja, o duplo, e também

sobre o fato de que ambos permanecem no texto. Tanto o sentido literal quanto o alegórico são claramente percebidos pelo leitor, sendo que o sentido alegórico, acerca do político corrupto, falacioso e demagogo, mesmo apresentado de forma indireta fica claramente indicado no texto. Mas além de desmascarar a figura do político, Dias Gomes também apresenta o perfil do cidadão brasileiro, suas crenças, seus valores éticos e morais. Principalmente, da ingenuidade e ignorância de boa parte deles, ressaltada pelo sentimento da admiração em relação ao político, coronel e demagogo. Assim como os parisienses, ingênuos, deslumbrados e tolos, os sucupiranos, os bole-bolenses e os cidadãos de Asa Branca precisam ampliar a visão em relação ao político brasileiro.

Dias Gomes constrói a alegoria da política e do político brasileiro: a denúncia de Lulu Gouveia é clara: “[...] Pretexto para fazer propaganda de sua candidatura [...]” (GOMES, 1982, 38), relacionando-a a um sistema de corrupção. As três obras selecionadas para este estudo, uma escrita no início da década de sessenta (*O Berço do Herói*), a outra no início da década de setenta (*Saramandaia*) e a terceira no inicio da década de oitenta (*Sucupira, Ame-a ou deixe-a: venturas e desventura s de Zeca Diabo e sua gente na terra de Odorico, o bem amado*) evidenciam que o perfil do mesmo não se altera. O dramaturgo registra, de modo alegórico, o perfil do político brasileiro em três décadas, de coronéis a prefeitos, num período de ditadura no país, revela um sistema político de troca de favores eleitorais, “filhotismo” e jogo de interesses, além da supremacia do poderio econômico.

A construção alegórica em Dias Gomes permite compreender que o emprego de uma metáfora de forma contínua denuncia a intenção do escritor em abordar outro sentido, além daquele literal, e que seu objetivo é o de dizer outra coisa, senão o oposto do que disse. Todorov (1975) utiliza-se da definição de alegoria para a Antiguidade (cita Quintiliano) e explica que uma metáfora contínua se desenvolve em alegoria, já o emprego isolado da mesma aponta basicamente para uma maneira figurada de falar. Portanto, seja de forma contínua, tanto em Rabelais com seus Gigantes quanto em Dias Gomes com os políticos, seja a partir de situações figuradas, esses escritores e essas obras literárias constituem-se em alegorias que remetem a realidades sociais, políticas e culturais de uma época.

Sendo assim, a alegoria, palavra ou expressão em sentido figurado, muitas vezes compreendida como metáfora, como um tropo de pensamento, amplia a capacidade significativa da metáfora, consistindo “[...] na substituição, mediante uma

relação de semelhança, do pensamento em causa, do qual aparentemente se trata, por outro, num nível mais profundo de conteúdo" (KOTHE,1986, p. 19).

Nesse sentido, a leitura alegórica volta-se para o duplo, para a busca do outro, num processo dialógico. De tal modo que se torna clara a presença do texto no contexto e do contexto no texto. O alegórico "[...] aponta para o outro, para um sentido mais além: ele não é apenas ele mesmo, mas também não é apenas esse outro que o nega e no qual ele se afirma" (KOTHE,1986, p. 60). Portanto, a alegoria oscila entre apresentar sinais reveladores ou explicitadores da ideologia ou em apresentar a intenção do autor com tal imagem ou então ocultar tais sinais com o interesse de dificultar o acesso ao seu significado mais substancial. Nesse sentido:

> a alegoria é a própria ontologia da obra literária. À medida que o leitor lê a si mesmo através do texto, ele não lê propriamente o texto do autor nem o autor no texto, mas apenas o autor que ele mesmo se torna por meio do texto do autor. O texto do leitor e o texto do autor não são absolutamente idênticos, um é alegoria do outro. Lendo apenas o texto que ele se constrói, o leitor toma o do autor como pretexto para o seu. O texto do autor experimenta através da leitura um estranhamento em relação a si mesmo. Torna-se, de certo modo, o outro de si mesmo. Ele não tem uma auto-identidade: recebe outra, à medida que o leitor lê a si mesmo no texto, embora não tenha, sem o texto do autor, condições de criar seu próprio texto e ler a si mesmo. O leitor precisa do texto e dele ao mesmo tempo, prescinde. E, obviamente, todo autor tem a expectativa de um leitor (KOTHE,1986, p. 66).

Ocorre, diante de tal compreensão, um movimento dialógico e reflexivo entre o leitor, o texto do autor, o texto do leitor, o tema, o mundo, o contexto e a realidade factual e histórica presente no texto. Constrói-se a alegoria na relação de alteridade, são reveladas imagens e relações que apenas o contato entre texto e leitor pode desvendar. O diálogo e o jogo de tensões entre ambos estabelecem o novo, o outro que até aquele momento estava reprimido, desconhecido ou insignificante.

Sobre a questão do leitor, Auerbach (2013) ressalta o empenho de Rabelais para surpreender o leitor, estabelecendo um jogo de múltiplas visões sobre a realidade, desestabilizando propositalmente a ordem e os padrões para que o mesmo reavalie sua percepção sobre as coisas. Também Décio de Almeida Prado (2001) observa que Dias Gomes dirige seu sarcasmo às estruturas e ordens limitadoras e autoritárias, desestabilizando o leitor e provocando a ampliação de seus horizontes de leitura e valoração em relação à sociedade e ao homem.

Todorov (1975) aborda a importância do leitor para a compreensão do sentido alegórico. No entanto, analisa que o sentido alegórico, indicado pelo autor, nem sempre interessa ao leitor, sendo que este pode ler o texto e desconsiderar a alegoria proposta. Pode, por exemplo, estabelecer outras relações alegóricas, diferentes daquelas indicadas pelo autor, muitas vezes atualizando-as, ressignificando-as de acordo com as concepções de seu tempo. O teórico enfatiza a necessidade de evidências explícitas para a alegoria ser percebida no texto, para que a mesma não fique "[...] à simples interpretação do leitor; por conseguinte, não existiria mais texto literário que não fosse alegórico, pois é próprio da literatura ser interpretada e reinterpretada infinitamente por seus leitores [...]" (TODOROV, 1975, p.81). Destaca, ainda, que a alegoria pode ser percebida em diferentes graus, denominando-os de alegoria evidente, indireta e hesitante.

Sobre esses aspectos, Compagnon (2012) recorre a Michel de Montaigne[54], pois o mesmo afirmou que seus leitores encontraram mais sentidos do que ele havia proposto em seus *Ensaios*, e que ele mesmo acabou descobrindo, nos mesmos, posteriormente, sentidos que desconhecia. Afirma, portanto, que tanto Rabelais quanto Montaigne e outros retóricos desejavam que a intenção fosse distinguida da alegoria.

Moisés (2013) observa que alguns teóricos estabelecem tipos de alegorias, alegoria poética, alegoria hermenêutica ou interpretativa, a de palavras e a de fatos, a perfeita e a imperfeita, podendo ocorrer de forma intencional ou involuntária. Observa que ela normalmente depende de um enredo, mas que também pode ocorrer em verso e ser não-verbal, ou ainda, em pinturas, esculturais e outras artes. O crítico explica que:

> como técnica de representação de esferas abstratas ou imaginárias, a alegoria parece remontar ao começo da própria espécie humana. As inscrições pré-históricas, gravadas no interior de velhas grutas, ou os hieróglifos testemunham o afã de emprestar forma aos conteúdos mentais, fruto da elaboração intelectual ou da fantasia. Recorde-se

[54]Filósofo, Michel Eyquem de Montaigne foi um jurista, político, escritor, cético e humanista francês, considerado como o inventor do ensaio pessoal. *Ensaios* é sua obra-prima, que floresceu após 20 anos de reflexão. Consiste em um modo de pensar crítico à sociedade do século XVI, embora aborde temas variados. Algumas de suas teses são: 1 – Toda ideia nova é perigosa; 2 – Todos os homens devem ser respeitados (humanismo); e 3 – No domínio da educação, deve-se respeitar a personalidade da criança. Acesso em: http://www.brasilescola.com/filosofia/as-ideias-michel-montaigne.htm. Pesquisado em: 21/05/2015.

> que o mito platônico da caverna (*República*, VII) constitui um exemplo clássico de alegoria metafísica, por servir de base à especulação filosófica (MOISÉS, 2013, p.16).

Essa técnica de representação de esferas abstratas, empregada desde a Antiguidade, mostrou-se um recurso valioso para a produção de obras clássicas Greco-latinas, mas também foi empregada pelos judeus, persas e árabes, além de ter sido constante na literatura cavaleiresca-cristã, da Idade Média, conforme Moisés (2013). Rabelais e Dias Gomes esforçam-se, cada qual em sua época, para dar forma aos conteúdos abstratos, pois unindo realidade e fantasia apresentam conteúdos ideológicos (mentais) em forma de imagens alegóricas. E partindo-se do pressuposto de que a obra artística é um modo de dizer sobre a realidade, pode-se compreender que ela é alegórica visto que os significados nela contemplados, criados e sugeridos tendem a multiplicar-se. Desse modo:

> [...] todo significado tende a tornar-se um significante de novos significados. Cada elemento do texto é também o outro de si mesmo, da mesma maneira que a ficção, enquanto parte da realidade, é um modo de dizer por meio de deslocamentos e condensações em que o 'puro fato' (que é ficção) consegue aflorar com a sua força total (KOTHE, 1986, p. 66-67).

Diante da capacidade do significado de ressignificar-se, a alegoria deve ser compreendida no aspecto da alteridade, com tendência para a linguagem de subversão. Destaca-se, portanto, a capacidade da mesma de manifestar e denunciar temas, realidades, comportamentos e situações que comumente são reprimidas no ambiente social, seja por meio do estranhamento ou outros modos de dizer. Compagnon (2012) corrobora com a ideia de que o alegorismo anacrônico parece inteiramente eliminado a partir do iluminismo e cita o filósofo Espinosa, considerado o pai da filologia, dizendo que a partir dele a razão prevalece contra a autoridade e a tradição, permitindo a expansão dos estudos de interpretação histórica[55].

[55]"Já que poderíamos pensar que esse debate fora resolvido há muito, ou que é abstrato, não seria talvez inútil lembrar que ele ainda está vivo, e continua a dividir os juristas, em particular os constitucionalistas. Na França, o regime não cessou de mudar há dois séculos, e a constituição juntamente com ele, e a Inglaterra não tem Constituição escrita; mas nos Estados Unidos, todas as questões políticas se colocam num momento ou noutro, sob a forma de questões legais, isto é, de questões sobre a interpretação e a aplicação da Constituição. Assim se opõem, quanto a todos os problemas da Sociedade, por um lado, os partidários de uma 'Constituição viva', constantemente reinterpretada para satisfazer as exigências atuais, suscetível de garantir direitos sobre os quais as gerações passadas não tinham consciência, como o direito ao aborto; por outro, os adeptos da

Além de uma figura de linguagem, ela desencadeia o duplo nível de leitura, pois vai além da interpretação sobre si mesma, instaura a busca pela essência subjacente à aparência. Como explica Kothe (1986), a alegoria pode ser compreendida como uma caixa de surpresas. De modo que a leitura torna-se alegórica ao desvendar as ideologias subjacentes ao texto e suas imagens. Neste sentido, esta pesquisa segue refletindo sobre a linguagem e estilo empregados por Rabelais e Dias Gomes, mais especificamente a linguagem dos gestos e expressões verbais degradantes e possíveis significações no contexto temático das obras aqui estudadas.

'intenção original' dos pais fundadores, para os quais trata-se de determinar e aplicar o sentido objetivo que a linguagem da Constituição tinha no momento em que foi adotada. Como sempre, as duas posições – alegorista e originalista – são insustentáveis, tanto uma quanto a outra. Se cada geração pode redefinir os princípios, segundo lhe agrada, significa que não há Constituição. Mas como aceitar, numa democracia moderna, que em nome de uma fidelidade à intenção original, supondo-se que ela seja verificável, os direitos dos vivos sejam garantidos pela autoridade dos mortos? Que o morto confisque o vivo, como diz o velho adágio Jurídico? Seria necessário, por exemplo, perpetuar os preconceitos raciais do final do século XvIII, e ratificar as intenções escravagistas e discriminatórias dos redatores da Constituição americana? Aos olhos de muitos literatos, hoje, e mesmo de historiadores, a ideia de que um texto possui um único sentido objetivo é quimérica. Além disso, os partidários da intenção original raramente estão de acordo entre si, e a compreensão do que a Constituição queria dizer, na sua origem, permanece tão indeterminada que, para cada alternativa concreta, os modernistas podem invocar sua caução tanto quanto os conservadores. Finalmente, a interpretação de uma Constituição, ou mesmo de todo texto, levanta não somente uma questão histórica, mas também uma questão política, como Rabelais já o sugeria" (COMPAGNON, 2012, p.58-59).

PARTE III

O REALISMO GROTESCO: LINGUAGEM E GESTO



Ilustrações de Gustave Dore[56]

Rabelais e Dias Gomes, seus respectivos contextos de produção, estilos literários e temas - motivos foram colocados em diálogo neste estudo e intensificados neste capítulo, o qual está norteado pelo intuito de constatar o realismo grotesco no pantagruelismo do escritor brasileiro. Os ensaios de análise e de crítica interpretativa apresentados visam compreender sobre a forma como os

[56] Imagem disponível em: <http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/albums/rabelais/>. Acesso em: 20 de setembro de 2016. As imagens destacadas neste estudo foram colocadas, aqui, devido o diálogo que estabelecem com as reflexões que foram desenvolvidas e, embora riquíssimas em significações, não serão motivo de análise. Destaca-se a presença marcante do diálogo entre o episódio do dia do estouro no país do Ultra, em Rabelais, o estouro de Dona Redonada, em Dias Gomes, e as imagens aqui evidenciadas. Além disso, ressalta-se a relação da imagem com a compreensão de corpo aberto e integrado ao cosmos e a natureza, tradizida pelos escritores em suas obras, e o aspecto grotesco e carnavalesco.

escritores traduziram manifestações da cultura cômica popular na literatura, seus elementos simbólicos e a construção de seus significados e imagens. A leitura e o estudo comparativo partem das aproximações estilísticas, embora ressaltando particularidades contextuais de cada época e de cada estilo, e perseguem o intuito de compreender os níveis de significados nas imagens plurisignificativas para evidenciar a possibilidade de ecos rabelaisianos em Dias Gomes. Desse modo, as análises interpretam os fenômenos do riso, do realismo grotesco, da linguagem e do gesto, da concepção de mundo (alegórica, paródica, farsesca, cômica) que compõem a escrita e o estilo literário, tanto em Rabelais quanto em Dias Gomes, por meio dos quais estes escritores apresentam a imagem da sociedade e do homem, seus modos de pensar, agir e compreender o mundo e sua cultura[57].

A linguagem dos gestos, nomes, espaços, figuras, vocabulário, aspectos do misticismo, posturas dogmáticas e autoritárias, entre outras, analisadas no ambiente cotidiano e da praça pública, sob o riso destronador e carnavalesco, possibilitam compreender aspectos da cultura cômica popular e da composição do estilo literário dos escritores. Na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, o contexto de François Rabelais*, Bakhtin (1996) dedica o segundo capítulo, “O Vocabulário da Praça Pública na Obra de Rabelais”, à análise detalhada no que envolve as questões da linguagem e do vocabulário da praça pública. Para ele o vocabulário de Rabelais não foi compreendido por muitos leitores e críticos durante séculos justamente porque o caráter público e popular de suas imagens não foi investigado. As considerações do teórico russo iluminam a compreensão do estilo, dos temas e do elemento grotesco em Rabelais e contribuem para a análise das imagens e temas da cultura cômica popular em Dias Gomes, no entanto, outros teóricos importantes também amparam as discussões.

A análise perpassa as questões comuns aos ambientes públicos da cidade, da praça, da feira, do carnaval, gestos, rituais e festas religiosas ou relacionadas às estações do ano e aos momentos de colheita, entre outras. Ao contemplar os

[57]A literatura se compõe da “[...] transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar [...]” (CANDIDO, 1981, p.23) Essa transmissão consiste na elaboração do estilo literário de cada época e seu conteúdo favoreceu a expressão do conteúdo humano. Por isso, pela elaboração estética, compreende-se o homem de cada época e, desse modo, o estado de espírito de uma sociedade tem sido registrado em obras de literatura. Rabelais e Dias Gomes expressaram suas criações compartilhando estilo e documentaram o espírito cômico da cultura popular.

aspectos do rebaixamento grotesco e do baixo material e corporal, comuns na cultura popular da Idade Média e do Renascimento, Bakhtin (1996) explica o realismo grotesco a partir da ambivalência de gestos e expressões verbais degradantes:

> [...] encontra-se um rebaixamento topográfico literal, isto é, uma aproximação do 'baixo' corporal, da zona dos órgãos genitais. É sinônimo de destruição, de túmulo para aquele que foi rebaixado. Mas todos os gestos e expressões degradantes dessa natureza são *ambivalentes*. A sepultura que eles cavam é uma sepultura *corporal*. E o 'baixo' corporal, a zona dos órgãos genitais é o 'baixo' que fecunda e dá à *luz*. Por essa razão, as imagens da urina e dos excrementos conservam uma relação substancial com o nascimento, a *fecundidade*, a *renovação*, o *bem-estar* (BAKHTIN, 1996, p. 127-128).

Em *Gargântua e Pantagruel*, Rabelais emprega esses aspectos da cultura popular, criando várias situações em que a urina, o parto, a morte, o coito, as fezes e outros excrementos estabelecem relação com a fecundidade e a renovação. Bakhtin (1996, p. 128) analisa, inclusive, a relação que tais imagens têm com a crença religiosa daqueles que "[...] julgam terem sido abençoados todos os lugares sobre os quais Nosso Senhor fizera excreção de urina ou outro excremento natural, como da saliva [...]", por exemplo. Explica, ainda, que essas imagens verbais e esses gestos constituíam a cultura cômica carnavalesca e estavam ligados à fecundidade, mas observa que essa concepção é distorcida a partir do século XVII.

A ideia de fecundidade ligada aos excrementos e à urina não é estabelecida no sentido moderno, pois a partir do século XVII manteve apenas o seu pólo negativo e por isso tais elementos são relacionados, somente, ao cinismo e à grosseria. Segundo Bakhtin (1996), no entanto, essas imagens relacionadas aos excrementos, à urina e às expressões correspondentes e vulgares da linguagem familiar conservam ainda "[...] um eco extremamente longínquo de sua acepção antiga, com valor de concepção de mundo, fracos vestígios das familiaridades da praça pública, e é apenas isso que pode explicar sua inesgotável vitalidade, sua ampla propagação" (BAKHTIN, 1996, p.129). Diante da análise de Bakhtin, busca-se compreender tais imagens no contexto de *Gargântua e Pantagruel*, além de analisar esse "eco" na produção de Dias Gomes em um tempo histórico diverso de Rabelais, contudo, muito semelhante com relação aos costumes populares e práticas políticas e outras situações de poder.

Em Rabelais as imagens do “baixo” material e corporal:

> [...] simultaneamente rebaixam e dão a (*sic*) morte por um lado, e por outro dão à luz e renovam; são ao mesmo tempo bentas e humilhantes, a morte e o nascimento, o parto e a agonia estão indissoluvelmente entrelaçados. Ao mesmo tempo, essas imagens estão estreitamente ligadas ao *riso*. A morte e o nascimento nas imagens da urina e dos excrementos são apresentados sob o seu aspecto jocundo e cômico. [...]. a satisfação das necessidades é a matéria e o principio corporal *cômicos* por excelência, a matéria que melhor se presta à encarnação degradada de tudo o que é sublime. É isso que explica o seu papel tão importante no folclore cômico, no realismo grotesco e no livro de Rabelais, assim como nas expressões degradantes correntes na linguagem familiar (BAKHTIN, 1996, p.130).

Nesse sentido, o rebaixamento pelo excremento e pela rega de urina pode ser considerado como alegre funeral, compondo o aspecto cômico do mundo (o episódio em que Gargântua inunda os parisienses com sua urina). A satisfação das necessidades naturais, normalmente acompanhadas pelo riso, estabelece relação com a imagem do inferno e, assim como as expressões degradantes da linguagem familiar, compõe o folclore cômico popular. Bakhtin (1996) ressalta, contudo, que tais imagens não estão isoladas e deslocadas na obra de Rabelais, mas sim complementam o todo orgânico do estilo rabelaisiano.

O filósofo russo também destaca que os elementos “grosseiros”, em relação à estética clássica oficial, indicam o caráter não-oficial da linguagem e do ambiente da praça pública. Em relação à linguagem familiar, Bakhtin (1996) analisa, em Rabelais, os fenômenos como as grosserias, os juramentos, as maldições. Quanto aos gêneros verbais da praça pública, dá prioridade aos pregões de Paris, aos reclames dos saltimbancos de feira e dos comerciantes de drogas.

Em Dias Gomes os elementos e fenômenos da linguagem familiar e dos gêneros verbais da praça pública são intensificados nas narrativas, contribuem para estabelecer o tom de crítica satírica aos fatos, além de causarem o riso carnavalizado e de provocar o destronamento. Quanto à linguagem familiar, são abordados os conchavos e negociatas políticas, as quais ocorrem normalmente no âmbito privado, além da linguagem da praça vinculada às figuras sociais destronadas por Dias Gomes, devido seus vícios e comportamentos corrompidos. As tramas do dramaturgo brasileiro apresentam Odorico Paraguaçu, Chico Malta, Zico Rosado e correligionários, representantes do poder público e liderança política, em

situações e discursos que revelam, em tom de denúncia, o sistema coronelista e sua estrutura social, num mundo pantagruélico, ridículo, grotesco, risível, o da grande festa bufa que esconde o lado avesso e trágico da política eleitoral. Ressalta-se, ainda, a linguagem familiar empregada em encontros e eventos íntimos e amorosos, entre amantes, em relacionamentos moralmente condenados naquela sociedade. A cena é cômica e os discursos intensificam essa comicidade, pois para Bender (1996), há dois aspectos básicos responsáveis pela comicidade, as falhas de caráter e os defeitos físicos.

No capítulo denominado “O renuncista que deu certo”, da obra *Sucupira ame-a ou deixe-a: venturas e desventuras de Zeca Diabo e sua gente na terra de Odorico, o bem amado*, para conseguir aprovação de crédito especial junto à câmara de vereadores, Odorico e seus correligionários articulam o plano que propagará pela cidade a sua renúncia ao posto de prefeito. No entanto, a renúncia é uma farsa para sensibilizar a população, conquistar seu apoio, garantir a aprovação do projeto de lei na Câmara de Vereadores e permitir que o prefeito amplie os gastos com obras que promovam sua imagem perante a cidade e aos turistas:

> - Faça assentamento dos prós e dos contraprós que o deputado levantar concernentemente à problemática candidatória. – Odorico passa o braço sobre os ombros largos de Ildásio, leva-o até à porta do gabinete. – E não tenha pressa de voltar. Aproveite bem Brasília... tem lá uns motéis com quarto espelhado, cama redonda, cine privê...
> - É mesmo?... – O corpo balofo do Coronel Ildásio se sacode todo, numa gargalhada obscena. – Até a volta.
> - Até a volta, compadre. – Odorico fecha a porta, volta-se para Dorotéa Cajazeira e Dirceu Borboleta, que presenciaram toda a cena. – Pronto, a primeira parte do nosso plano está cumprida.
> - O senhor acha que precisava mesmo afastá-lo de Sucupira? – Dorotéa levanta-se, questionando ainda o plano de Odorico.
> - Ele é vice-prefeito, se eu renuncio, ele é empossado.
> - Mas ele também é candidato a prefeito. Se tomasse posse, não podia mais se candidatar.
> - Lá isso é verdade – confirmou Dirceu – a lei não permite reeleição.
> - Sei disso, mas seguro morreu de velho e desconfiado inda ta vivo. Pode ser que ele prefira cumprir o resto do meu mandato a uma candidatura que pode ser malsucedida. Mais vale uma pomba na mão... (GOMES, 1982, p.40).

O abraço aparentemente afetuoso de Odorico ao seu vice-prefeito, a falsa ajuda que solicita deste, a proposta de, além de investigar questões políticas importantes para ambos, também possa se divertir nos bordéis de Brasília instaura o

ambiente farsesco e carnavalesco, uma mistura do ambiente sério com o licencioso dos bordéis. A referência ao corpo 'balofo' do coronel Ildásio, sacudindo-se em gargalhadas obscenas, remete à ideia da mesa farta, à comida e bebida em abundância, comuns ao realismo grotesco, como observado em Gargantua e Pantagruel. O adjetivo "obscenas", referindo-se à gargalhadas, faz alusão ao baixo material e corporal, à vitalidade da vida sexual, "[...] Aproveite bem Brasília... tem lá uns motéis com quarto espelhado, cama redonda, cine privê... [...]" (GOMES, 1982, p.40). Assim como Rabelais, Dias Gomes trata as questões sociais, políticas e culturais de forma imbricada com as questões existenciais da vida humana, dentre elas a satisfação das necessidades naturais, nesse caso relacionadas ao sexo, normalmente acompanhadas pelo riso, instaurando o tom cômico popular e ambivalente, como afirma Bakhtin (1996), estabelecendo relação com a virilidade, nascimento e renovação. Nota-se a ambivalência do gesto de Odorico, ao mesmo tempo ele eleva e rebaixa, causando no coronel Ildásio a impressão de que detém o poder e a influência em colaborar com o prefeito, quando apenas serve de marionete em planos de consolidação do poder de Odorico. A essas constatações soma-se a de Bender (1996), pois ele explica que a personagem, a ação e o discurso são elementos que veiculam o riso e a comicidade, o que pode ser percebido nesta passagem analisada.

O dramaturgo instaura a crítica ao sistema opressor, ditatorial e histórico no país, pois a trama em torno do Projeto de Lei evidencia as questões da disputa pelo poder e por sua manutenção. O emprego da letra maiúscula na titulação "Coronel", ao se referir a Ildásio, revela o *status* do mesmo naquela sociedade e também a transposição do poder coronelista ao poder político, fato histórico-sociológico que ocorreu no Brasil com a decadência do sistema coronelista. Também a expressão '*Até a volta, compadre'* indica uma das características típicas do sistema coronelista, o filhotismo-compadrismo, pois, conforme Leal (1978), o sistema concede para compadres, afilhados, correligionários e familiares os mais altos cargos e regalias financiados pelo dinheiro público.

A linguagem familiar, comum à praça pública, também se evidencia com os provérbios mencionados por Odorico, "[...] seguro morreu de velho e desconfiado inda ta vivo. [...] Mais vale uma pomba na mão... [...]" (GOMES, 1982, p.40). Comuns na Idade Média, os provérbios também são amplamente empregados no século XX e na contemporaneidade, estão presentes na linguagem popular da praça pública,

bem como na do cotidiano. Muito utilizados por Dias Gomes, os provérbios, os neologismos e expressões polissêmicas concedem o tom familiar, cômico e alegre, ao estilo e às obras do dramaturgo:

> - É. Amanhã, sexta-feira, dia de lobisomem, depois que eu partir com destino ignorado, o senhor vai reunir a imprensa marronzista e amarelista e comunicar que eu renunciei. Pode mostrar a carta e até mesmo ler alguns trechos. Mas não entregue a ninguém.
> [...]
> - Teremos então o sábado e o domingo para levantar o povo. – Dorotéa anda pela sala, agitada, duas manhas de suor aparecendo sob as axilas.
> - Marque uma concentração popular para domingo. Seu Dirceu, providencie faixas e cartazes. No dia seguinte à minha renúncia, a cidade deve amanhecer enfaixada e encartazada de ponta a ponta: QUEREMOS ODORICO, VOLTE, ODORICO, TODO O PODER A ODORICO e outras que tais.
> [...]
> - E eu duvido que algum vereador se atreva a votar contra o crédito especial – conclui Dorotéa, sentindo que precisa ir ao banheiro passar desodorante (GOMES, 1982, p.41).

Entre conchavos e artimanhas surge o misticismo popular, '[...] dia de lobisomem [...]', comum ao realismo grotesco. A alusão ao corpo grotesco do lobisomem, lenda que acompanha a cultura popular, apresenta a percepção cômica do mundo dual. Ao citar a transformação do homem em lobo, o discurso indica o propósito do político, ou seja, reverter a situação caótica, o desprestígio em prestígio, a desaprovação em aprovação, de um dia para outro do mesmo modo como sugere que ocorre com o homem-lobo.

O jogo de palavras e os neologismos também são empregados por Dias Gomes como, por exemplo, as expressões "prós e contraprós", "a problemática candidatória", "acautelatórios", "amarelista", "encartazada", "gabaritagem política", "confabulância político-sigilista", entre outras, compõem a linguagem neológica comum aos discursos demagógicos e empolados dos políticos tematizados e carnavalizados por Dias Gomes. Além das grosserias e autoritarismos dos coronéis e políticos para com seus subalternos, comportamentos e atitudes que denunciam o sistema de cabide de emprego, o tom familiar surge na linguagem em episódios que relatam envolvimentos amorosos, insinuações, expressões comuns à linguagem nos bordéis, entre outras.

A rubrica ressalta o fétido suor que Dorotéa exala no momento do planejamento da farsa. Tal aspecto instaura o rebaixamento, nesse caso por uma consequência da anatomia fisiológica, pois o clima de instabilidade e nervosismo vivido pela personagem faz com que ela fique constrangida com o odor do suor que não consegue controlar. O tom cômico popular e ambivalente, como afirma Bakhtin (1996), contribui para o seu destronamento, pois Dorotéa parece controlar meticulosamente o plano para a farsa política, mas não consegue controlar as consequências fisiológicas do próprio corpo e o suor, como excremento que é, humilha e degrada. Seguindo a compreensão de Bakhtin (1996), o suor, como excremento, aproxima do material corporal ressaltando o eco longínquo de uma concepção de mundo prenhe do princípio corporal cômico, aquele que destrona, rebaixa e regenera. Ao retratar a personagem sujeita ao suor e seu odor, Dias Gomes opõe-se aos aspectos do sublime (do belo, que exala aroma doce e angelical) e privilegia a ridicularização pelo riso reflexivo.

A ilustração também ressalta o tom dos discursos dos charlatões de feira, dos reclames da praça pública: “[...] No dia seguinte à minha renúncia, a cidade deve amanhecer enfaixada e encartazada de ponta a ponta: QUEREMOS ODORICO, VOLTE, ODORICO, TODO O PODER A ODORICO e outras que tais [...]” (GOMES, 1982, p.41). Os discursos planejados para as faixas e cartazes apresentam o tom de elogios e louvores injuriosos comuns ao ambiente da praça pública. Nota-se também a presença do exagero ‘TODO PODER A ODORICO’ e do vocabulário da linguagem popular. Os reclames são ditados pelo político, o que denota a perspicácia de Odorico em privilegiar o vocabulário popular para obter maior sensibilização e aprovação do povo, na sua maioria humilde e ingênuo, além do emprego do imperativo *volte* para reforçar a ordem que a cena tenciona almejar.

Em *O Berço do Herói*, no Segundo Quadro, durante a quermesse, a querela entre beatas e prostitutas apresenta os diversos discursos que se entrecruzam na praça pública:

> Florindo – Questão de educação. Cumprimentaram, eu respondi.
> Mocinha – Pai, o senhor, como Prefeito, devia expulsar daqui essas vagabundas.
> Pombinha – É incrível que elas tenham o descaramento de vir a uma festa da igreja!
> Ninon – Sei lá. Uma delas é a tal que foi namorada de Cabo Roque. E depois que ele morreu jurou morrer cabaço.

> Rosali – Até que não vai ser difícil: quem é que quer um bucho desses?
> *As três riem.*
> Pombinha – Eu vou chamar o Vigário. É muito desaforo (GOMES, 1990, p.386).

Os insultos e as injúrias entre moralistas e prostitutas, comuns à linguagem familiar da praça pública, apresentam o tom de degradação, de ambas as partes, além das grosserias a partir dos termos como ‘essas vagabundas’ e ‘um bucho desses’. Já o discurso do político é do tipo charlatão, pois está carregado de segundas intenções, sejam elas políticas eleitorais ou em relação ao fato de que o prefeito também frequenta o bordel, “(*Pisca o olho para o Prefeito*) Boa tarde, seu Prefeito” (GOMES, 1990, p.386), revelando falsa moralidade em sua postura:

> Pombinha – Lá estão elas.
> Padre Hipólito – Era só o que me faltava?
> Ninon – Chi, a beata foi chamar o Vigário. Vamos embora.
> Matilde – Eu daqui não saio, não arredo o pé. Tou na rua, não tou na igreja.
> Rosali – Matilde, tu sabe como é esse padre. Vai fazer um fuzuê.
> Matilde – Que faça. Tenho medo de homem que veste saia?
> Padre Hipólito – (*Aproximando-se das raparigas*.) Por favor, saiam daqui.
> Ninon – Mas a gente tá muito bem aqui, Padre.
> Padre – Por Deus, não me façam perder a paciência.
> *Pombinha e Mocinha se colocam ao lado do Padre.*
> Matilde – Que é, vão quere briga?
> Mocinha – É o cúmulo! Não respeitam nem o Vigário!
> Florindo – Mocinha, vamos com calma. Padre, elas têm o direito...
> Padre – Me admira o senhor, o Prefeito, ficar do lado dessas...
> Florindo – Não estou do lado de ninguém.
> Pombinha – Uma imoralidade. Fazendo trotoá em frente da igreja!
> Florindo – Calma, Pombinha, calma... Tudo se resolve... (*Volta-se para as raparigas*:) Dona Matilde, por favor... vão embora, não me arranjem encrenca com o Vigário. As eleições estão aí, não posso me indispor com a igreja... (GOMES, 1990, p.392-394).

O nome das personagens Mocinha, Pombinha e Florindo instauram o efeito cômico. No caso de Mocinha, além de o nome fazer alusão à mulher virgem que não “arrumou” casamento, portanto, à “moça velha”, “titia”, “encalhada”, condição degradante para mulher de meia idade, na cultura popular, seu nome, no diminutivo, também apresenta o tom pejorativo (característico do sufixo *inha*), pois ela se mantém casta em nome de um falso herói, de um falso morto, de um falso santo. A eterna noiva de Cabo Roque vivencia uma condição cômica e ridícula, pois o herói é

um desertor, uma farsa política usada para fins lucrativos. O leitor - espectador percebe a condição de Mocinha, duplamente degradante, pois submete-se ao luto por alguém que (aparentemente) não a quis e divide o palco com a viúva deste. Quanto ao nome da mãe, Dona Pombinha, há também o tom do ridículo no mesmo, haja vista que, na cultura popular, Pombinha é um dos nomes da genitália feminina, aludindo, portanto, ao baixo corpo e, conforme pressupostos de Bakhtin (1996), causando o rebaixamento e destronamento cômico da primeira dama da cidade. Sendo assim, em plena sociedade moralista, crente em Deus e temente ao inferno, seu nome estabelece relação com comportamentos das prostitutas Matilde, Ninon e Rosali, considerados promíscuos, das quais a mesma repudia a profissão libertina. Essa aproximação pela inversão, a partir do nome, instaura o destronamento cômico e carnavalesco da figura social, da mulher burguesa da alta sociedade, da beata e esposa do prefeito, rebaixamento comum ao campo do cômico-sério e da sátira menipeia, evidenciando que os nomes das personagens constituem-se em gestos de destronamentos.

Além do aspecto pejorativo comum ao emprego do diminutivo *inha* para os nomes de mãe e filha, o mesmo ocorre em relação ao nome Florindo. O nome do prefeito, homem de maior poder na cidade, compõe-se do nome flor + sufixo *indo*, o qual insere o tom pejorativo e estabelece o tom de deboche, de modo que causa o destronamento da figura pública, pois seu nome remete à fragilidade da flor, e a mesma é associada à condição feminina no que tange a delicadeza. Tal aproximação - associação ridiculariza o prefeito da cidade, seu poder e autoridade, pois, como observa Câmara Cascudo (2001, p. 234), “nas tradições populares a flor tem, geralmente, uso medicamentoso. Como elemento decorativo pessoal, sempre foi pouco empregada pelo sexo masculino; pelo feminino tem significação amorosa e intencionalmente simbólica [...]”. O nome Florindo e sua alusão a um elemento decorativo coloca o prefeito em posição fragilizada, marionete no sistema, seu nome evidencia sua condição, alguém que desempenha um papel decorativo, ou apenas uma peça no jogo político, aquele que executa a ordem do coronel.

No caso de *O Berço do Herói*, o prefeito Florindo faz cumprir os interesses do coronel Chico Malta e os do padre Hipólito, condição evidente no episódio ocorrido entre as beatas e as prostitutas em plena quermesse, além de articular ações para manter-se no poder assim como a estrutura e os interesses de seus aliados. Seu destronamento e rebaixamento cômico, portanto, advém de sua condição política,

desmascarada pelo dramaturgo aos olhos do leitor - espectador. Observa-se, ainda, que a relação e percepção da sonoridade oriunda do sufixo “indo” causa o riso, “flor *indo* assemelha-se ao som da palavra rindo”, intensificando o deboche carnavalesco voltado à figura do prefeito, o destronamento ocorre pela inversão, pois o cargo sugere respeito e autoridade, mas recebe o deboche. A aproximação com a flor, universo vegetal, sugere a renovação - integração com o cosmo, o homem em relação direta com o universo - natureza, assim como Dona Redonda e coronel Tibério Vilar em *Saramandaia*, aspecto recorrente em Dias Gomes. Ressalta-se, aqui, os apontamentos de Bender, pois o crítico observa que “O riso, por seu turno, implica reconhecer o ridículo, atribuir algum valor moral às ações e, no caso da comicidade possível de ser criada no âmbito da linguagem, o ser capaz de realizar operações mentais” (BENDER, 1996, p.53) e percebê-la.

A condição da família do prefeito também pode ser lida pela inversão cômica, pois a mesma está no alto posto político, o de maior prestígio na cidade, mas o dramaturgo a coloca, a partir de seus nomes, na condição carnavalizada, destronada e ridícula, instaurando o riso, conforme assevera Bakhtin (1996), o qual rompe barreiras e liberta do sério e do formal. Para dialogar com o teórico russo, citam-se as considerações do historiador francês, o qual observa que embora as técnicas para rir e fazer rir e as reflexões sobre o riso tenham mudado no decorrer da evolução da humanidade, “[...] sempre rimos para zombar de nós, para acalmar nosso medo, para manifestar nossa simpatia, para reforçar nossos vínculos e para excluir. O simples enunciado dos motivos mostra que o riso é plural [...]” (MINOIS, 2003, p.629). Analisa-se, com essas colocações, o interesse do dramaturgo em zombar de um sistema farsesco, o da política brasileira e seus representantes, desmascarando-os perante o eleitor em suas atitudes, discursos e interesses, consequentemente perante o leitor - espectador.

Ao desempenhar o papel de intermediador entre o padre, as beatas e as prostitutas, o prefeito faz uso do pronome de tratamento *Dona* para intervir e solicitar que as meretrizes se retirem do espaço em que circulam as beatas e as senhoras da sociedade, mas assim o faz para não ter maiores complicações políticas com o religioso em tempos de eleição:

> Matilde – Tá bem, a gente vai porque o Prefeito pediu. Não porque a gente tenha medo dessas papa-lóstias. (*mostra a língua, num gesto insultuoso*.)
> *Pombinha e Mocinha revidam com o mesmo gesto.*
> Matilde (*canta*:) – A Constituição nos garante | o direito de ir e vir.
> Florindo – Artigo 141...
> Matilde – Ninguém pode nos impedir. (*Bis*) | Vivemos num regime de livre empresa | que é a base do capitalismo com certeza.
> Ninon e Rosali – Mas que beleza!
> As três – Cada qual vende aquilo que pode | e como quer, | segundo a lei da oferta e procura | ao bel-prazer | e quem compra | compra por gosto | e só se requer
> Florindo – Que pague imposto
> *As prostitutas viram as costas e levantam as saias, mostrando a bunda. Padre Hipólito, Pombinha e Mocinha reagem, horrorizadas* (GOMES, 1990, p.394-395).

A língua, por consequência a boca, remete à passagem da comida, portanto faz alusão ao aspecto da vitalidade, alude ao corpo grotesco, aberto, interagindo com o mundo, contempla, pois, o sentido negativo e positivo, pois ambos estão envolvidos, degradam e regeneram. Além disso, o fato acontece na quermesse, ambiente festivo em praça pública no qual a bebida e a comida atraem os participantes, pois um dos principais atrativos da festa é a sua gastronomia. Além disso, ela é espaço propício para fenômenos da linguagem familiar e a tudo que se opõe ao sério e ao oficial. Para compreender o gesto de Matilde parte-se das considerações de Bakhtin (1996, p.132) acerca dos fenômenos da linguagem familiar e os da praça pública, sejam eles as grosserias, juramentos, maldições ou os pregões e os reclames da feira, haja vista que os mesmos não ocorrem isolados “[...] dos gêneros literários e espetaculares das festas populares, eles são parte deles e neles desempenham, aliás, com frequência um papel estilístico importante [...]”. A praça concentra as tensões da vida cotidiana, também questões políticas, religiosas e morais e atua como um ponto de convergência em relação ao não oficial e à liberdade dos dias de festa, feira e carnaval. O gesto risível de Matilde e a injúria ao chamá-los de ‘papa-lóstias’ são considerados pelo padre e beatas como insultos, e representam um ato de rebeldia em relação ao autoritarismo e moralismo religioso, também anunciam um modo diferente de se relacionar com o autoritarismo e o desejo de liberdade de pensamento e ações. No microcosmo ficcionalizado por Dias Gomes a cultura popular prevalece, o que remete à compreensão de Bakhtin sobre a Idade Média e o Renascimento:

> [...] a cultura popular não oficial dispunha na Idade Média e ainda durante o Renascimento de um território próprio: a praça pública, e de uma data própria: os dias de festa e de feira. Essa praça entregue à festa, já o dissemos várias vezes, constituía um segundo mundo especial no interior do mundo oficial da Idade Média. Um tipo especial de comunicação humana dominava então: o comércio livre familiar. Nos palácios, nos templos, nas instituições, nas casas particulares, reinava um princípio de comunicação hierárquica, uma etiqueta, regras de polidez. Discursos especiais ressoavam na praça pública: a linguagem familiar, que formava quase uma língua especial, inutilizável em outro lugar, nitidamente diferenciada da usada pela Igreja, pela corte, tribunais, instituições públicas, pela literatura oficial, da língua falada das classes dominantes (aristocracia, nobreza, alto e médio clero, aristocracia burguesa), embora o vocabulário da praça pública aí irrompesse de vez em quando, sob certas condições. Nos dias de festa, sobretudo durante o carnaval, o vocabulário da praça pública se insinuava por toda parte, em maior ou menor medida, inclusive na igreja (‘festa dos loucos’, do ‘asno’). A praça pública em festa reunia um número considerável de gêneros e de formas maiores e menores impregnados de uma sensação única, não oficial, do mundo (BAKHTIN, 1996, p.133).

Dias Gomes privilegia o espaço público da praça e promove, a partir do mesmo, atos, gestos e discursos que aludem às liberdades concedidas ao povo e à cultura popular não oficial em dia de festas carnavalescas, na Idade Média. Em pleno Estado ditatorial brasileiro, na Praça de Asa Branca, as personagens de *O Berço do Herói* questionam Leis e o sistema político e econômico do país a partir de palavras e gestos como, por exemplo, mostrar a língua e o traseiro para as autoridades políticas e religiosas.

Em pleno século XX, de 1960 a 1980, período no qual a ditadura militar seguia a cartilha da opressão e repressão, cerceando a opinião e atitudes consideradas subversivas e contrárias à ordem que o governo impunha, o espaço da praça, na ficção de Dias Gomes, constitui-se num espaço privilegiado para reflexões, ampliação da percepção sobre a ordem vigente e suas ações corruptas e autoritárias, mas, além disso, convoca o leitor - espectador a pensar sobre sua condição naquela sociedade, a qual não lhe permitia agir diferente do que as normas estabelecidas pelos padrões morais, sociais, religiosos, econômicos e políticos. Então o leitor passa a se questionar: “o que eu sou?”, “quem eu sou?”, “qual meu papel nessa sociedade?”, “Qual minha condição nesse sistema que visa impedir as pessoas de pensarem por si mesmas e qual o objetivo disso?”. O leitor vislumbra um sistema corrompido e interesseiro, no qual ele é mais uma marionete do jogo e da

farsa, alguém manipulado para, em tempos de eleição, conceder o voto e contribuir na manutenção da velha estrutura política e aliados, mantendo, por consequência, um círculo vicioso e corrupto.

Assim como Rabelais na Idade Média e Renascimento, Dias Gomes privilegiou o espaço da praça pública para promover a evolução do pensamento humano, cultural e social. São vários os episódios narrados nesse local, dotados de pluralidade e ambiguidade, os quais contemplam a perspectiva do devir. Os fatos criados pelo dramaturgo para analisar uma realidade microcósmica, apresentam e promovem o olhar universalista e histórico sobre comportamentos, pensamentos e situações, como no caso da quermesse de Asa Branca em *O Berço do Herói*. A própria palavra “bunda”, trazida para o texto literário por Dias Gomes, revela ao leitor que o propósito do escritor era romper com a linguagem erudita, pois além de ser uma das palavras da linguagem cotidiana, portanto, fora dos muros da linguagem “polida” e considerada nobre, o seu emprego, por exemplo, informa ao leitor que a peça está inserida no ambiente de liberdade de expressão e de pensamento, aludindo ao ambiente carnavalesco da cultura cômica popular da praça pública.

Conforme observou Bakhtin (1996, p.327) sobre Rabelais, “o importante não é, naturalmente, essa renovação formal tomada à parte, ela é apenas o aspecto abstrato da renovação rica de sentido, ligada ao ‘baixo’ material e corporal ambivalente [...]”, e isso pode ser analisado em Dias Gomes, pois, naquele Estado ditatorial, a censura jamais permitiria um texto dramático que dissesse aos políticos e ao clero: “vão à merda as beatas, os padres e os políticos dessa sociedade com seus interesses, com suas posturas autoritárias e cerceadoras, não concordamos e não estamos nem aí pra vocês!”. Então, a escolha de uma palavra, em um texto literário, quanto mais insólita for, está carregada de novos sentidos, e com certeza não é fortuita, mas sim uma possibilidade de burlar a censura e de instaurar novos campos de significados e sentidos e despertar o leitor - espectador para que perceba e analise sob outra perspectiva aquilo que ele tem como certo e verdadeiro.

Em tom de crítica, Matilde cita o artigo da Constituição e o regime de ‘livre empresa’, base do capitalismo, fazendo alusão à lei, mas observando que a mesma favorece determinado grupo daquela sociedade, ou seja, àqueles que detêm o poder em uma estrutura ditatorial. A linguagem e os gestos da praça, portanto, revelam questões do público e do privado, culturais, políticas, econômicas e sociais, constituem-se em gestos de destronamento, pois chamam a atenção do leitor -

espectador para discursos e fatos comumente mascarados. De modo que o gesto de Matilde e suas companheiras de bordel parodiam ditados populares recorrentes à linguagem familiar como, por exemplo, as expressões “vai à merda”, “dane-se” para compor o significado de “não concordo e não aceito o que você diz ou o que você representa”. A prática desse gesto direcionado ao prefeito, às beatas e ao padre, surgere forte apelo à inversão de valores, à rebeldia, à subversão aos padrões, às leis, ao autoritarismo que essas figuras representam naquela sociedade. O gesto de Matilde e amigas contempla a concepção rabelaisiana e o mundo pantagruélico.

O campo do baixo material corporal atua como terreno fértil para renovação e ressurgimento de uma imagem apagada ou esquecida, fazendo com o que o gesto, a palavra ou o objeto rebaixado ressurja aos olhos do leitor:

> *O traseiro é o ‘inverso do rosto”, o “rosto às avessas”.* A literatura e as línguas do mundo inteiro abundam em variações numerosíssimas dessa substituição. Uma das variações mais simples e difundidas no domínio da língua e da gesticulação é o beijo no traseiro que, aliás, se encontra várias vezes no livro de Rabelais; por exemplo, a espada de que se serve Gymnaste na muito carnavalesca guerra das morcelas, chama-se *Baise-mon-cul* (Beija-o-meu-cu), e esse é também o nome de um dos Senhores (de Baisecul). A sibila de Panzoust mostra o seu traseiro a Panurge e a seus companheiros e a seus companheiros. Esse gesto ritual sobreviveu até a nossa época (BAKHTIN, 1996, p.328).

O segundo quadro de *O Berço do Herói* se encerra com um gesto e não com palavras, as meretrizes mostram “a bunda” para o político, para o padre e para as beatas, ao modo das atrizes do teatro de revista. Um gesto tipicamente carnavalesco, irreverente e alegre, próprio da linguagem do realismo grotesco. O gesto degrada a moral e os ‘bons’ costumes daquela sociedade, degrada o ambiente da quermesse incorporando injúrias e grosserias ao sentido que propaga. Tal atitude causa o riso que liberta, alude para o inferior corporal apresentando o seu valor negativo e positivo, pois destrona e ridiculariza ao mesmo tempo em que renova e instaura o clima de liberdade em detrimento da opressão, o que corrobora com as considerações de Bakhtin, haja vista que, segundo ele, “a negação obtém também uma expressão espacial e temporal nas grosserias: ela é a maioria dos casos topográfica (o baixo da terra, ou do corpo humano). As grosserias são a forma mais antiga da negação figurada e ambivalente” (BAKHTIN, 1996, p.361).

No episódio de *O berço do Herói*, na quermesse, em praça pública, entre o gesto contido e moderado das beatas e do próprio sacristão, elevando pedidos e orações aos céus (alto - sublime) e o gesto realizado por Matilde, Ninon e Rosali há um distanciamento, uma oposição tanto em relação ao próprio gesto (sua topografia) quanto em relação ao que ambos significam naquele contexto. Nota-se, nesse exemplo em específico, a presença do gesto carnavalesco, alegre, uma imagem de caráter popular rebaixadora e ambivalente. Ela apresenta, ainda, o movimento para baixo, para os infernos, conforme explica Bakhtin (1996, p.361), pois, "no sistema rabelaisiano, a negação, na sua expressão espacial e temporal, desempenha um papel prodigioso nas formas da inversão do traseiro, do baixo, do avesso, do trás para frente, etc. [...]". Ou, ainda, na despedida de Matilde e suas amigas ocorre a substituição do rosto e da cabeça pelo traseiro, sendo este um rosto às avessas, topograficamente a substituição do alto pelo baixo. Portanto, o ato grosseiro de mostrar 'a bunda' corrobora com o que Bakhtin (1996) denomina de baixo material e corporal, a ideia dual sobre o mundo, aproximando a vida e a morte, o alto e o baixo que degrada e regenera. De modo que o aspecto cósmico se instaura, o alto/céu (cabeça, rosto, boca, língua), o baixo/terra (princípio de absorção, órgãos genitais, bunda, excrementos) prolongam a linha grotesca em Dias Gomes, o eco do estilo rabelaisiano.

Os gestos, os ambientes, os espaços e a linguagem, portanto, revelam a consciência e a ideologia de Dias Gomes, haja vista que o dramaturgo vivenciou, ainda na infância e adolescência, a crise política que assolava o país em 1939, com a segunda Guerra Mundial. Na época o dramaturgo participou de movimentos estudantis contrários ao governo do presidente Getúlio Vargas e do Ministro da Educação Gustavo Capanema, mostrando-se engajado às questões sociais e políticas. Sendo um dos líderes do movimento, ficou conhecido como revolucionário comunista e subversivo. Boêmio, locutor de rádio, estudante de sociologia, filosofia e adepto ao marxismo, filiou-se ao Partido Comunista (na época o partido existia na ilegalidade) (GOMES, 1998). Pode-se observar que seu envolvimento político e militante seguiu por toda a sua obra, sendo, para ele, a literatura uma possibilidade que o dramaturgo encontrou para continuar opondo-se ao sistema ditador que se instalou no país.

Quanto a Rabelais e sua época, considerações anteriores já observam que o escritor viveu entre políticos, nobres e o clero por longo período de sua vida, de

modo que conhecia muito bem as artimanhas destes na condução política do país. Como Bakhtin (1996) observa, Rabelais deve ter presenciado muitas negociações políticas diretamente. No Capítulo I, do Livro Terceiro, “De Como Pantagruel Levou Uma Colônia De Utopianos Para Dipsódia”, o narrador François Rabelais, conta sobre a atitude de Pantagruel e sua forma de tratar o povo:

> Pantagruel, depois de ter conquistado inteiramente o país de Dipsódia, para lá transportou uma colônia de utopinianos, em número de 9.876.210, sem contar as mulheres e crianças, artistas de todos os ofícios e professores de todas as ciências, liberais, para povoarem e ornarem o referido país, de outro modo pouco habitado, e deserto em grande parte. E os transportou, não tanto pela excessiva multidão de homens e mulheres que havia em Utopia se multiplicado como gafanhotos (vós entendeis bastante, não preciso mais mostrar que os utopinianos tinham os órgãos genitais tão fecundos e as utopinianas possuíam matrizes tão amplas, ávidas, tenazes e construídas com boa arquitetura, que no fim de cada nove meses, sete filhos pelo menos, tanto machos como fêmeas, nasciam de cada casamento, à imitação do povo judaico no Egito, se De Lyra não delira); não tanto também pela fertilidade do solo, salubridade do ar e comodidade do país de Dipsódia, como para manter em ordem e obediência, pelo novo transporte de seus antigos e leais súditos. Os quais, desde tempos imemoriais, outro senhor não tinham conhecido, reconhecido, confessado e servido senão ele; e os quais, desde que nasceram e entraram no mundo, com o leite de suas mães nutrizes tinham igualmente sugado a doçura e a alegria do seu reino, e nela se nutriam e confiavam [...] (RABELAIS, 2009, 394).

As imagens em Rabelais apresentam um profundo conhecimento do escritor acerca da história e da realidade da época. Ao ressaltar a ética e a moral de Pantagruel para com o povo, suas atitudes de justiça e proteção para com os desfavorecidos, Rabelais apresenta ao leitor o perfil de um líder político honrado, responsável e justo, o qual respeita e enaltece. Na passagem citada do Capítulo I, do Livro Terceiro, observa-se o recorrente emprego do exagero, do insólito e do realismo grotesco, além da concepção de mundo pelo baixo material corporal. Essa imagem de abundância e fertilidade dos utopinianos remete ao propósito dos povos que confiam em seus líderes e esperam que eles os protejam e lhes dêem condições melhores de vida. No entanto, aqui se pode destacar o tom de ironia e o riso reflexivo do autor que apresentou o desejo e o sonho do povo ao dar nome ao país conquistado por Pantagruel de “Utopia”, o qual estabelece a imagem de algo sonhado, porém difícil de acontecer para além das crônicas rabelaisianas. Ao reforçar as qualidades de Pantagruel, sua bondade e benevolência para com o bem

estar do povo, Rabelais conduz o leitor a pensar na situação político-administrativa dos líderes políticos daquele período:

> Notai pois aqui, beberrões, que a maneira de manter e conservar um país recém-conquistado não é (como tem sido a opinião errônea de certos espíritos tirânicos para seu dano e vergonha) pilhar, forçar, perseguir, arruinar e governar com mão de ferro os povos, em resumo, comendo e devorando o povo, à feição do rei iníquo que Homero chama de Demoboron, quer dizer, devorador do povo. [...] Como criança recém-nascida, é preciso apoiá-los, protegê-los, defendê-los de todos os prejuízos, injúrias e calamidades. Como uma pessoa que vem de prolongada e grave enfermidade, e chega à convalescença tem de ser cuidada, bem tratada, restaurada: de sorte que adquiram a opinião de que não há no mundo rei ou príncipe que menos queiram com inimigo e mais desejam como amigo. Assim Osíris, o grande rei dos egípcios, toda a terra conquistou, não tanto pela força das armas, como pelo alívio dos desvalidos, por ensinamentos da virtude de bem viver, leis justas, benevolência e benefícios (RABELAIS, 2009, p.395).

Ao falar com os beberrões, o narrador Rabelais apresenta sua opinião sobre os “espíritos tirânicos”, de modo a sugerir que a grandeza de um líder não está nas conquistas que realiza ou nas vitórias que obtém, mas sim na forma como conduz tais resultados, superando a ganância e a corrupção, governando para a maioria e não para si e os seus aliados, apenas. Conforme Bakhtin (1996, p.392), o escritor demonstrou íntima “[...] ligação com a realidade efetiva, diretamente próxima do autor. O objeto imediato da descrição, o primeiro plano de todas as imagens, é o mundo dos lugares habitados e familiares, pessoas vivas e conhecidas, objetos vistos e apalpados”. Nesse episódio, o inusitado da situação ocorre, pois questões do mundo formal e sério são analisadas em ambiente de liberdade e de festa, no qual a platéia é composta por bêbados (normalmente considerados sem lucidez). Então, ocorre a lógica da inversão e a surpresa pelo insólito, comum em Rabelais e em obras de escritores como Dias Gomes.

Há em *Gargântua e Pantagruel* recorrente dedicação do autor em analisar criticamente os comportamentos “[...] se diz ser esse o ofício dos reis: o bem sempre fazer, jamais o mal, é unicamente o ato real” (RABELAIS, 2009, p.395). Ao valorizar o bom comportamento, ou seja, o mais justo, o menos corrupto, o bem realizado para o povo, para a maioria, Rabelais evidencia atitudes e comportamentos do caráter ético e ações para o bem comum. O homem que ele enaltece deve ser aquele que honra e preza pela justiça e respeito.

A sabedoria e a cultura popular, comumente valorizadas em Rabelais, são destacadas pelo narrador em meio aos fatos relatados, como pílulas de conhecimento, pitadas de lucidez ou conselhos proferidos em tom familiar, tais como a afirmação de que os bens adquiridos de forma ilícita, a custo de sangue ou pilhagem não serão usufruídos pela terceira geração:

> Quem de outro modo fizer, não somente perderá o adquirido, mas também sofrerá escândalo e opróbio, estimando-se que pelo erro e pelo mal adquiriu: em conseqüência o adquirido entre suas mãos expirou. Pois as coisas mal adquiridas mal perecem. E ore para que tenha em toda a sua vida pacífica satisfação; se todavia o adquirido perece em seus herdeiros, igual será o escândalo sobre o defunto, e sua memória será maldita como de conquistador iníquo. Pois dizeis em conhecido provérbio: Das coisas mal adquiridas, o terceiro herdeiro não gozará (RABELAIS, 2009, p.396).

Rabelais, portanto, traz a essência da cultura popular, valores, conhecimentos e percepções de mundo e da ética construídos ao longo dos tempos, transmitida de geração em geração, em conversas familiares e de amigos. A sabedoria popular, e não a eletizada e oficial, é destinada para a formação do caráter ético e justo do leitor, para definir o homem de bem que Rabelais valoriza. A crítica do escritor direciona-se a tudo e a todos que desconsideram as virtudes, a justiça e a ética do bem. Em relação ao ambiente da praça pública, Bakhtin (1996) analisa que as imagens em Rabelais evidenciam um meio impregnado de liberdade:

> os elementos da linguagem popular, tais como os juramentos, as grosserias, perfeitamente legalizadas na praça pública, infiltravam-se facilmente em todos os gêneros festivos que gravitavam em torno dela (até no drama religioso). A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de 'exterritorialidade' no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra. Claro, esses aspectos só se revelavam inteiramente nos *dias de festa* (BAKHTIN, 1996, p.132).

O clima de liberdade, franqueza e familiaridade da praça pública em dias de festa e feira instauravam o ambiente carnavalesco em oposição à formalidade e à polidez dos palácios, instituições (religiosas e literárias) e hierarquias familiares. O tom da linguagem familiar da praça pública, no contexto de Rabelais e na Antiguidade, mantinha, portanto, expressões radicalmente opostas à comunicação considerada oficial. O gesto não oficial de Matilde, Ninon e Rosali, por exemplo,

representantes do povo de Asa Branca, em *O Berço do Herói* de Dias Gomes, por ocorrer em praça pública, em plena quermesse e direcionado às 'autoridades' políticas e religiosas, evidencia o aspecto explicado por Bakhtin. Ou seja, neste espaço, em dias de festa, o povo tem a última palavra, pois há certa liberdade, "exterritorialidade", em relação à ordem e à ideologia. No contexto de Dias Gomes, no qual a farsa política impera, essa liberdade é concedida, permitida, para não haver confusão ou demonstração pública de opressão, repressão e autoritarismo, já que estes comportamentos ocorrem, comumente, na calada da noite ou no espaço privado, onde poucos vêem ou sabem, resguardando assim a imagem e a ação dos líderes políticos e religiosos, como ocorreu no desfecho da narrativa, com a morte de Cabo Roque.

O território da cultura popular, no contexto de Rabelais, era a praça pública, em dias de festas e carnavais. Bakhtin (1996) informa que o escritor manteve contato e participava constantemente da vida popular da praça pública, tanto em eventos estudantis, nos quais as universidades apresentavam peças de teatro que tinham como foco as farsas e modalidades sociais, quanto das feiras em companhia de bispos e nas quais apreciava a cultura do comércio na rua, seus reclames e sua dinâmica. Além disso, conhecia e apreciava os espetáculos de rua, comédias que eram apresentadas ao público, interpretações de mistérios, paródias, farsas e moralidades durante os dias de feira, dia de Reis, procissões e bailes públicos. Nesse período, ocorriam importantes feiras, algumas até três vezes ao ano. Entre elas, a feira de Lyon, estendia-se por dois meses no ano, uma das mais importantes do mundo:

> Rabelais estava mais ou menos estreitamente ligado à feira de Lyon, que ocupava com efeito um dos primeiros lugares do mundo no domínio da edição e da livraria, e cedia lugar apenas à de Frankfurt. As duas manifestações desempenhavam um papel de primeiro plano na difusão do livro e na publicidade literária. Naquele tempo, os editores publicavam seus livros 'na ocasião da feira' (da primavera, do outono e do inverno) (BAKHTIN, 1996, p.135).

As feiras determinavam, além das datas de publicação, o gosto e o tom das narrativas. Bakhtin (1996) ressalta, portanto, a feira de Lyon como uma das propulsoras da produção literária da época, promovendo, inclusive, edições do *Gargântua e Pantagruel*. As publicações de Rabelais evidenciam sua dedicação em

compreender o aspecto não-oficial da linguagem e as formas variadas e ricas do cômico popular, os aspectos da vida da rua, a atmosfera específica da praça pública e seu vocabulário. Quanto aos discursos, Bakhtin observa que eram "[...] impregnados do riso do povo em festa. Eles brincam com o objeto da sua propaganda, englobam nesse jogo desenvolto tudo que há de sagrado, de elevado [...]" (BAKHTIN, 1996, P. 138). O tom e o estilo charlatão dos camelôs contribuíram:

> [...] para criar a atmosfera especial da praça pública com seu jogo livre e alegre, no qual o superior e o inferior, o sagrado e o profano adquirem direitos iguais e são incorporados em coro na ronda verbal. As charlatanices de feira escaparam sempre aos imperativos da hierarquia e das convenções verbais (isto é, às formas verbais do comércio oficial), gozaram sempre dos privilégios do riso da rua. É preciso observar que a *propaganda popular* foi sempre *brincalhona*, que, de alguma forma, ela *sempre gracejou de si mesma* (é o caso dos camelôs russos); na praça pública, a sedução da ganância e da esperteza tomavam um caráter irônico e semifranco. O riso ressoava sem cessar no 'pregão' da praça pública e da rua na Idade Média, com maior ou menor força (BAKHTIN, 1996, p. 138).

A linguagem da feira e dos charlatões utilizava-se de adjetivos, excesso de elogios, empregava o superlativo para intensificar o tom apelativo e charlatão. Nota-se, portanto, o exagero no emprego dos mesmos, marca do estilo de Rabelais, para qualificar os produtos e qualidades daquilo que estava sendo divulgado ou enaltecido. No Prólogo do Segundo Livro, assim como em todos os demais, o narrador inicia com louvores exagerados aos cavalheiros e nobres:

> Ilustríssimos e mui cavalheiros campeões, nobres e outros, que voluntariamente vos dedicais a todas as gentilezas e honestidades, há poucos tendes visto, lido e sabido as grandes e inestimáveis crônicas do enorme gigante Gargântua; e como verdadeiros fiéis acreditastes em tudo, assim como no texto da Bíblia ou do santo Evangelho, e tendes muitas vezes passado o vosso tempo com as distintas damas e donzelas, fazendo-lhes belas e longas narrativas, quando vos sobrava o tempo; sois portanto dignos de louvor e de memória sempiterna [...] (RABELAIS, 2009, p.240).

Bakhtin (1996) analisa que o emprego do superlativo, nesses termos, a partir do exagero e do tom inflado e carregado de ironia, constitui-se no superlativo do realismo grotesco. Os elogios estão impregnados de injúrias, ironias destronadoras e críticas que instauram o riso corrosivo, pois ao mesmo tempo em que enaltecem a força, a gentileza, a nobreza, a honestidade e a sabedoria dos cavalheiros e suas

ações, também os ridicularizam chamando-os de ingênuos, manipuláveis e ignorantes, por acreditarem em tudo o que lhes dizem. Esse tom do discurso assemelha-se ao tom dos discursos de feira e de charlatões, nos quais os elogios estão repletos de adjetivos e tons apelativos. O deboche em relação às figuras dos nobres cavalheiros, ambiguamente enaltecidas, e ao modo de vida dos mesmos, acentua-se com a justificativa de que merecem entrar para a história pelo modo como passavam o tempo com donzelas e damas, contando-lhes as narrativas do grande Gargântua, ou seja, o narrador convida o leitor a olhar e analisar criticamente a nobreza da época.

Também as *Crônicas*, receitas paródicas, em Rabelais, são um dos gêneros do realismo grotesco. No prólogo de *Pantagruel*, primeiro livro escrito, e no prólogo do Quarto Livro, por exemplo, Rabelais defende a tese de que as *Crônicas*, além de distrair, são curativas:

> [...] Outros há no mundo (e não desprezíveis) que, estando grandemente afligidos pela dor de dentes, e depois de terem gasto todos os seus bens em medicamentos sem nada aproveitarem, não encontraram remédio mais expedito do que colocar as referidas crônicas entre dois bons panos bem esquentados, e aplicá-los no lugar dolorido, com um sinapismo de pó de resina. Mas que diria eu dos pobres variólicos e gotosos? [...] Todo o seu consolo era o de ouvir ler alguma página do referido livro. E vimos quem se entregasse aos diabos se não se tivesse sentido alívio manifesto com a leitura do referido livro, nem mais nem menos como as mulheres que, sofrendo as dores do parto, ouvem a leitura da vida de Santa Margarida. Isso não vale nada? Achai-me um livro em qualquer língua, e prerrogativas, e eu pagarei um *chopine* de tripas [...] (RABELAIS, 2009, p.242).

O exagero do realismo grotesco indicado a partir das doenças citadas, chamadas doenças alegres, já que resultam de práticas relacionadas à satisfação dos prazeres do corpo, evidencia a relação com o baixo material e corporal. Seja para aliviar dores de dente ou para acalmar as dores dos sifilíticos e gotosos, "[...] resultantes de um uso imoderado de *comida, bebida e prazeres sexuais*, estão, portanto substancialmente ligadas ao 'baixo' material e corporal [...]" (BAKHTIN, 1996, p. 139). O narrador Mestre Alcofribas observa, no Prólogo citado, que as crônicas de Gargântua contribuem muito mais do que aparentam, afirma que além das propriedades evidentes, há nelas muitas outras ocultas, "[...] pois foi mais vendida pelos impressores em dois meses do que as Bíblias serão compradas em

nove anos [...]" (RABELAIS, 2009, p.243). Ao carnavalizar e destronar a Bíblia sugere, portanto, que cada crônica ou histórica contada contempla sabedoria de vida e análise de mundo para além da ficção e que o leitor deverá perceber essa verdade oculta e propagá-la. Por isso classifica os "[...] que quiserem contra ele se pronunciar, sejam reputados enganadores, predestinadores, impostores e sedutores [...]" (RABELAIS, 2009, p.242-243), fazendo alusão à censura da Sorbonne à obra. Sendo assim, por meio do tom do charlatão e do vendedor ambulante de feira, proclama o riso e sua virtude curativa, no sentido de liberdade e renovação, visto que o Livro contempla a cultura cômica popular e que por ele figuras da autoridade social e religiosa são destronadas e ridicularizadas em seus vícios e interesses. Ao encerrar o Prólogo, o narrador exalta a sua atividade ao relatar a história de Gargântua e a importância da mesma:

> [...] pondo fim a este prólogo, quero que me entreguem a cem mil cestadas de diabos, corpo e alma, tripas e entranhas, se eu estiver mentindo uma só palavra em toda a história; igualmente, o fogo de Santo Antônio vos queime, o raio vos parta, a peste vos mate, e como Sodoma e Gomorra possais cair em enxofre e fogo no abismo, no caso de não acreditardes firmemente em tudo que vos conto na presente crônica (RABELAIS, 2009, p.243).

O narrador emprega o tom apelativo dos discursos de feira, no qual o exagero e o superlativo estão presentes, encerra o Prólogo contemplando imprecações e injúrias, maldições, súplicas religiosas, crenças da cultura cômica popular da praça pública da Idade Média e do Renascimento com o propósito de chamar a atenção do leitor, aludindo a um estilo e tom de discurso diferente do formal e do sério. Promete, inclusive, como proclame de feira, a garantia de que propaga a verdade, fazendo uso de ditados populares e de apelos aos santos para reforçar suas afirmações. Esse exagero na promessa, essa garantia de que crônicas curam diversos males, portanto, demonstra o interesse de Rabelais em desestabilizar o leitor, promovendo nele um olhar mais amplo em relação à formalidade da estética e estilos literários da época, mas, sobretudo, em relação à sociedade e seus vícios. Na época de Rabelais:

> [...] o mundo hierárquico da Idade Média ruía. O modelo do mundo unilateralmente vertical, extratemporal, com o seu alto e o seu baixo absolutos, o seu sistema unilateral de movimento ascendente e descendente, estava em plena desorganização. Um novo modelo

> começava a reformar-se, no qual o papel dominante passava às linhas horizontais, ao movimento para frente no espaço real e no tempo histórico. O pensamento filosófico, o conhecimetno científico, a prática humana e a arte, assim como a literatura, trabalhavam para criar esse novo modelo (BAKHTIN, 1996, p.353).

Rabelais registrou sua compreensão acerca do papel da literatura na formação do pensamento social e a capacidade desta em desestabilizar estruturas engessadas e pensamentos limitados, aspectos que demonstram o caráter universal de suas reflexões. Ao afirmar que as crônicas de Gargântua curavam os piores males, o narrador induz o leitor a pensar em outras formas de ver e compreender o mundo além da habitual. Nesse intuito e:

> No decorrer da luta em favor de um novo quadro do mundo e da destruição da hierarquia medieval, Rabelais utiliza constantemente o procedimento folclórico tradicional da 'hierarquia às avessas', do 'mundo às avessas', da 'negação positiva'. Permuta o alto e o baixo, mistura de propósito os planos hierárquicos, a fim de retirar e liberar a realidade concreta do objeto, a fim de mostrar a sua verdadeira fisionomia material e corporal, a sua verdadeira existência real, do outro lado de todas as regras e apreciações hierárquicas (BAKHTIN, 1996, p.353).

O riso e a cultura cômica e grotesca presentes em *Gargântua e Pantagruel*, a partir do exagero e do insólito, agregam e reforçam esta concepção do escritor evidenciando seu caráter inovador, insubordinado às normas, padrões e condutas políticas e religiosas e a tudo que apresentasse caráter limitador, assim como a qualquer forma de vícios e atitudes totalitárias. O riso rabelaisiano constitui-se em riso que liberta, pois é positivo, princípio universal de concepção de mundo, radical e alegre e revela, conforme Bakhtin (1996), verdades sobre o mundo e instituições de poder, degradando-as e renovando-as. No Livro Quarto, Prólogo, *Ao Ilustríssimo Príncipe e Reverendíssimo Senhor Odet, Cardeal de Chastillon*, o narrador François Rabelais, médico de profissão, relata:

> Estais devidamente advertido, ilustríssimo príncipe, por quantos grandes personagens tenho sido diariamente solicitado, insistido e importunado, para a continuação das mitologias pantagruélicas, alegando que várias pessoas melancólicas, doentes ou de outro modo aborrecidas e desoladas tinham com a leitura das mesmas enganado os seus aborrecimentos, passado alegremente o tempo e recebido nova alegria e consolação. As quais tenho o costume de responder, que com elas, compostas por passatempo, não pretendia

> glória nem louvor algum; somente tinha por consideração e intenção dar por escrito um pouco de alívio que pudesse aos aflitos e enfermos ausentes; o que de boa vontade, quando precisão existe, faço aos presentes que se ajudam com a minha arte e serviço (RABELAIS, 2009, p.582).

O discurso do narrador Rabelais alude para a capacidade da palavra literária em provocar a reflexão, a possibilidade de cura da alienação, desenvolvendo no leitor a capacidade da cura da ignorância e da visão limitada. A perspectiva é a da alegria da festa carnavalesca, ou seja, a do destronamento e rebaixamento para regenerar e possibilitar vida nova, pois Bakhtin (1996) ressalta que as imagens da festa popular ajudam a capatar a realidade no sentido do devir. O narrador alerta para o cuidado que os autores devem ter ao empregar as palavras, "[...] cuidado particular com as palavras, propósitos, conversas e confabulações que deva ter com os doentes da parte dos quais seja chamado [...]" (RABELAIS, 2009, p.583). O leitor doente, sendo assim, recebe a possibilidade de cura pela palavra literária, o narrador médico passa a receita por escrito e o enfermo, ao ler, livra-se de males e renova a vida, suas perspectivas de ver e compreender o mundo, amplia sua visão. No *Novo Prólogo do Autor*, Livro Quarto, o autor apresenta a ideia da cura pela palavra literária:

> Gente do bem, Deus vos salve e guarde. Onde estais? Não vos posso ver. Preciso ir buscar os óculos. Há, Há. A queresma está marchando bem e bela, eu o vejo. E então? Tendes uma boa vindima, ao que me disseram. Não serei um desmancha prazer. Tendes remédio infalível contra todas as alterações. É virtuosamente operado. Vós, vossas esposas, vossos filhos, pais e famílias gozam a desejada saúde. Isso vai bem, isso é bom, isso me agrada. Deus, o bom Deus, seja eternamente louvado; e (se tal coisa é a sagrada vontade) assim sejais longamente mantidos. Estou, mediante um pouco de pantagruelismo (entendeis que é certa alegria do espírito que despreza as coisas fortuitas), são e bem disposto, pronto para beber, se quiserdes. Perguntar-me-eis por que, gente do bem? Resposta irrefragável. Tal é o querer do Deus boníssimo e altíssimo; do qual acolho, do qual aceito, do qual venero a sacrossanta palavra da boa nova. Está no evangelho, onde se diz, Luc.4, em horrível sarcasmo e sangrenta irrisão, ao médico negligente com a própria saúde: 'Médico, cura-te a ti mesmo'. Cl. Gal., não por tal reverencia, em boa saúde se mantinha, conquanto algum sentimento tivesse tido das sagradas Bíblias, e conhecido e freqüentado os santos cristãos de seu tempo, como mostram *lib II. De Usu partim, lib II de Differentiis pulsuum, cap. 3 et ibidem lib. II cap. 2. ET lib*. *De Renum affectibus* (se é de Galeno); mas por temor de cair nesta vulgar e satírica zombaria: Trata o médico dos outros, é bem certo, Ele próprio está de úlceras coberto (RABELAIS, 2009, p.586).

O narrador observa que sua saúde está em bom estado, pois ele vive segundo o pantagruelismo, com alegria de espírito e desprezo das coisas fortuitas. Ele observa que o modo de vida pantagruélico foi sugerido por Deus e está registrado na bíblia, por isso segue o tom do horrível sarcasmo e da sangrenta irrisão. Observa ainda que um dos maiores medos de qualquer pessoa é o de sofrer vulgar e satírica zombaria, o que alude ao medo de Panúrgio em ser corno no casamento e no de Chico Malta e aliados com o retorno do herói que não morreu, por exemplo. Reforça a tese de boa saúde, a qual pode ser adquirida com a leitura das sátiras de Pantagruel, pois o autor esforçou-se em cuidar da sua antes de escrever aos leitores.

Tanto Rabelais quanto Dias Gomes fizeram uso desses artifícios estilísticos para desestabilizar o leitor, surpreendendo-o e apresentando-lhe outras possibilidades de interpretar o mundo e a sociedade. O riso em Dias Gomes, assim como em Rabelais, também ocorre relacionado à comida e à bebida, fazendo referência aos prazeres do corpo:

> - Tenho que ir, coronel. – Dorotéa estende a mão para Odorico, que a segura entre as suas, vai com ela até à ante sala de espera.
> - Diga às meninas que em meu perneamento vespertino eu passo por lá pra tomar um licorzinho de jenipapo... – Odorico tem um olhar malicioso.
> - Está bem... até logo. – Dó apenas esboça um sorriso de compreensão, vendo que há mais alguém na ante-sala, esperando ser recebido (GOMES, 1982, p.16).

A indicação do olhar malicioso, o emprego das reticências e o sorriso contido insinuam, em tom alegre, os prazeres sexuais e encontros fortuitos. A comida e a bebida também estão presentes nas comemorações relacionadas às conquistas ideológicas e políticas:

> - O prefeito quer fazer obras e a Oposição não deixa. – Deitado no sofá da sala das Cajazeiras, entre um cálice de cachaça e outro de licor de jenipapo, Odorico escuta Dorotéa com um sorriso de alcoólica e maquiavélica satisfação. [...] – Todo poder a Odorico! – Vamos buscar ele de volta! – Odorico é nosso pai! [...] (GOMES, 1982, p. 53).

O licor de jenipapo, o azeite de dendê, a cachaça Bole Bole, são exemplos da relação com o baixo material e corporal. Ressalta-se ainda a importância concedida às medalhas e relíquias de Cabo Roque com seu poder da fertilidade: "-Tá vendo não? É um botão, não sabe, da cueca de Cabo Roque. Dá sorte e faz parir filho macho" (GOMES, 1990, p.388).

Entre a cachaça e o licor de jenipapo está a satisfação de Odorico Paraguaçu com a vitória da farsa política. A trama da renúncia para obter mais verbas na Câmera de vereadores e maior apoio popular teve êxito, a satisfação maquiavélica está relacionada ao ego do político, astuto e manipulador, engana a todos outra vez e obtém seus propósitos. Aqui a astúcia e a inteligência proporcionam o prazer em tom de charlatanice de feira:

> - O prefeito ameaça renunciar porque não consegue trabalhar por esse povo que ele tanto ama. – Na praça apinhada de gente, onde os capoeiristas e os vendedores de quitudes se misturam à platéia que cerca o palanque, a voz de Dorotéa Cajazeira se reproduz nos alto-falantes e reverbera nas paredes dos sobrados. – E por que não consegue trabalhar? Porque a Oposição não deixa.
> [...]
> -Queremos Odorico! – grita Zuzinha e algumas centenas de pessoas repetem em coro os *slogans* escritos nas faixas penduradas nos postes e nas árvores, pedindo a volta de Odorico (GOMES, 1982, p.53).

O discurso político assume o tom do discurso de feira: aos gritos, Dorotéa Cajazeira anuncia para a cidade o amor do prefeito pelo povo, bem como o seu desejo de trabalhar por ele. Nota-se a presença dos capoeiristas, na época considerados subversivos, representantes da cultura marginal. Em meio à platéia, também os quitandeiros/quituteiros, os responsáveis pela venda de quitutes nas praças. Aqui se retoma o que Bakhtin analisa sobre os pregões de Paris, a partir da obra de Rabelais:

> Para Rabelais e seus contemporâneos, os 'pregões de Paris' não eram de forma alguma um documento banal da vida cotidiana, no sentido que esse termo devia adquirir mais tarde. O que se tornaria 'a vida cotidiana' na literatura dos séculos vindouros, possuía então um valor maior de concepção do mundo, não se destacava dos 'acontecimentos', da história. Os 'pregões de Paris' constituem um aspecto marcante da praça pública e da rua, fundam-se na utopia da festa popular que nelas reina. Rabelais distinguiu neles os tons utópicos do 'banquete universal', e o próprio fato de que esses tons

> estivessem imersos no coração da via ruidosa, viva, concreta, perceptível, de mil odores, dotada de senso prático, tal como era a da praça pública, correspondia plenamente ao caráter específico de todas as imagens de Rabelais, que aliam o mais amplo universalismo e utopia a um caráter concreto, visual, vivo, a uma localização rigorosa e a uma precisão técnica (BAKHTIN, 1996, p.160).

Dias Gomes valorizou, assim como Rabelais e seus contemporâneos, tudo o que ocorre na rua, os comícios, os eventos, as discussões, as ideologias e a cultura popular têm considerável importância, pois esse ambiente, em suas peças, contempla importantes reflexões a partir de imagens que se compõem em praça pública. Tal como nos Pregões de Paris, os comícios políticos no século XX constituem-se num aspecto marcante do realismo grotesco, pois da rua para os sobrados os *slogans* políticos e suas ideias são anunciados, assim como os *slogans* dos produtos de feira. Tem-se um panorama da vida alegre do povo em praça pública, ruidosa, agitada e pluricultural. Misturam-se aos interesses maquiavélicos de Odorico Paraguaçu, a favor da soberania autoritária, as culturas, os cheiros, os sons, as ideologias, compondo o mundo pantagruélico de Dias Gomes.

3.1 ECOS PANTAGRUÉLICOS E UM SUBVERSIVO NA CENA BRASILIERA

O propósito de Dias Gomes, em favor da democracia e em detrimento da ditadura militar ou de qualquer ditadura disfarçada, se mostra no comportamento e atitudes de João Gibão e seu irmão Lua Viana em *Saramandaia*, por exemplo, eleitos vereador e prefeito de *Bole Bole*. Ao ficcionalizar um pleito eleitoral, no qual a eleição acontece democraticamente e um representante do povo é eleito para governar, o dramaturgo propõe a inversão da ordem vigente, ou seja, rompe com a estrutura tradicional da política do país, a qual, historicamente, teve líderes políticos oriundos do coronelismo, da hegemonia econômica ruralista, das oligarquias econômicas, políticas e culturais. Ocorre, na trama de Dias Gomes, o processo de inversão e renovação, explicado por Bakhtin (1996), pois o velho sistema governista, a velha e tradicional política, é substituído por uma nova proposta, por um líder das bases populares, que emerge do povo, ocasionando alteração topográfica, do alto e baixo, o que corresponde com a proposta de alteração do nome da cidade, de *Bole*

Bole para *Saramandaia*. Contitui-se, assim, o destronamento e a ridicularização do velho sistema no sentido de renovação positiva:

> João Gibão - O nome da cidade vai mudar. Vai virar Saramandaia.
> Dona Redonda – Fifi – Aparadeira
> Ora, Deus!
> Dr. Rochinha - O João Gibão nunca disse nada que não se realizasse, hein!...
> Fifi - Ele vê o acontecido antes mesmo de acontecer...
> Dona Redonda - Imagina! Imagina, oh! Isso é chute, né? Charlatanice sua Gibão... (GOMES, 2013, transcrição nossa).[58]

João Gibão[59], em *Saramandaia*, é uma personagem chave, ele e suas previsões conduzem a trama, muito do que acontece está relacionado à previsão que apresenta em relação à mudança do nome da cidade, de *Bole Bole* para *Saramandaia*. A personagem concentra diversas formas do imaginário da cultura popular, sendo elas: as previsões do futuro (mudar o nome da cidade), sonhos e percepções reveladoras e visionárias (estouro de Dona Redonda, atentado à Vitória Vilar), também teve revelação sobre fatos do passado de Tibério Vilar, elucidando crimes, consegue conversar com os pássaros e fazer soar o sino apenas com a força do pensamento:

> (Igreja)
> Padre - João meu filho, muito obrigado por ter atendido meu chamado. Eu sei que este dia não tá sendo fácil pra você...
> João Gibão - É... tô indo pro velório de seu Cazuza, padre...
> Padre - É... Por isso mesmo que santo Dias, o padroeiro da nossa cidade, sabe muito bem que eu não quero abusar de seu dom. Mas o sacristão não veio, e eu aqui com essa minha lombalgia...
> João Gibão - É... é... o padre quer que eu toque o sino da igreja é isso?
> Padre - E é toque de finados...
> João Gibão - Aah!
> Padre - Cê acha que consegue? Faz tempo que você não pratica...
> João Gibão - Pra evitar mexericância de umas e outras aí... Mas já que é um pedido do senhor, e é pro seu Cazuza... vamo lá... (Sino soa) (GOMES, 2013, transcrição nossa)[60].

---

[58] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

[59] Há, em cada obra, um jogo de forças, nele consta o sentido histórico, o autoconhecimento, comunicação entre autores e leitores. Nesse jogo de forças, observa Candido (1981), os aspectos universais e nacionais estabelecem relações, a elaboração técnica e a emocional garimpam espaço no processo de plasmar a realidade. Os autores Rabelais e Dias Gomes esforçaram-se em conhecer a realidade humana, psíquica e social de suas épocas, valorizaram o conteúdo humano e apresentaram um juízo de valor sobre os fatos.

[60] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

A personagem João Gibão é um misto de misticismo popular e corpo grotesco (corcunda com asas), apresenta postura ideológica libertária, promove a desestabilização do oficial e do autoritarismo, mostra-se com espírito livre e conduz o olhar do leitor - espectador para a possibilidade de autonomia de pensamento e atitudes. João Gibão sugere, em suas ações, previsões e percepções, o devir e, exercendo o posto de vereador da cidade, suas ações aludem para uma sociedade com mais autonomia e liberdade de pensamento, com mais democracia:

> Prefeito Lua Viana - Mas não fui eu, foi a câmara dos vereadores que resolveu fazer o plebiscito...
> Zico Rosado - O senhor pode não ter culpa dos antecedentes, mas é responsável pelos subsequentes, tem que botar ordem...
> Prefeito Lua Viana - Não! Não! Tá tudo em ordem. O povo é quem vai decidir se a cidade continua a se chamar Bole-Bole ou se muda pra Saramandaia, isso é democracia, seu Zico! E muito emboramente o projeto seja do meu irmão, eu não tenho preferência...
> Zico Rosado - João Gibão!... (GOMES, 2013, transcrição nossa).[61]

Os nomes atribuídos à cidade agregam o riso debochado, destronador e carnavalesco, o riso que traz na sua essência a renovação, a força negativa e positiva e que degrada e regenera, conforme Bakhtin (1996). Pela ironia intencional, de âmbito jocoso ao desdenhoso ridicularizador, como afirma Hutcheon (1985), ocorre o rebaixamento a partir do nome da cidade, sendo que ele revela a farsa vigente no sistema político, econômico e cultural do país. *Saramandaia*, o nome sonhado, visionado por João Gibão, apresenta, conforme contexto da trama, o sentido de liberdade, renovação e utopia. Tem-se, portanto, lados opostos em atrito, o que se agrava quando Vitória Vilar decide produzir uma nova marca de cachaça, para a qual dará o nome de *Saramandaia* e com a qual enfrentará a cachaça tradicional *Bole Bole* produzida por Zico Rosado. Novamente instaura-se o aspecto topográfico, pois a cachaça *Bole Bole* representa a tradição e o velho sistema político, o poder, os valores oficiais e a ordem estabelecida, enquanto a *Saramandaia* propõe a renovação.

Ocorre, no decorrer da trama, alteração de sentidos e interesses para o novo nome da cidade. O propósito vislumbrado por João Gibão, o significado primeiro e inicial apresentado por ele para o nome *Saramandaia* altera-se, pois a luta pela

[61] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

mudança do nome da cidade passa a ter conotação histórica, ou seja, os resquícios do coronelismo e dos vícios da política nacional, as disputas de poder entre as famílias Rosado e Vilar passam a interferir no sentido inicialmente atribuído ao nome *Saramandaia*. Isso se consolida com a divisão dos grupos que apóiam a alteração do nome, o partido político de Zico Rosado e seus aliados mostram-se contrários a ideia e o outro grupo, o favorável, juntamente com a família Vilar, lutam pela mudança. *Saramandaia*, devido tais interferências sociais, culturais, históricas e políticas, agrega um novo sentido, sugerindo alteração da ordem, alteração no "mandar", alteração no governo da cidade e na liderança da comunidade, *sara* + *mandar* + *ia*. Nessa perspectiva, Dias Gomes constata e revela a força da tradição e dos valores culturais enraizados, pois há indícios de mudança, mas esta é lenta e parcial.

Pode-se perceber o propósito de Dias Gomes e a sua posição ideológica a partir dos nomes, compreendendo-se que os eles também se constituem em gestos de destronamento. O nome *Bole Bole* denota uma mistura, algo "embolado", o que alude para a prática de confundir interesses pessoais com os de ordem pública, prática comum na estrutura política do país e ilustrada nas obras aqui estudadas como, por exemplo, a preocupação de Zico Rosado em mudar o nome da cidade, pois ele está atrelado à marca da cachaça que produz e comercializa, ou ao fato de que como prefeito pode controlar as questões políticas e econômicas da cidade de modo a favorecer os seus investimentos e empreendimentos econômicos. Essa temática aparece em *Sucupira ame-a ou deixe-a*, assim como em *O Berço do Herói*. No caso desta última, Chico Malta interfere para que a construção da estrada de rodagem passe por suas terras para assim valorizá-las:

> Porcina – Sabe o que estão dizendo por aí? Que você só lutou por essa estrada pra valorizar suas terras.
> Malta – Gente ingrata. Uma estrada que vai beneficiar todo mundo. Quando que esse cafundó-do-judas sonhou em ter uma estrada asfaltada ligando diretamente a Salvador? Agora, só porque a estrada passa pela minha fazenda... Mas não ia ter de passar por algum lugar? Não ia ter que valorizar as terras de alguém? Pois então que valorize as minhas, que fui quem pariu a idéia. Tou certo ou tou errado?
> Porcina – Eu acho que tá certo. Eles é que não acham.
> Malta – Eles, quem?
> Porcina – Esses que dizem que a estrada vai dar uma volta enorme só pra passar por suas terras.
> Malta – Volta enorme. Uma voltinha de nada.

> Porcina – Você bem que podia ter dado um jeito da estrada passar também pela minha fazenda.
> Malta – Isso também era demais. Sua fazenda fica no norte do município, a estrada vem do sul.
> Porcina – (Saindo, com Chico Malta.) Oxente, uma voltinha a mais, uma voltinha a menos... (GOMES, 1990, p.391-392)

Dias Gomes registra na literatura ambientes e espaços sociais viciados e corruptos, parodiando a realidade social, conduzindo, pela arte, o olhar do leitor - espectador para o mundo. O emprego dos pronomes “eles” e “esses”, em tom de pejoratividade, anunciam o menosprezo do político e seus aliados em relação ao eleitor e à opinião do povo. A farsa política está revelada, assim como o favorecimento dos interesses pessoas usando o dinheiro público e a manipulação do jogo político de forma fria e calculista.

Em pleno período ditatorial do Brasil, o novo prefeito de *Bole Bole - Saramandaia* se esforça para manter a imparcialidade, promover a democracia, aceitar as diferentes opiniões políticas e governar a cidade para o bem de todos, com o povo e para o povo:

> (Gabinete prefeitura)
> Zico Rosado - Eu não nasci ontem seu Lua Viana... é óbvio que eu não acredito nesta falacistre que o senhor não apoia o troca-troca mudantista de teu irmão, essa artimanha saramandista pra me prejudicar.
> Prefeito - Nem eu nem meu irmão somos artimanhosos. Ele é vereador teve uma ideia apresentou o projeto e a câmara decidiu pela votação tudo nos conformes da lei, e o senhor sabe muito bem que o povo me elegeu porque eu sou político, sou neutro...
> Zico Rosado - Neutro! O senhor vai se casar com aquela desmiolenta da Zélia Vilar, que anda saramandando por aí contra mim!
> Prefeito - Não misturo vida pública com privada, também não me meto na briga entre a família Rosado e a Vilar...
> Zico Rosado - Pois eu acho que o senhor e o seu irmão fecharam com a família Vilar pra me apiar do poder, e mudar o nome da cidade é um golpe das elites pra mandar a família Rosado pras cucuias...
> Prefeito - O senhor precisa ouvir melhor a voz rouca das ruas e das urnas seu Zico. É por isso que o senhor não foi reeleito e eu venci.
> Zico Rosado - Olha aqui! Já fui prefeito tantas vezes que eu até perdi a conta, e se eu quiser daqui a quatro anos eu volto nos braços do povo...
> Prefeito - Mas agora é a minha vez de prefeitar! (GOMES, 2013, transcrição nossa).[62]

[62] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

Lua Viana procura não se envolver com desentendimentos políticos entre partidos da situação e os da oposição na câmara de vereadores, assim como não quer se envolver nas divergências entre as famílias Vilar e Rosado, embora namore e case com Zélia Vilar. Ele é o político às avessas, o oposto aos que são destronados por Dias Gomes, ridicularizados pelo riso carnavalesco. O perfil do político que Lua Viana engendra, mostra-se o inverso dos perfis de Odorico Paraguaçu, Chico Malta, Zico Rosado e outros que representam a ordem vigente, as oligarquias e dinastias familiares, historicamente constituídas no Brasil colonial e republicano, aspecto analisado por Faoro (1989). Ele não é descendente de coronéis como os demais, e surge como uma renovação, como uma nova opção e escolha do povo, a qual revela indícios de descontentamento diante das falsas promessas e corriqueira exploração. Sua postura é semelhante à de Grandgousier, Gargântua e de Pantagruel, pois se volta ao justo e à ética, demonstra interesse no bem estar de todos, prima pela maioria, pela imparcialidade e neutralidade para obter a justiça e a democracia:

> Prefeito - Bom dia! (beijos)
> Zélia - (beijos) Surpresa boa... fiquei muito orgulhosa do que você disse lá na cidade, viu... eu sei que no fundo deste coração aqui, nosso prefeito também é mudancista...
> Prefeito - O prefeito não toma partido, mas neste coração aqui só tem lugar pra uma coisa... (beijos) Mas Zelinha preciso conversar... (interrupção por fala de Zélia) ... espera...
> Zélia - (ao mesmo tempo) Deixa eu falar uma coisa... (ao mesmo tempo que as últimas frases do prefeito) Deixa eu... (interrupção)
> Prefeito - Espera... Olha primeiro quero que você entenda que minha situação é difícil, ninguém acha que sou neutro, eu tenho que ser, isso que eu acredito. A cidade está partida e eu sou o prefeito de todo mundo, preciso ser conciliador, então, por favor, colabora pra não ter furdúncio no comício do Zico... (GOMES, 2013, transcrição nossa).[63]

O perfil do político que esta personagem apresenta, mostra-se como uma utopia pantagruélica, tal qual a apresentada por Rabelais no país dos utopinianos. No caso de *Saramandaia*, Lua Viana é o inverso de Zico Rosado, e de boa parte dos políticos que governavam o Brasil na época em que a obra foi televisionada. Demonstra consciência de seu papel perante a sociedade, mesmo quando em divergência com interesses pessoais. O fato de Lua Viana ter sido eleito democraticamente pelo povo, vencendo Zico Rosado nas urnas, causa o

[63] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

destronamento do velho, promovendo vida nova, como explica Bakhtin (1996). Ocorre, portanto a carnavalização cômica da imagem de coronéis e de políticos que se assemelham ao perfil de Zico Rosado, representantes do passado, aludindo às mudanças que Dias Gomes considerava necessárias para reverter - alterar o caos político-ditatorial que imperava no país e promover a renovação necessária, a começar pela ideia de que isso seria possível com a união do povo:

> (Na sala da casa do Lua)
> Leocádia - (servindo algo) Olha só...
> Vitória (olhando a toalha de mesa) - Mas que coisa linda. Nossa! Que trabalho de renda lindo! É artesanato da terra?
> Padre - É, e aliasmente a senhora está diante da artesã.
> Leocádia - Padre!
> Vitória - Leocádia, mas isso é um dom.
> Leocádia - Não, eu faço só pra me distrair. Aprendi com a minha mãe. Quando fiquei viúva eu tava tão agoniada que tive que inventar o que fazer. Acabou que vendia muito pros turistas, as rendas ajudaram a criar meus filhos.
> Padre - Pra mim, o bolo de aipim é imbatível, inconcorrível.
> João Gibão- Oi Mãe!
> Leocádia - Filho! Que bom que você tá aqui. Vem conhecer a Vitória.
> Vitória - Oiiii!
> Joao Gibão - Oi! Encantado! (beija a mão dela) Agora eu sei de onde a Zélia herdou a boniteza.
> Vitória - Seu filho é um galanteador. Então você é o famoso João Gibão, que teve o sonho de mudar o nome da cidade.
> Padre - E que tá causando tanto reboliço.
> Vitória - Então me conta, João Gibão. O que significa Saramandaia?
> João Gibão - Pode ser tanta coisa. É o que cada um quiser. Pra mim é mudança, futuro, esperança de um novo tempo, sabe?
> Vitória - É?
> João Gibão - É.
> Vitória - E que novo tempo é esse?
> João Gibão - Acho que essa cidade tem que enterrar o passado corrupto. Bole-Bole é um nome muito ligado a família do Zico Rosado, então pra mudança ser radical, tem que trocar o nome da cidade.
> Padre - João, isso não é hora de politiquice, meu filho.
> Vitória - Padre, fui eu que dei trela.
> João Gibão - Tirando o Zico Rosado de lá, o Lua vai ocupar o lugar dele.
> Vitória - Mas agora eu entendo porque que a minha filha faz tanta propaganda do futuro cunhado. Vocês dois se uniram nesse projeto, nesse sonho.
> João Gibão - Ué, por...por falar em Zélia, cadê ela? Ela tava aqui esperando o Lua...
> Leocádia - Foram lá pro quarto. Deus queira que se acertem (GOMES, 2013, transcrição nossa).[64]

[64] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

Então, o par João Gibão e Lua Viana, representantes populares, eleitos para governar pelo povo (vereador e prefeito), representa a renovação, a vida nova, a ruptura (morte) necessária, conforme ideologia do autor. As dificuldades que Leocádia ressalta ter passado para poder criar os filhos e sustentá-los ao enviuvar, evidenciam que a família é de origem simples, pois teve poucos recursos econômicos para sustentar a casa. Sobreviver do artesanato que vendia aos turistas é outro dado que denuncia não só as dificuldades financeiras, mas também a cultura popular do trabalho artesanal como a renda e a condição sócio-econômica da qual descende a família, situação inversa das famílias oligárquicas e coronelistas que historicamente forneciam os líderes políticos do país.

Além de tais aspectos, cabe refletir sobre a cachaça, seja *Bole Bole* ou *Saramandaia*, pois este é mais um dos diálogos estabelecidos com o mundo pantagruélico. Em Rabelais o vinho, em Dias Gomes, a cachaça. A bebida muito presente na constituição da vida social, instaurando a festa carnavalesca em ambas as históricas, épocas, autores, constituindo, portanto, a relação com o realismo grotesco, com o baixo material corporal, conforme analisa Bakhtin (1996). Ao nascer, Gargântua não chora, ele grita: “beber”, “beber” e é levado à vinhaça. Os beberrões, em festa ou em batalha, bebem vinho no café da manha, no almoço, no jantar, além do vinho a bebida *pantagruelion,* importante descoberta e invenção de Panatagruel, tem espaço garantido nas suas viagens. Em Dias Gomes, o licor de jenipapo e a cachaça acompanham o desencadear dos fatos:

> Risoleta - Pena. Mas olha, eu fiquei foi feliz com seu desmorrimento, seu Zuzu. A primeira rodada hoje é por conta da casa. Avisa os amigos.
> Risoleta - (descendo as escadas da pensão) Mas que silêncio é esse?
> A música parou. Por que parou? Parou por quê? Alegria no meu bar, minha gente, vamos. Rosalice, põe uma música, vai menina.
> Dorinha, não quero ver ninguém aqui desapetrechado de copo cheio.
> E o homenageado, hein? O nosso homenageado, cadê?
> (Casa de Cazuza – limpando os óculos) (GOMES, 2013, transcrição nossa).[65]

Dias Gomes, assim como Rabelais, valoriza a cultura popular e registra os momentos de festa, nos quais o riso e a alegria predominam, tendo a bebida como

[65] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

companheira. O clima da comemoração é carnavalesco, o baixo material corporal está representado pela bebida, pelo ambiente da pensão de Risoleta e por tudo o que esse espaço simboliza:

> (Noite na cidade – Aristóbulo caminha misteriosamente e preocupado)
> Maestro Cursino - Professor Aristóbulo, o senhor por aqui?
> Aristóbulo - Só passando. Eu não consigo dormir, tenho insônia crônica. Ai me canso de ficar em casa e saio pra pernear.
> Maestro Totó - Num tem remédio melhor pra sua insônia encroada e pra minha viuvez ensebada do que conversar com os amigos. Vamos entrar na pensão de Risoleta?
> Aristóbulo - Não, não, não...Eu sou cobrador de impostos, sou Bacharel, professor de Latim. Cidade pequena, os senhores sabem. Sou presidente do Centro cívico, tenho que dar o exemplo de um comportamento ilibardo. Eu vou continuar perambulando (GOMES, 2013, transcrição nossa).[66]

Neste ambiente noturno da pensão de Risoleta todos estão na mesma condição, a da alegria da festa e suas liberdades carnavalescas. Bakhtin (1996) ressalta que as imagens da festa popular ajudam a captar a realidade, os aspectos que revelam a tradição, concepções antigas e novas, o universalismo profundo das ideias e da cultura popular. No caso do professor Aristóbulo, ele não permanece no local, pois não consegue libertar-se do tom e da postura séria, oficial e formal conforme papel que representa naquela sociedade, o de professor e de cobrador de impostos.

> (Aristóbulo entra nesse exato momento no estabelecimento)
> Risoleta - Ótimo, já tá bom, já tá bom... (percebe a presença do professor no recinto) Professor, que bom que o senhor aceitou o meu convite. Há tanto tempo que eu espero a sua visita! Vamo entrando.
> Aristóbulo - Eu tenho hábitos pacatos.
> Risoleta - Não, mais aqui é calminho, não é todo dia que é esse fuzuê não. Vamo borá entrar
> Aristóbulo - Com licença.
> Encolheu - Professor Aristóbulo? O senhor aqui?
> (Todos: “Boa noite, professor!”)
> Risoleta - O quê que o senhor deseja? Pra beber
> Aristóbulo - Nada. Eu vim a trabalho. Eu vim tratar dos seus impostos atrasados, Dona Risoleta.
> Rochinha - Cê veio aqui a meia-noite cobrar impostos, é isso, professor?
> (O sino badala indicando meia-noite)
> Aristóbulo - Me enganei no horário. O senhor tem razão, com licença.

[66] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

> Pedro - Professor, quais são os impostos que ela tá devendo?
> Aristóbulo - Uma série deles. ICMS, ISS, PIS, COFINS, diversos.
> Risoleta - COFINS, eu? Mas que trolagem é essa? (GOMES, 2013, transcrição nossa).[67]

Numa alusão paródica às passagens bíblicas que citam cobradores de impostos, Dias Gomes parodia a situação, causando o riso e o destronamento da narrativa sagrada, na qual os cobradores de impostos invadem templos, estabelecimentos comerciais, entre outros espaços formais e sérios, para exercer a função. Em Dias Gomes o professor Aristóbulo realiza o papel de cobrador de impostos, mas os espaços formais dos relatos e parábolas bíblicas são substituídos pelo informal, nesse sentido, "[...] a paródia é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas [...]", Hutcheon (1985, p.13). A cobrança de impostos, à noite, na pensão de Risoleta, ambiente festivo, no qual acontecem aventuras amorosas, com a presença da bebida, da comida, do riso festivo, indícios do mundo pantagruélico, instaura o insólito, o duplo e surpreende o leitor, tendo na figura do Dr. Rochinha um representante marcante, pois ele bebe cachaça até não poder mais para "afogar as magoas". Ocorre o riso burlesco e ambíguo devido mutação brusca, grotesca, como explica Sodré e Paiva (2002), além da presença de elementos e relações paródicas. O universo do grotesco também está presente, pois no espaço da pensão encontram-se diversos personagens que apresentam o disforme, o feio, o inusitado, dentre eles João Gibão, Cazuza, Encolheu, Aristóbulo e o bêbado Rochinha, dentre outros.

Os espaços informais, a rua, a praça, a pensão, constituem-se em palco para discussão e reflexão sobre tudo que diz respeito à vida social e pessoal. Rabelais e Dias Gomes abordam a frieza e a crueldade humana, os interesses e trapaças da vida política, a disputa pelo poder econômico e de *status* social pelo riso alegre e entre fatos dos dia a dia, nos espaços públicos e festivos. Ao mesmo tempo, abordam a profunda humanidade do homen, seus sofrimentos, incertezas, desejos e sonhos, como exemplo a tristeza sem fim sentida pelo Dr. Rochinha, abandonado no altar por Laura, filha de Zico Rosado; a insônia e a vida dupla de Aristóbulo "homem-lobo"; a luta de Cazuza para não colocar o coração pela boca em momentos de

[67] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

nervosismo; a angústia de João Gibão diante de sua corcunda e da ridicularização que sofre por ser como é:

> Dona Redonda -...Tá! Escutem aqui! Doutor Rochinha, é uma corcunda que ele esconde aí, não é?
> Doutor Rochinha - (Gagueja no início da fala) Eu acho que é Dona Redonda, mas ele nunca me deixou examinar...
> (Todos ao redor dizem ao mesmo tempo: "NUNCA!?")
> Doutor Rochinha - Não. Uma vez ele caiu doente dona Leocádia mandou me chamar, aí ele tava com uma bronquite danada, pedi pra ele tirar o gibão, pois queria auscultar ele, mas quem que conseguiu? Não tirou de jeito nenhum...
> Dona Redonda - No-ossa! Ah! Não vou me amofinar por causa das palavras daquela criatura deformada e defeituosa! Fiquei com fome novamente! (GOMES, 2013, transcrição nossa).[68]

Dias Gomes consegue mostrar ao leitor o "eu desajustado" ao meio, o sentimento gauche que acompanha tais figuras. Ao mesmo tempo ressalta a tristeza e a alegria, o sofrimento e a celebração da vida, e sua sensibilidade toca e humaniza o leitor. Humaniza também as personagens que, sem olhar para si (como no caso de Dona Redonda), julgam e acusam as que consideradam "deformadas, defeituosas" ou anormais, Dias Gomes busca despertar no leitor uma atitude de espírito, a de perceber a vida e suas diversidades, diferenças que se complementam. O autor apresenta o homem plural, o ser fraturado, na perspectiva de Bakhtin (1996), a compreensão de que não há vida ou ser que seja uno, completo, mas de que todos estão inclusos num cosmos, integrado à natureza.

As obras de Dias Gomes promovem a ruptura nos modos de pensar e perceber o mundo, além do o propósito de desestabilizar estruturas fixas, condutas engessadas e marcadas por uma visão unilateral. Suas narrativas desestabilizam o leitor e seu olhar viciado, influenciado por condutas e valores "aceitos" socialmente. Essa conduta limitada promove certo condicionamento e cegueira na personagem Dona Redonda:

> Marcina - Porque cê falou aquilo pra Dona Redonda, João?
> João Gibão - Eu vi uma coisa que me deixou cismado... Ah! Esquece! Esquece, se eu pudesse escolher eu não teria essas visões não, esses sonhos, queria ser normal...
> Marcina - Mas você é normal, bobo...(acaricia-o) (GOMES, 2013, transcrição nossa).[69]

[68] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

O leitor é convidado a perceber e a compreender que a incompletude e o disforme estão presentes no dia a dia. *Saramandia* apresenta o universo repleto de elementos e gestos grotescos, figuras disformes, num propósito do autor de humanizar personagens e leitor, principalmente os que se consideram “normais”. Ele mostra ao leitor as limitações do ser humano, seus vícios, posturas, pensamentos, atitudes muitas vezes egoístas, outras soberbas, suas qualidades e defeitos e, principalmente, sua pressa em julgar o outro sem olhar para si próprio, como é o caso de Dona Redonda.

No Capítulo “Um defunto à baiana” da obra *Sucupira ame-a ou deixe-a, venturas e desventuras de Zeca Diabo e sua gente na terra de Odorico, o bem amado*, Raimundo, conhecido como Mundinho, operário da fábrica de azeite-de-dendê, propriedade de Odorico Paraguaçu, morre afogado e cozido em um tonel de azeite fervente. Após telefonema informativo, Odorico Paraguaçu se apressa para averiguar o ocorrido, e ordena que Dirceu Borboleta providencie e acione a *Operação De Cujus*, “- E não fique aí com essa cara de seu-Malaquias-cadê-minha-farofa! Tome os providenciamentos necessários! [...] – Alvíssaras! Aleluia! Aleluia! Aleluia!” (GOMES, 1982, p.130). O leitor compreende que a alegria de Odorico Paraguaçu está relacionada à possibilidade de inauguração do cemitério, obra construída a partir de promessa de campanha, há muito concluída, porém não inaugurada por falta de defunto. Tal situação constrangia o prefeito, promovendo as críticas da oposição que a julgava desnecessária:

> - Sei não... – Odorico tira um lenço e leva ao nariz. – Não me lembro da cara dele. Também ta com uma pele tão esquisita... Defunto sempre fica com aquela cor roxo-esverdecida...esse ta cor-de-rosa...
> - É o azeite – explica o gerente. – Ele caiu dentro de um reservatório de azeite e morreu afogado.
> - Afogado?! E quando foi isso?
> - Parece que já foi há alguns dias. Mas só hoje se encontrou o corpo. Já está até cheirando mal.
> - Então, ele... se fritou no azeite – Odorico se mostra preocupado.
> - É... lamentavelmente. – O gerente está embaraçado. – Nem sabemos como foi isso. Deve ter caído. Uma coisa chocante.
> - Deverasmente chocante e assazmente preocupante.
> - Por que?

---

[69] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

> - Porque se corre por aí que morreu um homem dentro do nosso azeite, quem vai se fritar somos nós. Ninguém mais vai querer comparar azeite-de-dendê Paraguaçu (GOMES, 1982, p.131).

A imagem carnavalesca de um defunto cor-de-rosa, afogado e frito no azeite-de-dendê, o corpo humano na mesma condição do peixe instaura o riso ambíguo a partir da relação com o baixo material e corporal, conforme Bakhtin (1996). Novamente a relação com a comida, visto que o azeite-de-dendê Paraguaçu está em todas as refeições dos sucupirianos e nesta 'safra' com um sabor e um aroma a mais. Como uma maldição, Odorico não pode inaugurar o cemitério com este defunto, pois acima dos outros interesses políticos, estão os econômicos e pessoais, visto que a fábrica é de sua propriedade e a gestão pública está, como observa Leal (1975), imbricada à gestão da propriedade particular.

A forma como Odorico se comporta diante do ocorrido também revela a frieza e indiferença do patrão em relação à morte do operário, "*Não me lembro da cara dele*", fazendo alusão às relações e condições de classe. "[...] – E então?... | - E então, seu Dirceu! – Odorico desce do carro, lamenta-se. – Depois de tantos e tantos anos de recesso mortuário, tenho finalmente um defunto da melhor qualidade e não posso usar. [...]" (GOMES, 1982, p.133). Ressalta-se o emprego do verbo no presente do indicativo 'tenho', o que indica posse de algo, comparando a posse do defunto com a de um objeto. O riso da situação decorre do malogro, uma ironia do destino, pois alude à comicidade do enganador enganado, conforme Propp (1992). A comicidade advém de um obstáculo inesperado, o qual causa o fracasso da intenção ou da ação premeditada. Odorico sofre o revés do destino, pois não pode inaugurar o cemitério mesmo com um defunto sucupirano e o leitor ri dele, pois sabe das suas verdadeiras interesses quanto à inauguração do cemitério.

Ao parodiar tal situação e revelar a visão de Odorico acerca dos trabalhadores, o dramaturgo ridiculariza o prefeito e o coronel, pois o malogro causa o riso satírico e debochado que destrona a figura e autoridade dos mesmos. Tais aspectos relacionados ao corpo morto, frito, cor-de-rosa e mal cheiroso remontam ao que Bakhtin (1996) reflete sobre as brincadeiras, comuns à cultura popular, relacionadas ao sagrado e ao profano.

Outro aspecto do realismo grotesco, as piadas e chistes são empregados por Dias Gomes. No caso da morte de Mundinho, por exemplo, Odorico faz piada e brinca com a situação, inclusive no momento em que transmite a notícia à viúva:

> - Dona Josilda, tou aqui com a alma lavada e enxaguada no desgosto [...].
> - Sinto deverasmente ter vindo aqui lhe dar essa triste notícia. – A voz de Odorico tem o tom menor apropriado à situação. – Mas fiz questão de vir de corpo presente, com uma prova de estima e consideração pelo falecido e talqualmente pela viúva.
> [...]
> - Chore... pode chorar... tem aqui um peito amigo. – Odorico abraça Josilda, aperta seu rosto contra o peito e sente a pressão de seus seios. – Quanto às crianças, fique tranquila, a fábrica vai pagar uma indenização. E eu, do meu bolso, faço questão de custear a educação dos meninos.
> [...]
> - Comé que foi acontecer isso, meu Deus! – Josilda não se conforma. – Meu Mundinho... afogado no azeite. E ele que dava a vida por uma moqueca.
> - Então deve ter morrido feliz – Odorico procura mais a rigidez dos seios de Josilda. Calcula a idade, deve ter no máximo trinta anos. – Apenasmente, em respeito à memória do falecido, vamos fazer noves-fora desses considerandos.
> [...]
> - Sem azeite – esclareceu Dirceu.
> - Descondimentado – especifica Odorico (GOMES, 1982, p.134-136).

O tom apelativo (alma lavada e enxaguada no desgosto) e de exagero (sinto deverasmente) pode ser notado no discurso de Odorico que também faz brincadeira com a situação ao dizer que “fiz questão de vir de corpo presente”, aludindo à cerimônia do velório. A viúva observa que o defunto “dava a vida por uma moqueca” e obtém de Odorico a observação de que “deve ter morrido feliz”. Além dessas expressões ocorre um jogo de palavras e significados, pois o prefeito propõe o conceito matemático “noves-fora” para a situação, o trocadilho sugere retirar a prova do ocorrido para desvirtuar a verdade dos fatos.

O tom de piada fica por conta da situação, pois entre lágrimas e tensões o instinto fala mais alto, Odorico atento aos seios e coxas de Josilda, sua beleza e vitalidade física. Ela aceita as investidas do coronel e mostra-se grata pela proteção que o mesmo anuncia. Ressalta-se ainda o riso ambíguo a partir do emprego de neologismos, termos como “deverasmente”, “talqualmente”, “apenasmente”, “considerandos” e “descondimentado”, o que concede à linguagem o tom coloquial e ao mesmo tempo de falsa erudição.

Em Rabelais, além da acumulação e exagero no uso do superlativo, a realização de apostas paródicas e irônicas, o emprego de injúrias e a utilização de termos não poéticos, comuns da linguagem popular, propõe um jogo de significação.

Para Bakhtin (1996, p.140) a dupla significação está relacionada ao baixo material e corporal “[...] as tripas, os intestinos são o ventre, as entranhas, o seio materno, a vida. Ao mesmo tempo, são as entranhas que engolem e devoram [...]”. O jogo se estabelece entre nascimento, vida e morte, o alto e o baixo material corporal e o movimento estabelece o aspecto do cômico popular. Rabelais transita entre os elogios e as injúrias, num constante jogo, brincadeira, entre coisas sagradas e profanas, o sério é alvo do cômico paródico.

No capítulo VI, do Segundo Livro, “De Como Pantagruel Reencontrou um Limosino, Que Deturpava a Língua Francesa”, percebe-se a opção de Rabelais pela linguagem coloquial, pelo latim vulgar em detrimento da linguagem oficial e erudita, além de promover o destronamento da seriedade e formalidade do ensino de Paris:

> Certo dia, não sei quando, Pantagruel passeava depois de ter ceado com alguns companheiros, junto à porta que vai a Paris, e encontrou um estudante muito pimpão, que vinha por aquele caminho, e, depois de terem se cumprimentado, perguntou-lhe: “Meu amigo, de onde vens a esta hora? – O estudante respondeu-lhe: Da ilustre, ínclita e célebre academia, que se apelida Lutécia. – Que quer dizer isso? Perguntou Pantagruel a um de seus companheiros. – É Paris, respondeu o outro. – Então, vens de Paris? E como passais o tempo, vós outros, senhores estudantes, na referida Paris? – Respondeu o estudante: Trafegamos pelo Sequano ao dilúculo e ao crepúsculo; perambulamos pelos compites e quadrivias da urbe; dedicamo-nos à verbalização latinizante; e, como veríssimos amoríferos, captamos a benevolência do onipresente, onipotente e onisciente sexo feminino. Certos de diecules procuramos os lupanares de Champ-gaillard, Matcon, Cul de sac, Bourbon, Huslieu e em êxtase venéreo inculcamos as nossas hastes nos profundíssimos recessos de meretricules amicabilissimes [...] (RABELAIS, 2009, p.264).

O discurso do jovem pimpão, composto por uma linguagem complexa, segue a lógica de que o discurso clássico e o erudito eram valorizados e respeitados naquela sociedade, por isso o estudante afirmava-se na linguagem da academia considerada nobre, de alto padrão, pois era isso que a sociedade exigia dos estudantes de Paris. A maneira como se expressa, com termos de difícil compreensão para Pantagruel, expressões rebuscadas e palavras desconhecidas, apresenta o tom de um discurso ultrapassado, pois as demais personagens não compreendiam o que o estudante queria dizer. Dessa forma, Rabelais provocou o destronamento da linguagem oficial, aquela valorizada nos palácios, na Igreja, nas escolas e pelos professores de Paris, “Ao que disse Pantagruel: ‘que diabo de

linguagem é essa? Por Deus que és um herético [...]" (RABELAIS, 2009, p.265). Pela lógica da inversão bakhtiniana instaura-se o duplo e apresenta-se a percepção da linguagem pelo realismo grotesco, no qual ocorre a inversão do alto pelo baixo (infernos), pois Rabelais enalteceu a linguagem coloquial, a expressão da praça pública como a forma adequada de falar. Ao que Pantagruel diz:

> - Então, então, disse Pantagruel, o que é que quer dizer este homem? Acho que ele está inventando alguma linguagem diabólica e que nos encanta como os feiticeiros. – ao que disse um de seus companheiros: Senhor, sem dúvida este moço quer imitar a língua dos parisienses, mas só sabe maltratar o latim, e ele pensa que é um grande orador em francês, porque desdenha o uso comum de falar. – Ao que disse Pantagruel: É verdade? – Respondeu o estudante: Ilustre Senhor, meu verbo nem de longe se assemelha ao que diz este desprezível mendace, nem é apto para escoriar a cutícula de nosso gálico vernáculo: mais vice-versamente, eu gnave opero e, por velas e remos, locupleto-me com a redundância latínica. – Por Deus, disse Pantagruel, vou te ensinar a falar. Mas, antes, responde, de onde és? – Ao que disse o estudante: a origem primeva de meus maiores e antepassados foi indígena das regiões lemusínecas, onde requiesce o corpore do agiotate São Martial. – Estou entendendo muito bem, disse Pantagruel. És limosino de nascimento e criação. E queres passar por parisiense. Ora, isso vai te dar trabalho (RABELAIS, 2009, p.265).

A passagem anterior evidencia a super valorização do *status* de uma forma "culta" ou oficial de falar, aquela que a elite econômica da sociedade aprova e valoriza em detrimento de outra falada pelo povo, na rua, na praça, na família, na festa e que, normalmente, é motivo de ridicularização e deboche. Mas, na obra de Rabelais, a linguagem valorizada nas universidades e na elite social é apresentada como desconexa, incompreensível, o que evidencia o rebaixamento carnavalesco proposto pelo escritor e sua inclinação, conforme Auerbach (2013), a um estilo forte e popular.

Rabelais optou pela valorização da linguagem coloquial, inclusive com a afirmação de Pantagruel, "vou te ensinar a falar", mas apresenta outro dado importante, comum àquela época e também à sociedade atual, pois nota-se que o estudante tem real noção de sua condição naquela sociedade, por isso esforça-se para empregar a linguagem rebuscada. Ele pretende impressionar e ser aceito no meio em que vive, além de ascender às classes bem sucedidas economicamente e uma das exigências para isso é o emprego da norma culta da língua. Portanto, o escritor registrou o preconceito daquela sociedade burguesa e da nobreza para com

os que não utilizassem a língua de prestígio. Pantagruel desmistifica essa super valorização, agarra o jovem estudante pelo pescoço e só o liberta quando o mesmo fala naturalmente, com expressões corriqueiras. O destronamento e o rebaixamento, para a renovação comum ao realismo grotesco, completam-se após essa atitude de Pantagruel, pois o moço "[...] estava se borrando todo, ao que disse Pantagruel: 'Santo Alipantino, que porcalhão! Que vá para o diabo!" (RABELAIS, 2009, p.266). Conforme já exposto anteriormente e segundo Bakhtin (1996), a presença dos excrementos alude para a renovação proposta pelo rebaixamento, descendo aos infernos para completar o rebaixamento grotesco.

Na literatura rabelaisiana há espaço para o coloquialismo e expressões da linguagem da festa, da praça e do ambiente familiar, "agora estás falando naturalmente" disse o gigante ao jovem. O espaço para a língua culta e os termos eruditos foi reservado aos versos, em poemas curtos que foram escritos nas aberturas dos livros. A naturalidade, comum aos ambientes informais, é mantida nos diálogos entre Gargântua, Pantagruel e seus companheiros, ela só é alterada, na obra, normalmente, na introdução dos capítulos, em curtos poemas, alguns com dedicatórias como no Primeiro Livro, dedicado ao leitor, no Segundo Livro dedicado ao autor do livro, no Terceiro Livro dedicado *Ao Espírito da Rainha de Navarra* (décima), ou em alguns breves capítulos escritos em versos. Ademais, a narrativa segue em tom prosaico, em diálogos que contemplam a linguagem alegre, expressões da cultura popular, contemplando provérbios, ditados, palavras coloquiais e a linguagem da praça pública, o que condiz com a afirmação de Auerbach (2013), de que Rabelais é o poeta do cotidiano.

Esse Capítulo, em Rabelais, por apresentar a personagem do jovem pimpão, e seu discurso enfático com termos de extrema erudição, estabelece uma forte relação com o discurso exagerado e com termos que denotam a erudição utilizada pelo professor Aristóbulo em *Saramandaia* de Dias Gomes:

> Aristóbulo - Meus concidadãos e concidadãs, não me encrepem e não me admoestem por aspargir e ressumbrar aos quatros ventos, qual flutissunante abantesma minha altanaria Bolebolense! (Gritos – Bravo!) (GOMES, 2013, transcrição nossa).[70]

[70]*Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

O tom apelativo, verborrágico e erudito do discurso do professor Aristóbulo, no episódio do cortejo fúnebre de Cazuza, em praça pública, se aproxima em muitos aspectos ao do jovem estudante parisiense. Do alto do palanque oficial, construído por Zico Rosado, o professor pronuncia palavras desconhecidas, incomuns e difíceis para uma platéia inculta e simples, que está habituada a termos coloquiais e expressões corriqueiras. Tanto o estudante parisiense quanto o professor Aristóbulo são apresentados sérios, formais e defensores fervorosos do padrão culto da língua oficial. Propp (1992, p.33) observa que existem algumas profissões e categorias "[...] que investem o homem de alguma parcela de poder [...]", as quais primam pela seriedade e formalidade, portanto, distanciam-se do riso, é o que ocorre com essas duas personagens. A condição e posição do professor Aristóbulo destaca-se como elevada em detrimento da condição e posição do povo que não tem formação acadêmica, normalmente, e que está na rua, portanto, em posição mais "baixa' topograficamente, intaurando o alto e o baixo carnavalesco. O discurso que pronuncia na missa em homenagem a Cazuza também contempla essa atitude e ideia:

> (Na Igreja, missa do Seu Cazuza)
> Aristóbulo - E que atire o primeiro calhau quem for capaz de mitigar o nada dolente Miraculum Divinum. O nobre vereador Cazuza é uma fênix renascida para alçar o voo da glória Bolebolense.
> Zico - Palmas pra ele, que ele merece (palmas).
> Cazuza - Eu não entendi bulhufas. O que quer dizer esse negócio de Fênix? É uma fêmea, isso num é um xingatório não, Maria?
> Aparadeira - Não...se tem Bolebolense no meio é um (resmunga algo)..... Bravo!!
> Todos: "bravo, bravo!"
> Dona Redonda - Bravo! Isso que é um Português pra lá de arcaico.
> Encolheu - Muito castiço! Metáforas! Um gênio da raça!
> (todos continuam aplaudindo o discurso)
> Aristóbulo - Muito bem, então, sem mais delongas. Só me resta encerrar o discurso. Muito obrigado, e tenho dito.
> Zico - Isso dito e posto, acabou a missa (GOMES, 2013, transcrição nossa).[71]

Amparado em palavras oriundas do latim, expressões arcaicas, símbolos, mitos e metáforas, Aristóbulo visa impressionar o público e ressaltar seu *status* de gênio da raça. O riso fica por conta da colocação de Cazuza, pois ele não entendeu a mensagem do discurso e nem a relação simbólica com a fênix. Para Aparadeira, o

[71] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

que importa é que o discurso contempla a palavra bolebolense, reafirmando assim sua posição política e Dona Redonda exprime sua afeição pelo discurso em português arcaico. O professor torna-se ridículo aos olhos do leitor, pois este percebe que o discurso não é compreendido pela plateia, está ultrapassado em seu vocabulário arcaico e exageradamente imponente. O riso desse leitor, na perspectiva de Propp (1992), é o de ridicularização e destronamento do professor em toda a sua seriedade e formalidade, também devido tom demagógico e autoritário da conclusão do discurso: “e tenho dito”. O desfecho dessa cena compõe o riso de revés ao leitor que é surpreendido, pois, em tom de autoritarismo, Zico Rosado assume a função e o espaço do padre, encerrando a missa com uma ordem.

Ambos, o estudante pimpão e o professor Aristóbulo, são parodiados na intenção de impressionar o público e obter o prestígio social concedido ao emprego da língua considerada culta, ao padrão oficial de prestígio. É notório o tom de charlatão de feira em ambos os casos, aspectos que revelam ao leitor a paródia satírica e o destronamento carnavalesco da língua em sua variante padrão e oficial como propósito ideológico e estilístico dos escritores. O riso carnavalesco, na perspectiva de Bakhtin (1996), decorre da revelação da fragilidade da língua padrão oficial, pois não é compreendida, constatação que rebaixa e causa seu destronamento.

No Capítulo “A medalha casuística”, em *Sucupira ame-a ou deixe-a, venturas e desventuras de Zeca Diabo e sua gente na terra de Odorico, o bem amado,* a personagem de Dias Gomes também faz uso do exagero verborrágico em tom apelativo. Odorico Paraguaçu, coronel e prefeito da cidade de Sucupira, discursou na Academia Sucupirana de Letras:

> - Obrigado... Muitíssimo obrigado. – Odorico levanta-se, agradece os aplausos acadêmicos que crescem de intensidade com o esforço entusiasta das meninas Cajazeiras e de Dirceu Borboleta, nota que Lulu Gouveia não aplaude e o vigário o faz com muita discrição. – Como diziam os romanos quando falavam latim, *ab imo péctore*, do fundo do coração. Mas além de agradecer, queria, entrementemente, prestar uma homenagem particular ao saudoso poeta que ora pranteamos. E, data vênia, não vejo homenagem mais superlativa do que me declarar, neste momento, candidato à sua vaga, a gloriosa cadeira 17, que tem como patrono o grande José do Patrocínio. – Ele é candidato! – Juju Cajazeira solta gritinhos histéricos, Dó, Zuzinha e Dirceu Borboleta levantam-se, acompanhando seu entusiasmo, a

> decisão do coronel caindo como uma bomba no plenário, Odorico agradecendo, sorridente. – *Ad imortalitatem* – Odorico estuga o peito, estende o braço, num gesto castro-alvino. – *Ad imortalitatem*! (GOMES, 1982, p.154).

A passagem anterior alude ao evento em homenagem ao poeta sucupirano, recém falecido, Asclepíades Tanajura, autor do poema *Os Sucupiríadas*, porém enterrado em Salvador para desgosto de Odorico. Nesse caso, Odorico sofre o revés, por isso a situação é cômica e a comicidade ridiculariza o prefeito, haja vista que ele aguardava ansioso por um defunto que iria inaugurar o cemitério municipal. Toda vez que o:

> [...] o revés, provocado por circunstâncias externas, revela nesses casos a mesquinhez de intenções, a mediocridade da pessoa e possui um caráter de punição merecida. A comicidade é reforçada, se esse malogro acontece brusca e inesperadamente para os protagonistas, ou para os espectadores e leitores (PROPP, 1992, p.94).

Para Odorico restou a oportunidade de discursar junto a Academia Sucupirana e o leitor se depara com mais uma situação de malogro da personagem na tentaiva de inauguração do campo santo. Conforme Propp (1992), o revés sofrido por ele instaura o riso que funciona como castigo. Também o leitor é surpreendido na ocasião, pois Odorico lança sua candidatura para ocupar a cadeira vaga na Academia, fato inesperado e uma saída irônica, parcialmente vitoriosa, por parte do prefeito. O discurso do prefeito, com citações em latim, emprego de elogios injuriosos, comum ao realismo grotesco, menção aos romanos e José do Patrocínio, reforça sua intenção de impressionar os ouvintes e demarcar território político e de prestígio, colocando-se em condição superior aos demais devido emprego de linguagem que se pretende rebuscada em detrimento da forma coloquial e cotidiana utilizada pelos concidadãos. Também topograficamente Odorico está em posição elevada (em pé, braços estendidos) em relação aos demais que, na cerimônia, participam sentados. Essa diferença topográfica alude à dualidade alto - baixo, conforme analisa Bakhtin (1996) e instaura o aspecto do mundo dual. Também Chico Malta, em O Berço do Herói, é responsável por considerável dose de demagogia em seus discursos, como já exposto anteriormente. Vale lembrar os de Odorico Paraguaçu em *O Bem Amado*, peça escrita em 1962:

> (Odorico) Povo Sucupirano! Agoramente já investido no cargo de Prefeito, aqui estou para receber a confirmação, ratificação, a autenticação e por que não dizer a sagração do povo que me elegeu (GOMES, 2003, p.31).

Nota-se que os discursos demagógicos e autoritários presentes em Rabelais, também foram ilustrados e destronados em Dias Gomes com Odorico Paraguaçu, Chico Malta, Zico Rosado e outros personagens. A intenção e a ideologia dos mesmos é a de ludibriar e enganar o eleitorado e seus aliados, manter a farsa e os interesses políticos e econômicos, usando o status da língua oficial para impor-se, elevar-se perante o povo ingênuo e simples que fala e compreende a linguagem do cotidiano. No entanto, conforme propósito ideológico dos escritores, essas personagens autoritárias são desmascaradas, destronadas, rebaixadas e ridicularizadas no transcorrer da narrativa, justamente para orientar a percepção do leitor - espectador para que perceba a farsa na qual ele é mais uma das marionetes. O campo do cômico sério, opção dos autores aqui estudados, é um dos responsáveis por instaurar o ambiente duplo, paródico, satírico e festivo da cultura cômica popular e da carnavalização comum à festa da praça pública, aludindo, assim, ao devir e apresentando relação com a sátira menipeia, conforme Bakhtin (1996). Dias Gomes se volta aos aspectos culturais para trazer a tona o homem da sociedade do século XX.

Para analisar a questão da linguagem e do gesto, recorre-se à passagem em que Rabelais, na voz de Pantagruel, observa a arbitrariedade da língua. No Capítulo XIX do Livro Terceiro, “De Como Pantagruel Louva o Conselho dos Mudos”, a narrativa informa ao leitor uma das opções de Panúrgio para descobrir se será traído em seu casamento. O episódio gira em torno da dúvida e do medo de Panúrgio quanto ao casamento, devido seu medo absurdo de ser corno e por sugestão de Pantagruel ouvirá os conselhos de um surdo mudo de nascença, o qual se comunica pela língua de sinais para fazer suas considerações:

> Pantagruel, terminadas estas palavras, calou-se durante bastante tempo, e parecia muito pensativo. Depois disse a Panúrgio: ‘o espírito maligno voz seduz; mas escutai. Li que nos tempos passados os mais verdadeiros e seguros oráculos não eram os que por escrito se manifestavam ou por palavra proferiam. Muitas vezes cometem erros mesmo aqueles que são estimados finos e engenhosos, tanto por causa das anfibologias, equívocos e obscuridade das palavras, com de brevidade das sentenças.

> Portanto foi Apolo, deus do vaticínio, chamado Lexias. Os que expunham por sinais eram estimados os mais verdadeiros e certos. Tal era a opinião de Heráclito; e assim profetizava Apolo entre os assírios. Por essa razão o pintavam com uma longa barba e vestido como um personagem velho e de fisionomia cansada, e não nu, jovem e sem barba como faziam os gregos. Usemos dessa maneira, e por sinais, sem falar, tomais conselho com algum mudo [...] (RABELAIS, 2009, p.456).

Com essa passagem, o escritor inclui a linguagem de sinais em sua narrativa, estendendo seu olhar a um grupo excluído, valorizando a sua linguagem, agregando-a aos modos de comunicação, sendo mais uma manifestação do aspecto grotesco trazido a tona pela literatura e anunciando a necessidade de inclusão dessa linguagem no meio social. A observação de Auerbach (2013), de que o estilo de Rabelais inclina-se aos valores populares, no qual haveria espaço para todas as manifestações e formas de comunicação livre e próxima da vida real, explica essa alegoria da consulta de Panúrgio ao surdo mudo.

Em meio à reflexão entre Panúrgio e Pantagruel a respeito dessa consulta, Pantagruel observa que “[...] É abusão dizer que temos uma língua natural; as línguas são instituições arbitrárias e convenientes aos povos; as vozes como dizem os dialéticos, nada significam naturalmente, mas conforme o que se queira [...]” (RABELAIS, 2009, p.457). Ao fazer esta observação, Rabelais alude para a ideologia dos discursos, observando que a palavra recebe a carga ideológica de quem a pronuncia e que, portanto, todo discurso é empregado segundo interesses particulares de convencer, envolver, ludibriar, persuadir o ouvinte. Assim também o gesto, pois está carregado de interesses e ideologias, por isso recomenda que Panúrgio ouça conselhos de um surdo mudo de nascença, a fim de conseguir dele maior imparcialidade possível. Para ilustrar essa conclusão, Pantagruel conta à Panúgio a história de Tiradentes, rei da Armênia, no tempo de Nero. Tiradentes visitou Roma:

> [...] a fim de conservar amizade sempiterna para com o senado e o povo romano; e não houve coisa memorável na cidade que não lhe fosse mostrada e exposta. Em seu departamento, o imperador lhe ofereceu grandes e excessivos presentes; além disso, deu-lhe opção de escolher o que em Roma mais o agradasse, com promessa jurada de não negar o que ele pedisse. Ele pediu apenas um ator de farsas, que vira no teatro, e não entendendo o que ele dizia, entendeu o que ele exprimia por sinais e gesticulações. Alegando que, sob o seu domínio, havia povos de diversas linguagens, para responder e falar

> com os quais tinha de se valer de vários interpretes; aquele sozinho a todos seria suficiente. Pois em matéria de se fazer entender pelos gestos era tão excelente, que parecia falar com os dedos [...] (RABELAIS, 2009, p.457).

A passagem anterior ilustra a intensidade dos sinais e dos gestos na composição dos significados da mensagem. Observa-se, portanto, que a linguagem está carregada de simbologias, ideologias, vozes e subentendidos e que a comunicação encontra vários caminhos e possibilidades para interpretação de sentidos alegóricos. Além disso, tais sentidos são ambíguos e polissêmicos, pois dependem da interação estabelecida pelo leitor - espectador com os elementos simbólicos, contextuais, gestos e palavras que compõem a linguagem ambígua e intauram o seu duplo, conforme analisa Bakhtin (1996). A linguagem e os gestos empregados por Rabelais indicam sua opção pela cultura popular, por questões, valores e crenças historicamente construídas no intuito de abordar aspectos universais do comportamento humano em sociedade.

A personagem Tiradentes escolheu o ator de farsas como presente, alegando que ele conseguiria comunicar-se com diferentes povos ao mesmo tempo, a alegoria remete ao poder da manifestação artística, do teatro e da comédia na interpretação da vida e da realidade empírica, conforme Bergson (2001). Com este fato Rabelais problematizou o poder e a influência da língua oficial utilizada para a manutenção do *status quo*, destronando-a de forma carnavalesca ao destacar e valorizar seu aspecto farsesco, sugerindo que tudo é farsa, teatralização da vida cotidiana, da vida política, familiar e cultural, causando o desmascaramento das aparências e língua oficial.

Ao reforçar que Panúrgio deveria ouvir conselhos apenas de um surdo mudo de nascença, Pantagruel insinua que os demais estão corrompidos, influenciados pelos valores do meio contextual e social, sendo, portanto, atores farsescos. A linguagem rabelaisiana, portanto, constitui-se alegórica, conforme destacou Compagnon (2012), pois o escritor preocupou-se com a questão da interpretação e construção de sentidos pelo leitor, o que pode ser percebido com a alegoria analisada anteriormente. Os esforços de Rabelais voltam-se:

> [...] para o jogo com as coisas e com a multiplicidade de visões possíveis e para atrair o leitor, acostumado a determinadas maneiras de ver o mundo, através do redemoinho dos fenômenos, para que se

> aventure sobre o grande mar do mundo, sobre o qual se pode nadar livremente, e também em direção a todo e qualquer perigo [...] (AUERBACH, 2013, p.241).

A recomendação de Rabelais ao leitor sobre o texto possuir e permitir diversas interpretações está relacionada à compreensão do leitor às alegorias, metáforas e construções paródicas presentes nas crônicas de *Gargântua e Pantagruel*, haja vista que esses fenômenos estéticos estão imbricados a vários contextos históricos e políticos do momento de produção ou retomados intencionalmente. Auerbach (2013) ressalta que a maneira como as farsas grosseiras, alegorias que primam pelo grotesco e visão criatural são misturadas em Rabelais constituem a inovação de estilo e o diferenciam de outros escritores do período.

Dias Gomes também se voltou à questão da linguagem e da interação com o leitor. Em *Saramandaia* o povo não compreendeu o que o professor Aristóbulo disse no discurso em favor da manutenção do nome Bole Bole, também não compreendeu os elogios em homenagem a Cazuza que “desmorreu”, a não ser a palavra bolebolense. Ocorre, nesses episódios, o destronamento da língua oficial, o desmascaramento dos discursos políticos e demagógicos que se constituem em farsa. Diante dessas situações cômicas, o leitor - espectador de Dias Gomes percebe que o público é influenciado devido ao prestígio da profissão de Aristóbulo, professor e cobrador de impostos, devido cargo político administrativo ou, ainda, por exercer liderança política como aliado de Zico Rosado. Desse modo destaca-se que os aspectos simbólicos, os gestos, a ambiguidade da linguagem e seu caráter alegórico são evidenciados pelos escritores, Rabelais e Dias Gomes, no intuito de dialogar com seus leitores, reconstruindo discursos e fatos sociais para que estes percebam as intenções e os interesses que subjazem a eles, o que corrobora com a teoria de Bergson (2001), de que a comédia pode apresentar mais informação do que a própria vida, pois a comicidade se constrói em situações, ações, atitudes, movimentos, formas e palavras e ela permite ressaltar ambigüidades, ressignificar convenções e ampliar a compreensão sobre o mundo.

Bakhtin observa que na linguagem da praça pública o exagero dos louvores e das injúrias e a inversão das mesmas era prática normal na Idade Média e no Renascimento:

> louvores e injurias são as duas faces da mesma medalha. O vocabulário da praça pública é um Jano de duplo rosto. Os louvores, como já vimos, são irônicos e ambivalentes, no limite da injúria: os elogios são cheios de injúrias, e não é possível traçar uma delimitação precisa entre eles, dizer onde começam umas e terminam os outros. A mesma coisa com as injúrias. Embora, no elogio comum, louvores e injúrias estejam separados, no vocabulário da praça pública eles parecem se referir a uma espécie de corpo único, mas bicorporal, que se injuria elogiando e que se louva, injuriando. Por isso, na linguagem familiar (e especialmente nas obscenidades), as injúrias têm tão frequentemente um sentido afetuoso e elogioso [...] (BAKHTIN, 1996, p.142).

Imagens que traduzem, portanto, louvores e injúrias ao mesmo tempo contemplam a ideia de um mundo inacabado, incompleto e ambienta-se no realismo grotesco. Traduzem a passagem do antigo ao novo, da morte e nascimento simultaneamente e Bakhtin (1996) ressalta que geralmente traziam conteúdos que se relacionavam ao corpo humano. Chamados de imprecações:

> [...] o vocabulário grotesco da praça pública (sobretudo nos seus estratos mais antigos) estava orientado para o mundo e para cada fenômeno desse mundo em estado de perpétua metamorfose, de passagem de noite a dia, de inverno a primavera, do velho ao novo, da morte ao nascimento. Também essa linguagem está salpicada de louvores e injúrias que não dizem respeito a um único nem a dois fenômenos (BAKHTIN, 1996, p.142).

As imprecações eram comuns na linguagem da praça pública, pois não eram aceitas na linguagem da cultura oficial, haja vista a hierarquia imóvel que sustentava a cultura das classes dominantes da Idade Média e do Renascimento, a qual não permitia que o superior e o inferior se misturassem. Bakhtin (1996) analisa que Rabelais normalmente concluía prólogos e capítulos com imprecações injuriosas, pragas, maldições ou então com um convite para beber ou para um banquete:

> E agora diverti-vos, meus queridos, e lede alegremente, para satisfação do corpo e benefício dos rins. Mas escutais, sem vergonhas e que a úlcera vos corroa: tratai de beber por mim, que eu começarei, sem mais demora (RABELAIS, 2009, p.27).

Ao concluir o Prólogo do Livro Primeiro, o autor convida o leitor para ler alegremente, num jogo de palavras e sentidos com a expressão “beber alegremente” e apresenta a idéia de que as crônicas também são curativas, benéficas ao corpo e rins (baixo material corporal), ideia que também apresenta inversão de perspectiva,

pois a leitura normalmente é associada à saúde de espírito e da inteligência para consequente elevação intelectual. Esse deslocamento é cômico para o leitor, pois conforme Propp (1992), "[...] a atenção se transfere de um fenômeno de ordem espiritual para um fenômeno de ordem física [...]". A seguir, pela linguagem familiar e popular, adverte o leitor em tom de maldição: "e que a úlcera vos corroa", causando a inversão imediata do que disse. A úlcera metaforiza a lucidez e novas perspectivas, a clareza e ampliação da visão de mundo, ultrapassando fronteiras do sério e do formal, pois ele deseja que o leitor seja corrompido, numa alusão de que possa inverter a ordem oficial dos significados e as verdades absolutas e limitadoras com as quais foi culturalmente constituído. Nesse caso, o leitor precisa perceber a intenção do autor para que ele possa captar, "pegar", a ironia da expressão, como afirma Hutcheon (2000) e perceber quais são seus alvos. Desse modo, o narrador antecipa ao leitor o tom da narrativa, o posicionamento ideológico da obra, as exigências que o autor faz a ele, pois para obter os benéficos da mesma precisa libertar-se das perspectivas limitantes. O tom da narrativa *Gargântua e Pantagruel* segue apresentando imprecações, reclames, palavrões, grosserias e gritos de vendedores de feira estabelecem o tom vulgar da linguagem familiar da praça pública:

> - O grande Deus faz os planetas e nós limpamos os pratos. – Tenho na boca a palavra de Deus: *Sitio* – A pedra chamada *asbestos* não é mais inextinguível do que minha sede. – O apetite vem comendo, dizia Angeston; mas a sede se vai bebendo. – Remédio contra a sede? O contrário daquele contra mordedura de cão: correi sempre atrás do cão, jamais ele vos morderá; bebei sempre antes da sede, jamais ela chegará. – Acorda! Estas cochilando; - Despenseiro que não dorme, protegei-nos do sono. Argos tinha cem olhos para ver: cem mãos são necessárias a um despenseiro para servir a bebida, infatigavelmente. – Molhemos, para que se possa secar. – Vinho branco! Vira tudo aqui, até o quinhão do diabo! Assim, bem cheio; minha língua está queimando. – *Lans, tringue*, a ti, companheiro. Alegria, alegria! *Ó lachryma Chisti*! Ó vinho divino! – Ó gentil vinho branco! Tão bom para se beber como o tafetá para se passar a mão. – Ei, ei! – *Exhoc in hoc*. Não há encantamento. Vós todos vistes... – Oh bebedores! Ó alterados! Pajem meu amigo, enche o copo com esse vinho cardinalício. *Natura abhorret vacuum*. – Estas me dizendo que uma mosca ainda beberia aí? – *À moda da Bretanha*, vamos, vamos a este vinho. – Bebei, que é medicinal (RABELAIS, 2009, p.43).

Ao finalizar o Capítulo V, do Livro Primeiro, "As Conversas Dos Beberrões", Rabelais apresenta a perspectiva do baixo material corporal, na qual a comida

(limpamos os pratos) e a bebida (vinho divino) instauram o riso alegre e festivo pela inversão paródica e pelo ritual de destronamento cômico. No alto topográfico está Deus e os planetas e no baixo o homem e suas necessidades físicas, o bem e o mal, Deus e o diabo, vida e morte, céu e inferno, ou seja, o mundo dual pela perspectiva bakhtiniana. Os dizeres populares, as expressões do cotidiano e da linguagem familiar fazem parte desse episódio, nota-se o emprego do exagero, característica do estilo de Rabelais e um constante chamado para que o leitor "acorde" e perceba a vida e a arte sob a perspectiva cômica, sob a ótica do informal, o que constitui, para Hutcheon (1985), a auto-reflexividade na arte moderna, um esforço para desmistificar o sagrado e dessacralizar sua origem.

A carnavalização paródica recorrente na obra de Rabelais, conforme Bakhtin (1996), dessacraliza uma das mais importantes passagens bíblicas, a crucificação de Cristo e suas últimas palavras: *Tenho sede*. Em *Gargântua e Pantagruel* a expressão é empregada por beberrões, em meio ao banquete e em clima de festa ou de batalha, ocorrendo inversão radical do significado da expressão, do tom e do ambiente bíblico, por isso, conforme explica Bergson (2001), instaura a comicidade. A cor da bebida complementa a inversão carnavalesca, pois o vinho das celebrações religiosas é tinto e o do copo dos beberrões é branco e suave. Mantém-se o aspecto bíblico relacionado à cura e salvação pelo "sangue" de Cristo, pois assim como sugere que as crônicas são curativas, também apresenta a ideia de que o vinho é saúde e vida para o corpo, por isso divino. O vinho tinto indica a cura para o espírito e o branco a cura para o corpo, tem-se, portanto, a inversão paródica e a composição do mundo dual, Bakhtin (1996). Em oposição ao contexto sério e autoritário do período, festejar e beber, essa era a ordem, fugir do padrão e das convenções, o que importava realmente era a celebração da liberdade alegre, sem barreiras ou formalidades, "[...] Finalmente, chegaram a Paris, onde descansaram durante dois ou três dias, e indagaram que sábios se encontravam então na cidade e que vinho ali se bebia" (RABELAIS, 2009, p.85).

O vinho, a bebida dos deuses e dos beberrões, em Rabelais, acompanha as aventuras das personagens, as ondulações da narrativa, a vida e os diferentes momentos dos heróis e seus amigos, seja na festa, na celebração ou na guerra. Para a doutrina judaico-cristã o vinho representa o sangue de Cristo, bebida sagrada e consagrada, reservada ao altar e às celebrações oficiais religiosas (sérias), mas em Rabelais ele está relacionado à cultura carnavalesca, é indispensável às festas,

às guerras, às lições, ao cotidiano dos beberrões, é o vinho que ressalta a percepção cômica popular em relação ao homem, à vida e suas relações. Nesse sentido, comprende-se o pensamento de Hutcheon (1985), de que a paródia realiza a ativação do passado (bíblico) em novo contexto muitas vezes recorrendo à ironia e aos conhecimentos do leitor para que a dessacralização do texto parodiado aconteça.

O homem rabelaisiano não foi apresentado isolado, sério e formal como o da cultura elitizada e oficial, mas sim em clima alegre da festa, dos prazeres corporais e mundanos, acompanhado pelo cálice da bebida dos deuses:

> - Vai para o diabo, doido varrido, respondeu Panúrgio, e diverte-te com algum albanês, se arranjares um chapéu pontudo. Diabo, como não me aconselhas também a meter uma esmeralda ou uma pedra de hiena debaixo da língua? Ou de me munir de línguas de poupas e de corações de rãs verdes, ou de comer o coração e o fígado de algum dragão, a fim de que pela voz e pelo canto do cisne e dos pássaros entender o meu destino, como faziam outrora os árabes no país da Mesopotâmia? Que vá para o diabo o cabrão, marrano cornudo, feiticeiro; para o diabo o encantador do anticristo. Voltemos para junto de nosso rei. Estou certo de que não ficará contente conosco, se souber que viemos ao covil deste diabo metido em vestes de doutor. Arrependo-me de ter vindo. E daria de boa vontade cem nobres e quatorze plebeus, com condição de que aquele que antes soprava no fundo do meu calção presentemente lhe colorisse o bigode. Meu Deus, como ele me cobriu de descontentamento e diabrura, de encantamentos e feitiçarias! O diabo que o carregue. Dizei amém e vamos beber. Sou capaz de não comer bem, dois, ou quatro dias (RABELAIS, 2009, p.478-479).

Bakhtin analisa, ainda, que os discursos não apresentam seriedade, nem instauram o medo, a veneração e a humildade, pois “[...] eles são totalmente alegres, ousados, licenciosos e francos, ressoam com toda a liberdade na praça em festa, para além das restrições, convenções e interdições verbais” (BAKHTIN, 1996, p.144). Mas o crítico destaca o aspecto paródico desses discursos, das pragas e maldições alegres, caracterizando-os como disfarces para questionar verdades e autoritarismos unilaterais em tom cômico e irônico. O diabo, o doido varrido, o cabrão, cornudo, feiticeiro, anticristo, e outros, uma série de termos e expressões que rebaixam e carnavalizam, aproximam do baixo material corporal. Maldições alegres, pois remetem ao baixo corpo, ao inferno e à loucura, situações que se distanciam do padrão sério e formal da cultura oficial. Bakhtin (1996, p. 146) ressalta que “[...] os elogios-injúrias são o motor do conjunto do discurso, que eles

determinam o seu tom, seu estilo, sua dinâmica". Iniciados por vocativos, que instauram o tom familiar e popular, os discursos paródicos, em Rabelais, apresentam vocabulário e os reclames e imprecações da feira em praça pública.

Diante do exposto por Bakhtin, ressalta-se a semelhança de tom entre os discursos dos charlatões, farmacêuticos e feirantes da praça pública, na Idade Média e no Renascimento, com os discursos demagogos dos políticos nas obras de Dias Gomes. Também Odorico Paraguaçu, Chico Malta e Zico Rosado empregam o tom familiar em seus discursos, nos quais se percebe uma mescla entre elogios e injúrias. Elogios direcionados aos seus feitos, ou enaltecendo correligionários (também emprega superlativos), supervalorizando propostas de governo e até mesmo ao povo, de forma pretensiosa. As injúrias normalmente se voltam à oposição, tanto partidária quanto da imprensa, desvalorizando-a e denegrindo-a. A matéria publicada pelo jornal "A Trombeta" de Neco Pedreira e Tuca Medrado, com a manchete "Prefeito exporta defunto?", contribui para percepção dessas questões:

> - Por causa dessa manchete sensacionaleira, decidi convocar o meritíssimo juiz, a briosa delegada, bem como a nossa destemerosa líder na Câmara, reservas morais e cívicas do Município, para uma reunião de alta cúpula. Por isso estamos todos aqui, em volta desta mesa.
> - Mas tudo que há aí nessa gazeta imunda são meras suposições – diz Dorotéa Cajazeira, largando o jornal com nojo. – Nada mais que suposições (GOMES, 1982, 144).

Nota-se um movimento constante no discurso de Odorico, o qual oscila entre elogiar aliados e a si próprio e denegrir a oposição e a imprensa do jornal *ATrombeta*. Desse modo instaura-se a topografia do alto e do baixo material corporal, a qual está relacionada aos exageros empregados nos elogios (alto) e as injúrias (baixo), os quais desempenham o papel de elevar e rebaixar na teoria de Bakhtin (1996). O emprego do neologismo "sensasionaleira" é pejorativo, denegrindo a imagem do jornal e concede o tom ao colóquio entre o prefeito, o juiz, a delegada, a vereadora e o secretário do gabinete, além de revelar uma das características da linguagem de Dias Gomes, o de intaurar o duplo ambíguo com neologismos pejorativos.

Como afirma Bakhtin (1996), o motor e a dinâmica do discurso rabelaisiano são os elogios e as injúrias, esse recurso pode ser percebido em Dias Gomes, nesse episódio. O diálogo se inicia com injúria direcionada ao jornal, em seguida o

prefeito tece elogios a seus aliados, envolvendo-os no seu intuito, o de persuadi-los na opinião contra a matéria jornalística e a favor de depreciar o jornal. Nota-se que nesta reunião de interesses comuns, reúne-se a alta cúpula do governo local, o meritíssimo, a briosa, a destemerosa, todos citados como as reserva morais do município. Os elogios exercem o papel de agregar, envolver, unir a todos a favor do propósito de Odorico. A topografia se destaca com a “alta cúpula” em detrimento da desvalorização da manchete, do jornal e dos jornalistas opositores. Então, o alto e o baixo se fazem presentes, aludindo ao baixo material corporal do mundo pantagruélico, o qual rebaixa, inverte, carnavaliza e destrona para regenerar.

A ambiguidade da linguagem dos elogios e das injúrias é revelada aos olhos do leitor - espectador e denuncia a duplicidade paródica da linguagem em Dias Gomes, além da considerável carga irônica. A ironia, citando Hutcheon (2000), constitui-se numa prática complexa que possui um caráter descentralizador e interfere na compreensão ou malogro da comunicação. A ironia realiza uma inversão semântica, contempla uma carga política e pode ser compreendida como um processo de comunicação racional, incluso e diferencial, portanto polissêmico. Um modo de discurso significativo, leva em conta a atitude avaliadora e julgadora, envolve a emoção e o afeto do emissor e do receptor. Este último desempenha papel fundamental na interpretação da ironia, pois é ele o seu principal articulador, agente consciente, capaz de atribuir inversão de sentido, mesmo onde o autor não teve esta intenção. Sendo assim, observa-se que o diálogo entre as personagens está marcado pela ironia, é conduzido como num jogo, ou seja, alguém faz o primeiro lançamento e os demais se encarregam de dar continuidade ao jogo, repassando, devolvendo, conduzindo as jogadas. Esse jogo irônico também ocorre entre o autor e o leitor, pois este também recebe o passe e cabe a ele realizar algumas jogadas para a construção dos sentidos e dos significados do texto.

As segundas intenções, as percepções do jogo e da farsa política submergem ao discurso de Odorico, coronel e prefeito, preocupado com seu patrimônio, ou seja, a fábrica de azeite-de-dendê. É possível estabelecer relação satírica, irônica e paródica com “a cúpula da mesa redonda” (alta cúpula), a dos cavaleiros justiceiros (das narrativas fundadoras, Rei Arthur e seus cavaleiros), os quais estavam preocupados com a justiça, com o povo, com o bem estar do outro, antes do próprio. De modo que os aliados do prefeito são comparados, em tom paródico, pelo senso de justiça, de brio, de destemor e de liderança aos cavaleiros

do passado. A linguagem satírica de Dias Gomes, portanto, pode ser analisada com base em Propp (1992, p.87), pois ele afirma que “a paródia é um dos instrumentos mais poderosos de sátira social [...]”, o que pode ser percebido nas imagens construídas ficionalmente pelo dramatrugo brasileiro, haja vista que suas obras analisam criticamente às instituições e figuras públicas e sociais.

O riso e a ironia acompanham os discursos das personagens, revelam as intenções e a farsa dos sistemas, trazendo aspectos da sátira e do cômico sério para a situação narrada. A resposta da vereadora, por exemplo, comparando o jornal com algo imundo, sujo, e o asco que demonstra em relação ao que está dito na matéria, revelam que o discurso de Odorico atingiu seus objetivos, e que os planos da farsa planejada por ele estão se concretizando. A presença dos elementos relacionados ao material corporal, a sujeira e o nojo, além do riso e da ironia, evidenciam o mundo grotesco em Dias Gomes:

> - Mas é assim, à base de supositórios, que age a esquerda maquiavelenta, infiltrada na imprensa marronzista, visando desmoralizar a Prefeitura e os órgãos de segurança – acusa Odorico.
> - Bom, mas a verdade, Sr. Prefeito, é que essas suposições estão muito próximas da verdade – esclarece Chica Bandeira.
> - Como assim! – Dorotéa Cajazeira se mostra surpresa.
> - O defunto existe – prossegue a delegada. – Houve, de fato, um acidente de trabalho: um homem caiu dentro de um tonel de azeite-de-dendê e morreu afogado.
> - Dentro do azeite?! – Agora o espanto é do Juiz.
> - Data vênia, meritíssimo, como acaba de dizer a nossa delegada, foi um acidente de trabalho – apressa-se a esclarecer Odorico. – Ninguém teve culpa.
> - O rapaz deve ter sido imprudente – procura ajudar Dirceu – escorregou... burucutu no azeite (GOMES, 1982, 144).

O tom de acusação e injúria, os aspectos do mundo grotesco e do baixo material corporal continuam a fazer parte do diálogo, a notar pela expressão “supositórios”, alem da pejoratividade dos termos “maquiavelenta” e “marronzista”. A marca do exagero é latente, pois ao mencionar Maquiavel alude para a arquitetura de um plano “diabólico” o qual remete a trama escrita pelo poeta italiano Nicolau Maquiavel em *A Mandrágora*, por exemplo; já o termo marronzista remete à expressão utilizada no Brasil, pelos políticos e militares, em tempos de ditadura, para classificar a imprensa que denunciava os excessos e a opressão que o governo dos militares realizava. O tom apelativo dos charlatões de feira conduz o jogo

discursivo do diálogo, Odorico exagera dizendo que há um plano para desmoralizar a Prefeitura e os órgãos de segurança, nisso envolve Chica Bandeira, a delegada, fazendo-a de vítima na história, colocando-a na situação defensiva a fim de que ela se alie no seu propósito. Como uma teia, Odorico segue construindo seu discurso, envolvendo uma a uma das personagens. Na fala da personagem Chica Bandeira o leitor percebe que ela se mostra favorável e próxima aos interesses do prefeito, pois relata que “houve um acidente de trabalho”. O Juiz mostra-se surpreso, não devido a morte do trabalhador, mas sim por ter sido no azeite, o que denota a pouca importância que a vida do trabalhador tem para eles, pois o que importa é o azeite, a economia, a cidade, a repercussão do fato. Dirceu, assim como os demais, o julga culpado devido sua imprudência e falta de competência. O fato alude parodicamente ao julgamento dos “cavaleiros”, ao redor da mesa, do qual a sentença condena o defunto-problema, pois a expressão “burucutu no azeite” insinua que há um problemão para ser resolvido. O discurso segue em tom apelativo:

> - E agora eu pergunto: é justo que o povo sucupirano pague pela imprudência de um indíviduo? – pergunta Odorico, patético. – É justo que Sucupira venha a sofrer uma crise sócio-econômica somentemente por causa do escorregão de um operário descompetente?
> - Não, é claro – respondeu Dirceu.
> - Perdão – intervém o juiz – queria que prefeito explicasse melhor. Crise socio-econômica por quê?
> - Oxente, meritíssimo, o azeite-de-dendê é o nosso principal produto. Nosso peito varonil se enche de orgulho porque estamos dendetizando o país inteiro e em preparatórios para dendetizar a Europa, a América, a África e a Oceania. Se cai a venda do azeite, sou obrigado a despedir gente. Vai aumentar o desemprego. Vai, talqualmente, cair a receita do município. Sem receitas, param as obras, param as escolas, os hospitais. É o caos!
> - E também é possível que o coronel não consiga ser indicado a governador... – acrescenta com malícia Chica Bandeira.
> - Não estou pensando em mim, Dona Chica Bandeira, estou pensando no povo, apenasmente (GOMES, 1982, 144-145).

Há nos discursos dessas personagens, um misto entre discurso de charlatão de feira, discurso demagógico comum aos políticos de palanque, súplicas e sermão religioso, discurso apelativo emotivo, enfatizando a justiça, usando o povo sucupirano e a economia da cidade como “muleta”. O juiz apenas está preocupado com a crise econômica, Dirceu Borbeleta a culpar o operário, que passa a *status* de indivíduo réu, Dorotéa a defender o prefeito, a delegada com o inquérito instalado e

com a futura candidatura de Odorico para governador de Estado. Já Odorico usa vários argumentos para justificar e encobrir os fatos, pois não quer se envolver ou se comprometer com responsabilidades de segurança na fábrica que é de sua propriedade, e não quer vincular um fato trágico com o azeite que produz, pois isso poderia implicar em redução de lucros. Portanto, a ironia da expressão de Odorico "não estou pensando em mim", o excesso de humildade fingida, instaura o riso farsesco. Cabe ao leitor, portanto, como afirma Hutcheon, pegar ou não a ironia, ela possui "[...] uma aresta avaliadora e consegue provocar respostas emocionais dos que a 'pegam' e dos que a não pegam, assim como dos seus alvos e daqueles que algumas pessoas chamam de suas 'vítimas' [...]" (HUTCHEON, 2000, p.16). Essas interpretações evidenciam a postura ideológica de Dias Gomes que, ao construir tais imagens e discursos em suas obras, tem como propósito alertar o leitor sobre os enredos dos discursos politiqueiros, interesseiros, demagógicos.

Ainda sobre as imagens dessa cena, o leitor percebe que o interesse da personagem vai além, pois para conseguir o apoio das figuras sociais necessárias para camuflar o caso, Odorico apela e exagera, dizendo que o azeite-de-dendê Paraguaçu é o orgulho para o povo e para a cidade, afirma que está "dendetizando" o país, a América e o mundo. Em tom apelativo e exagerado cita o orgulho varonil, parodiando o hino à bandeira nacional, mas também há certo tom de ameaça sugerido, pois ressalta que a crise poderá afetar a saúde, a educação e gerar desemprego, e por certo o caos afetará a todos, inclusive a eles. O exagero apelativo induz à percepção paródica do ato de "lavar as mãos" de Odorico, pois a decisão está sob a responsabilidade dos demais e as consequências também, ele isenta-se das decisões e das consequências. Há um jogo de intenções e interesses exposto ao leitor - espectador, o qual percebe que aqueles personagens se eximem das suas responsabilidades com o caso, já que cada um deixa para o outro a resolução do impasse. Mas o leitor percebe que o prefeito conduz a discussão, age como manipulador de marionetes e a automatização dessa prática gera o riso, conforme Propp (1992). O coronel Odorico Paraguaçu sabe aonde quer chegar, são os seus interesses em jogo e isso indica:

> [...] A dinâmica do regime, eletivos os cargos, sobretudo o cargo de governador, leva a deslocar o eixo decisório para os Estados, incólumes os grandes, cada dia mais, à interferência do centro, garantindo-se e fortalecendo-se este com o aliciamento dos

> pequenos, num movimento que culmina na política dos governadores. Dentro de tal seqüência é que se afirma o coronelismo, num casamento cujo regime de bens e relações pessoais será necessário determinar, com as oligarquias estaduais [...] (FAORO, 1989, p.621).

A transição do setor de comando no Brasil ocorreu gradualmente, do sistema imperial para a Guarda Nacional e na república para os governadores. Portanto, Odorico Paraguaçu, Chico Malta, Zico Rosado e outros políticos das farsas de Dias Gomes aludem para figuras galgando degraus conforme a estrutura do sistema coronelista e político, tanto para benefícios pessoais ou pela ambição de alçar ao posto político de maior prestígio conforme evidenciado por Faoro (1989). Dias Gomes pretende instigar o leitor - espectador para que perceba o jogo farsesco da política nacional ditatorial, dos interesses econômicos comandando as relações sociais, de toda e qualquer postura autoritária e coronelista[72].

Dias Gomes registrou em suas obras essa evolução, a metamorfose que a figura do “coronel” e o sistema “coronelista” absorveram no e do meio social. O campo de significado que envolve esse fenômeno e sistema é amplo, carregado de significados construídos social e historicamente. Houve, como disse Faoro (1989), uma mescla, uma mistura entre interesses pessoais e cargos políticos, os quais derivaram sempre de condições e posições sociais relacionadas a condições econômicas. O estilo de vida dos coronéis, nas obras do dramaturgo brasileiro, apresenta aspectos analisados por Faoro, os quais estão enraizados na cultura nacional. Assim como destaca o crítico, o sistema do coronelismo está fortemente enraizado aos costumes, modos de pensar e agir do povo diante de seus líderes. Essas raízes foram destacadas por Dias Gomes, seja nas raízes do coronel Tibério Vilar, seja nos modos de agir e pensar dos personagens, figuras sociais, políticas e religiosas que povoam as obras do escritor brasileiro. O diferencial em Dias Gomes

[72]“O fenômeno coronelista não é novo. Nova será sua coloração estadualista e sua emancipação no agrarismo republicano, mais liberto das peias e das dependências econômicas do patrimonialismo central do Império. O coronel recebe seu nome da Guarda Nacional, cujo chefe, do regime municipal, investia-se daquele posto, devendo nomeação recair sobre pessoa socialmente qualificada, em regra detentora de riqueza, à medida que se acentua o teor de classe da sociedade. Ao lado do coronel legalmente sagrado prosperou o ‘coronel tradicional’, também chefe político e também senhor dos meios capazes de sustentar o estilo de vida de sua posição. O conceito entrou na linguagem corrente por via do estilo social, inclusive na vida urbana, com predominância sobre sua função burocrática e política. ‘homens ricos ostentando vaidosamente os seus bens de fortuna, gastando os rendimentos em diversões lícitas e ilícitas – foram tais ‘coronéis’ os que deram ensejo ao significado especial que tão elevado posto militar assumiu, designando demopsicologicamente ‘o indivíduo que paga as despesas’. E, assim, penetrou o vocábulo ‘coronelismo’ na evolução político-social do nosso país, particularmente na atividade partidária dos municípios brasileiros’” (FAORO, 1989, p.621-622).

é a forma de abordagem desse sistema e dessa cultura, o autor apresenta o fenômeno a partir do campo do cômico sério, de imagens do realismo grotesco e, por meio do riso, da paródia, da farsa e da sátira revelando as imbricações e alterações do mesmo, o qual chega à vida social contemporânea com tonalidades outras, porém com objetivos e interesses muito próximos dos destacados por Faoro (1989).

Ao narrar estas histórias, o dramaturgo traz para a literatura o cenário nacional real, relações cotidianas, jogos de interesses e comportamentos corruptos e compõe o mundo pantagruélico. Reconstrói a realidade pela ficção e, nesse ato criativo, ressalta um ritmo de vida com fatos comumente despercebidos, detalhes de como a corrupção e o autoritarismo são construídos e de como são manipuladores de um sistema, antigo e atual ao mesmo tempo, o novo e o velho sistema coronelista e político-autoritário, fortemente presente na política nacional, principalmente na figura do político brasileiro, pois é ele, o coronel Odorico Paraguaçu, quem move os fios sutis envolvendo aos demais.

> - Eu acho que o coronel tem toda a razão – intervém Dirceu. – É o povo, a cidade, o município que estão em jogo.
> - E também as instituições democráticas – acrescenta Odorico.
> - Eu, como juiz, vou julgar de acordo com os autos. Tudo depende do inquérito que me for remetido.
> - Um simples inquérito policial não pode pôr em risco tanta coisa mais importante – verbera Dorotéa Cajazeira, levantando-se, como se estivesse na tribuna da Câmara de Vereadores.
> - Minha gente, a situação é mu... muito grave – Dirceu gagueja, nervoso. – Olhe que é o processo de abertura que está em jogo! (GOMES, 1982, 145).

Em tom apelativo e charlatão, para além do povo, da cidade e do município, o prefeito cita a democracia, importante jargão eleitoral, o qual funciona como a última cartada no jogo de convencimento que arquitetou. Odorico sugere às instituições “democráticas” ali presentes o direito de escolha, de decisão sobre o caso, de modo que acontece, com isso, a ironia transideológica, conforme Hutcheon (2000), pois há um coronel, historicamente ditador em seus pensamentos, comportamentos e ações, solicitando dos demais o senso de democracia, nesse caso a ironia funciona como mecanismo para legitimar intenções e interesses de Odorico Paraguaçu. Além disso, a derrisão acontece devido inversão do campo semântico do termo “democracia”, pois, conforme Bergson (2001, p.89), “[...] uma frase se tornará cômica se continuar

tendo sentido depois de invertida, ou se exprimir indiferentemente dois sistemas de ideias de todo independentes, ou então se tiver sido obtida por transposição de uma ideia para um tom que não é o seu [...]". Na cena interpretada anteriormente o emprego da palavra democracia, naquele contexto, sugere o inverso do seu sentido dicionarizado e de seu campo semântico e apresenta dois sistemas de ideias. Quanto à marca da ironia, na narrativa como um todo, também é transideológica e política, agrega-se aos interesses de Dias Gomes, dentre eles o de revelar a farsa do sistema político e dos comportamentos de figuras sociais detentoras de poder junto à sociedade brasileira ditatorial.

O termo "democracia", portanto, se analisado no processo de construção de significados, contempla o oposto de seu significado dicionarizado, ou seja, a ditadura, haja vista que a decisão de poucos, ao redor de uma mesa (sob a insígnia da justiça), reclusos em uma sala, prevalece. O leitor - espectador percebe que, sobretudo, a vontade de Odorico é posta em pauta e aprovada. Ocorre, dessa forma, o riso pela ironia e pela inversão de valores e significados. Também o insólito e o grotesco, presentes na escrita literária de Dias Gomes, desestabilizam o leitor, denunciando a farsa, sugerindo-lhe a possibilidade da inversão, da desordem, do destronamento e renovação:

> - Eu apelo para o espírito cívico dos cidadãos aqui presentes – diz Odorico em tom solene – notadamente de nossa proficiente delegada, que não há de querer passar à História como responsável por tudo que possa acontecer.
> - Mas nem tudo depende de mim – defende-se Chica. – Tem o laudo médico, o atestado de óbito...
> - O atestado de óbito não fala em azeite – esclarece Odorico. – Eu vi.
> - Mas diz que o operário morreu afogado. E afogado em quê?
> - No mar, oxente! – A solução encontrada por Odorico cai sobre a mesa com um achado.
> - No mar – repete Dirceu, como um eco.
> - No mar! No mar! (GOMES, 1982, 145).

A morte por afogamento, no azeite ou no mar, alude para o baixo material corporal e suas relações com a comida e bebida, morte e ressurreição, velho e o novo, indícios do mundo pantagruélico e da percepção do realismo grotesco em meio ao sistema político e coronelista.

Comum aos discursos autoritários percebe-se o tom apelativo e o de ameaça nas insinuações de Odorico em relação à postura da delegada, a qual possui uma

prova que poderá interferir nos seus propósitos, a ameaça velada remete ao aliciamento coronelista, conforme explica Faco (1978).

Além disso, também evidencia a opção do dramaturgo pela linguagem familiar, episódios do cotidiano e pelo emprego da comicidade carnavalesca em suas narrativas, revelando aspectos da formação cultural e literária brasileira e processos de escrita literária em Dias Gomes. Desde as primeiras peças de teatro, na década de 1940, Dias Gomes já apresentou questionamentos relacionados ao coronelismo e, conforme Leal, o fenômeno está vivo e forte, contrariando algumas afirmações de que estaria em decadência[73].

O fenômeno do coronelismo mantém-se firme e constante na base sólida do poder político, exercendo forte influência na condução e decisão das alianças políticas, inclusive garantindo, como observa Leal (1978), o resguardo de seus interesses econômicos nesse processo. Configura-se nas personagens Odorico Paraguaçu, Zico Rosado, Chico Malta e outras figuras políticas os resquícios do comportamento autoritário do coronel, senhor de terras. A partir dessas personagens, Dias Gomes registrou o processo histórico social da decadência do poder ostentado pelo senhor de terras, o coronel, e a sua ascensão a o cargo político, o que corrobora com Leal (1978), pois é notória a utilização dos instrumentos do poder constituído para manter o poder privado de Odorico Paraguaçu, Zico rosado, Chico Malta, entre outros.

Observa-se, portanto, a partir das narrativas do dramaturgo, o processo de ascensão do coronel ao cargo de prefeito, governador ou líder político da cidade, fenômeno recorrente na época da escritura das peças, pois com a decadência do sistema coronelista, os coronéis ascenderam ao posto de político, mantendo, com isso, a hegemonia e o poder (GOMES, 1998). Da mesma forma, já nos primeiros escritos valorizou a cultura popular, marginalizada e desvalorizada, trazendo-a para suas obras, contrapondo à cultura elitizada, séria e oficial da “casa grande”,

[73]“O fortalecimento do poder público não tem sido, pois, acompanhado de correspondente enfraquecimento do ‘coronelismo’; tem, ao contrário, contribuído para consolidar o sistema, garantindo aos condutores da máquina oficial do estado quinhão mais substancioso na barganha que o configura. Os próprios instrumentos do poder constituído é que são utilizados, paradoxalmente, para rejuvenescer, segundo linhas partidárias, o poder privado residual dos ‘coronéis’, que assenta basicamente numa estrutura agrária em fase de notória decadência. Essa decadência é imprescindível para a compreensão do ‘coronelismo’, porque na medida em que se fragmenta e dilui a influência ‘natural’ dos donos de terras, mais necessário se torna o apoio do oficialismo para garantir o predomínio estável de uma corrente política local” (LEAL, 1978, p.255).

apresentando o mundo dual, duplo e incompleto das coisas do cotidiano e da cultura da praça ou da rua.

É recorrente, nas obras de Dias Gomes, no discurso do político, a presença de neologismos, palavrões e expressões complexas, principalmente porque são ditos para um público humilde e ingênuo. Os neologismos, os palavrões, os elogios e as injúrias estabelecem a dinâmica do discurso político na cultura popular do século XX, em período de campanha, em quermesses e eventos religiosos, além dos discursos políticos proferidos para o público do alto da sacada da prefeitura, de cima do palanque eleitoral ou proferidas do alto carro da prefeitura ao som de alto falantes.

Assim como em Rabelais, há em Dias Gomes o tom paródico dos discursos, empregados a partir do aspecto cômico e grotesco da cultura popular. No desfecho da história na qual Raimundinho morre afogado e frito no azeite-de-dendê, Odorico Paraguaçu esclarece ao povo e à imprensa sobre os boatos de que o defunto teria sido enterrado em outro município, visto que todos sabiam do interesse do prefeito em inaugurar o cemitério:

> - Convoquei aqui a imprensa lida e escutada – começa Odorico, Neco Pedreira e Tuca Medrado atentos às suas palavras, Carijó procurando um bom ângulo para uma foto, o repórter da Rádio Difusora de Sucupira com o microfone encostado ao seu nariz – porque, como democrata praticante e juramentado que sou, me acho na obrigação de manter o povo bem-informado, mormentemente porque estamos na era da informática e Sucupira não pode marcar passo na marcha do progresso.
> - Se o prefeito deseja manter o povo bem-informado – Neco Pedreira levanta o braço – por que se faz tanto mistério em torno da morte do operário Raimundo dos Santos?
> - Respondo com o maior prazer à pergunta do eminente gazetista Neco Pedreira. O mistério quem faz é a imprensa, ou certa imprensa marronzista e sensasionaleira, que tira conclusões escarreiradas e maledicentes, visando desestabilizar a administração pública.
> - Então Raimundo dos Santos não morreu? – pergunta Tuca Medrado.
> - Se morreu, que deus o tenha em bom lugar. O que posso dizer é que em Sucupira não morreu ninguém. E a prova disso é que o cemitério municipal, obra de que muito me orgulho, continua desinaugurado.
> - Mas um homem foi enterrado no cemitério de jaguatirica – insiste Tuca Medrado. – E esse homem era empregado da Fábrica de Azeite Paraguaçu.
> - Jaguatirica é outro município – descarta Odorico – que tem outro prefeito. É a ele que a jovem, graciosa e inteligente repórter deve fazer essa indagação (GOMES, 1982, p.145-146).

O discurso paródico de Odorico está carregado de intenções com propósito de disfarçar, enganar e esconder a real condição dos fatos. Jornalistas, fotógrafos e radialistas sabem que são enganados, no entanto nada fazem além de questionar sobre os fatos. A intenção em disfarçar, desviar a atenção, fica evidente ao leitor, pois o político desvia o foco para o tema da democracia, era da informática, obrigações do prefeito, marcha do progresso. Ao responder as indagações de Neco Pedreira, o político faz uso de elogios, imprecações injuriosas, chama-o de "gazetista", forma pejorativa, denigre a imagem da imprensa com as expressões "marronzista", "sensasionaleira", acusando-a de estar voltada para os interesses econômicos e sem compromisso com a verdade dos fatos, além de precipitada e a favor dos interesses políticos da oposição. O discurso também apresenta o tom apelativo, "que deus o tenha em bom lugar". Os elogios que são direcionados à repórter Tuca Medrado, "jovem", "graciosa", "inteligente", também apresentam o que Bakhtin (1996) analisa sobre os discursos da cultura popular da praça pública em Rabelais, palavras alegres, grosserias obscenas que fazem alusão ao baixo material e corporal (jovem e graciosa), compondo o par elogio e injúria. O leitor acompanha o tramite da farsa e do jogo político, percebe os interesses do prefeito:

> - Mas foi aberto um inquérito na Delegacia de Sucupira – contra-ataca Neco. – Qual resultado desse inquérito?
> - Pelo que tou informado, o inquérito foi arquivado, já que nada foi apurado.
> - Sr. Prefeito, há rumores de que a Dona Chica Bandeira seria candidata a prefeito nas próximas eleições e de que teria o seu apoio. É verdade?
> - Claro que teria o meu apoiamento – Odorico sorri e afasta o microfone, que está quase lhe entrando pela goela – mormentemente em se tratando de uma dama equipada com todos os predicativos para me substituir neste posto de sacrifício. Se ela se candidatar, tou com Dona Chica e não abro (GOMES, 1982, p.146).

Os fatos ficcionais desvelam o jogo da corrupção, evidenciando o lado avesso da política, assim como o ser humano e sua fragilidade diante das investidas que têm como propósito corromper e envolvê-lo para manutenção do *status quo* de um grupo seleto que deseja manter-se, repetir-se, no poder a qualquer custo. Compreende-se, a partir de Bergson (2001, p. 25) que "[...] essa inflexão da vida na direção da mecânica é a verdadeira causa do riso [...]". Parodiar a vida e suas relações, repetir e reproduzir a vida, portanto, provoca no leitor a reflexão por meio

da comicidade planejada por um projeto estético e ideológico e estabelece o diálogo que ultrapassa o universo artístico e dirige-se à vida política, social, cultural e histórica.

A delegada Chica Bandeira recebe a notícia, de forma imprevista, de que seria a próxima candidata a prefeita da cidade, com apoio do prefeito Odorico:

> - Oba, Dona Chica! – grita o cabo, escutando as declarações de Odorico pelo radinho de pilha. – Isso é verdade?
> - Não, cabo, não é verdade. – Chica desliga o rádio e levanta-se, mal-humorada. – Isto é, eu nunca pensei nisso. Segure a barra aqui, eu vou pra casa, não estou me sentindo bem. Comi hoje uma moqueca de siri-mole, acho que me fez mal (GOMES, 1982, p.146).

O leitor percebe os movimentos e o envolvimento de Chica Bandeira na farsa planejada por Odorico, pois ela diz “isto é, eu nunca pensei nisso”. Também percebe que após essa proposta, seu comportamento muda, sua rebeldia se abranda, o desejo de investigar o caso se aquieta, pois em seu íntimo começa a cogitar a possibilidade de ser a próxima prefeita da cidade, um misto de orgulho e satisfação interfere nas suas ações. Há, nessa suposta candidatura, o aliciamento, a troca de favores, a compra do sigilo, o “toma lá da cá” de um sistema movido pelo jogo de interesses. Ela aceita a proposta e a ordem sugerida no discurso de Odorico, o qual exige o arquivamento do caso (inquérito policial) sobre a morte de Raimundo dos Santos, em uma reportagem transmitida pelo programa de rádio, o que reforça a tese de Faoro (1989) de que o coronel manda porque lhe é outorgado esse poder, não há assinatura de documento, mas há um pacto não escrito.

Os gestos e a linguagem que a delegada realiza a seguir, ao levantar-se, desligar o rádio e ir para casa, demonstram que está cumprindo e aceitando a ordem anunciada pelo prefeito. Suas palavras também revelam a aceitação da proposta e da ordem divulgada: “comi hoje uma moqueca de siri-mole”, e indicam que não tem certeza sobre as consequências desses atos, “acho que me fez mal”. O deslocamento físico indica alteração de postura, do espaço formal, oficial que a delegacia representa, para o espaço informal e familiar ao qual a delegada se encaminha, e esta ação indica o movimento de destronamento, renovação, pois da postura austera e séria de representante da lei e da ordem, conforme o cargo exige, direciona-se para a informalidade do ambiente familiar, no qual a influência do coronel e do prefeito é ainda mais presente. A cena interpretada anteriormente está

amparada na compreensão de que a “[...] ironia acontece como parte de um processo comunicativo; ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações [...]” (HUTCHEON, 2000, p. 30). Nesse sentido, observa-se que a ironia acontece, pois sentidos e significados foram sugeridos e não foram ditos, ou seja, há um sentido dito, outro não dito e o significado é construído pelo leitor - interpretador nesse intermeio e para essa compreensão ele necessita daquilo que está dito e daquilo que não foi dito. Ocorre que aliado ao discurso existem os movimentos, as ações, os gestos, as expressões, os quais corroboram para a percepção da ironia.

Ao mesmo tempo em que aceita e se sente valorizada, vislumbrando a possibilidade futura de governar a cidade, assumir o posto político de maior destaque, também percebe o jogo no qual está envolvida, do qual é peça fundamental, pois não se sente bem, o enjôo e a náusea, anúncios do vômito, revelam que, além de ter ingerido o óleo no qual Raimundo morreu afogado e frito, está conivente com a farsa e, portanto, comprometida e corrompida. Ao dizer para o cabo que comeu uma moqueca de siri-mole, alude às relações que Bakhtin (1996) explica sobre rebaixamento, destronamento, morte e ressurreição pelo baixo material corporal. Há indícios de vômito ou excrementos, os quais estão relacionados à percepção grotesca e cômica sobre o mundo, carnavalizar, denegrir para regenerar.

A justiça e a delegada estão coniventes com os interesses políticos e econômicos de Odorico Paraguaçu, um reflexo da estrutura social que Dias Gomes desvela e questiona: ditatorial, autoritária, interesseira e a favor do interesse de alguns. A ambiguidade do discurso amplia-se, assim como a comicidade devido à percepção e compreensão dos interesses de Odorico, no desenrolar dos fatos que envolvem o prefeito e a viúva:

> - Barra limpa, seu coroné – diz Caboré, olhando para um lado e para o outro e constatando que a rua está deserta.
> - Não fique parado aqui, idiota – Odorico desce do carro e bate na porta da casa de Josilda. – Vá me esperar lá na esquina.
> - Entendido, seu coroné. – Caboré entra no carro e manda o motorista se afastar, enquanto a janela da casa se abre e Josilda aparece.
> - Quem é?

> - Sou eu... – sussurra Odorico, vendo o sorriso pecaminoso no rosto de Josilda. – Abre logo!... (GOMES, 1982, p.146-147).

O riso se intensifica ao ser relacionado à virilidade e as expressões ambivalentes acerca do ‘baixo’ material e corporal, reforçadas com o desfecho do quadro, momento em que a narrativa descreve o encontro clandestino entre o coronel e a viúva Josilda. Assim encerra-se o episódio, a expressão “barra limpa” revela ao leitor sobre o envolvimento entre Odorico e a viúva, além de indicar que a história sobre a morte de Raimundo dos Santos já está esquecida. As reticências sugerem que o prefeito segue ditando suas vontades: “Abre logo...”. O riso é irônico, a ironia, nesse caso, “[...] acontece em alguma coisa chamada ‘discurso’, suas dimensões semântica e sintática não podem ser consideradas separadamente dos aspectos social, histórico e cultural de seus contextos de emprego e atribuição [...]” (HUTCHEON, 2000, p.36).

Ressalta-se que a ambiguidade do discurso, o emprego da linguagem familiar, das expressões injuriosas, “idiota”, por exemplo, comuns aos discursos autoritários, estão presentes, principalmente, nos discursos de Odorico, Chico Malta e Zico Rosado. Diante dessas particularidades, o leitor percebe o propósito de Dias Gomes em desvelar, pela literatura, a realidade histórica, cultural e social do país, o qual esteve, em sua estrutura política e cultural, fortemente vinculada a comportamentos e governos autoritários e coronelistas e na qual o jogo de interesses pessoais, conforme Faoro (1989), historicamente sobrepôs-se aos públicos.

As imprecações e injúrias, para Bakhtin (1996, p. 147), podem apresentar um sentido afetuoso. O estilo rabelaisiano, dentre outros fatores, consiste em “[...] palavras alegres, grosserias obscenas, banquete. É de fato a expressão mais simples do ‘baixo’ material e corporal ambivalente: o riso, comida, virilidade, elogios-injúrias”. O banquete, exageradamente farto de comida e bebida, em Rabelais, completa o tom paródico do realismo grotesco. Destaque especial recebe o vinho, pois ele é um dos responsáveis em trazer a alegria para os beberrões. Relacionado à sabedoria, mostra-se um aliado do riso no processo de libertação diante do sério, do formal, do autoritarismo e da ignorância e relacionado ao aspecto divino, agrega a cura no campo espiritual e físico.

O vocabulário da praça pública, portanto, está relacionado à linguagem da mesa. Palavras, nomes, expressões do vocabulário alimentar convidam para a degustação do sentido oculto, pois uma das características marcantes em Rabelais, segundo pressupostos de Bakhtin (1996), consiste em convidar o leitor a procurar o sentido oculto de sua obra. Para isso, utilizando-se da metáfora da medula óssea, sugere ao leitor que quebre o osso para que encontre o tutano, ou seja, que investigue o sentido oculto daquilo que diz.

3.1.1 De Rabelais a Dias Gomes: Ritos e Espetáculos

A condução da reflexão nesta tese passa pelo ambiente popular e público e ressalta a construção discursiva tanto em Rabelais quanto em Dias Gomes, evidenciando, portanto, a construção das imagens cômicas por meio dos ritos e espetáculos pantagruélicos. O vocabulário da praça pública é composto por várias tonalidades, entre eles o tom solene, o espetacular, o das injúrias e elogios, o das imprecações e juramentos, o dos chistes obscenos e tom de expressões familiares, como já observado neste texto da tese. Verifica-se, no entanto, que os mesmos não estão divididos ou separados claramente, fundem-se pelo riso e pela ironia, voltam-se contra toda a rigidez e seriedade unilateral, causando-lhe o destronamento.

O tom do reclame de feira, as brincadeiras grotescas, as imprecações, injúrias e palavrões, extravasam a crítica de Rabelais direcionada aos censores eclesiásticos da Sorbonne, aos representantes da velha verdade, às formas de autoritarismo e também às limitações dos leitores. Mas Bakhtin (1996) explica que as concepções medievais são o alvo em instancia superior da crítica de Rabelais. São comuns imagens que destronam e rebaixam o medo e o sofrimento, “[...] categorias dominantes da concepção medieval do mundo. A satisfação de necessidades naturais sob o efeito do medo é o rebaixamento tradicional [...]” (BAKHTIN, 1996, p.149-150). Além do covarde, o próprio sentimento de medo é rebaixado. A personagem Panúrgio, corajoso e valente, num primeiro momento, torna-se covarde e medroso, e em várias situações o pavor faz com que perca o controle sobre suas necessidades físicas, realizando-as ‘nas calças’.

No Livro Quarto, em uma das viagens de Pantagruel, vários capítulos são dedicados a relatar a tempestade que assustou o gigante e tripulantes em alto mar. Nesses capítulos o narrador relata, de forma cômica e carnavalesca, o comportamento de Panúrgio:

> Pantagruel, depois de ter implorado a ajuda do grande Deus salvador, e feito oração pública em fervente devoção, por conselho do piloto agarrou-se ao mastro com firmeza; Frei Jean se preparara para socorrer os marinheiros. O mesmo fizeram Epistemon, Panocrates e os outros. Panúrgio continuava agachado junto da amurada, chorando e se lamentando. Frei Jean o percebeu ao passar e lhe disse: 'Por Deus, Panúrgio bezerro, Panúrgio chorão, Panúrgio gritador, farias melhor nos ajudando aqui do que chorando como uma vaca, sentado sobre os culhões, como um macaco. – Bem be, bu, bu – respondeu Panúrgio. Frei Jean, meu amigo, meu bom pai, estou perdido, estou perdido. Estou perdido, meu pai espiritual. Vosso chifarote não conseguiria salvar-me. Ah, af! Estamos acima do E-la, fora de toda a gama. Ah! A esta hora estamos abaixo do gama *ut*! Estou perdido. Ah meu pai, meu tio, meu tudo. A água está entrando nos meus sapatos. Bu, bu, bu, ho, ho, ho, hu, hu, hu. Bebe, bu, bu, bu, bu, ho, ho, ho, ho, Ah!, ah! […] (RABELAIS, 2009, p.650).

A personagem mostrou-se forte e corajosa em outras passagens, mas nessa situação de perigo em alto mar acovardou-se impressionando aos demais. O grito, o choro e, consequentemente, as lágrimas, o medo, o desespero e a súplica de Panúrgio diante da morte eminente o colocam em situação ridícula, causando o rebaixamento da personagem, antes tão corajosa, mas que nessa situação comporta-se como um medroso. Toda inversão ou transgressão da norma de comportamento, físico, moral ou intelectual torna a personagem ridícula e, como observa Propp (1992), instaura o riso. O episódio contempla o estilo rabelaisiano, carnavaliza, destrona e rebaixa para regenerar. Tanto a persoangem quanto o próprio medo são rebaixados. Desse modo, há uma alusão ao controle exercido por instituições que usam o medo para manter o autoritarismo, o poder e o controle social. O episódio também evidencia o padrão socialmente valorizado, o do herói corajoso, destemido, visto que o medroso é ridicularizado e rebaixado, torna-se motivo de riso e deboxe.

Rabelais degrada toda hipocrisia e seriedade da época por meio do rebaixamento grotesco. "O rebaixamento do sofrimento e do medo é um elemento da maior importância no sistema geral dos rebaixamentos da seriedade medieval,

impregnada de medo de sofrimento" (BAKHTIN, 1996, p.150). Os prólogos exercem essa função, principalmente o de *Pantagruel*, que:

> [...] parodiou na linguagem alegre do reclame de rua os procedimentos medievais da verdade salvadora; ele rebaixa o 'sentido secreto', os 'mistérios horríficos' da religião, da política e da economia graças à sua transposição para o plano da comida e da bebida. O riso deve desembaraçar a alegre verdade sobre o mundo das capas da mentira sinistra que a mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o medo, o sofrimento e a violência (BAKHTIN, 1996, p.150).

Os aspectos do cômico popular, nesse sentido, apresentam a ambivalência do mundo dual. O rebaixamento pelas necessidades fisiológicas também apresenta o tom cômico popular e ambivalente, como afirma Bakhtin (1996), estabelecendo relação com a virilidade, nascimento e renovação. Rabelais aborda a satisfação das necessidades naturais, excrementos, assim como a excitação e o ato sexual, inclusive, dedicou vários capítulos e viagens, visitas a oráculos e outros sábios para investigar sobre o medo de Panúrgio: ser corno após o casamento. Ambas as situações do 'baixo material corporal' transmitem a imagem de um mundo dual, no qual o rebaixamento também sugere renovação, vida e morte, medo e coragem:

> Ouviu-se, então, uma piedosa exclamação de Pantagruel, dizendo em voz alta: 'Senhor Deus, salva: estamos perecendo. Não advenha todavia segundo as nossas afeições; que a tua vontade seja feita. – Deus, disse Panúrgio, e abençoada Virgem estejam conosco. Ai, ai, ai, estou me afogando. Bebebebu, bebé, bu, bu. In manus. Deus verdadeiro, envia-me um golfinho para me levar para a terra, como um pequeno Arionte. Tocarei a harpa, se ela não estiver quebrada. – Eu me dou a todos os diabos, disse Frei Jean. – Deus esteja conosco, dizia Panúrgio entre os dentes. – Se eu for aí, disse Frei Jean eu te mostrarei bem provado que teus culhões estão pendurados no cu de um parlapatão, covarde, encagaçado. Vem nos ajudar, chorão de uma figa, por trinta milhões de diabos que te saltarão ao corpo. Vens? Como é feio o chorão! [...] (RABELAIS, 2009, p.657).

A persoangem Panúrgio, portanto, vivencia as dualidades do mundo, seu comportamento alterna-se do corajoso ao medroso, do forte ao fraco, do descrente ao crente e o leitor o percebe humanizado. Em muitos momentos da narrativa é o senhor de si, orienta e ordena o que deve ser feito, mas no proprósito ideológico e estético de Rabelais, também foi rebaixado, destronado de seu alto posto, o

importante líder de guerra e companheiro do gigante, para a condição de medroso, covarde, encagaçado e chorão. Situações do baixo material corporal que degradam para regenerar e instaurar o novo e a imagem do mundo dual. O leitor vivencia, por meio desta personagem, essa dualidade e percebe o mundo a sua volta e a si próprio sob essa perspectiva dual. Liberta-se, assim, da formalidade, do padrão imposto e estabelecido como único e verdadeiro, participa do medo de Panúrgio, sofre, chora com ele, mas ri dessa condição rebaixada na qual a personagem se encontra.

O mundo torna-se mais leve, mais amplo e livre em Rabelais, pois, como observa Propp (1992, p.60) "[...] pode se tornar cômica a transgressão de normas de ordem pública, social e política [...]". O leitor compreende que há outras possibilidades para além do sério, do formal e do padrão ao qual sempre esteve submetido e, assim como Panúrgio rebelou-se diante da tripulação, assumindo perante todos, até mesmo perante Pantagruel, o seu medo, o leitor também poderá mostrar-se avesso aos padrões e imposições, sejam elas políticas, religiosas, culturais, familiares. O próprio medo é destronado, o exagero das súplicas, dos reclames, do choro de Panúrgio o coloca em condição cômica, portanto, longe do aspecto formal e sério ao qual ele vincula-se, normalmente, principalmente naquela sociedade. A condição cômica de Panúrgio instaura o riso historicamente colorido, como observa Minois (2003, p.272), pois "[...] a Renascença foi a rejeição da cultura oficial da Idade Média pelo riso popular, por uma 'carnavalização direta da consciência, da concepção do mundo e da literatura' [...]".

Concomitante ao destronamento da personagem ocorre o destronamento do medo, ambos pelo riso alegre e por condições de ridicularização cômica. Com a calmaria da tempestade, Pantagruel analisa a situação de Parnúrgio, dizendo: "[...] se, medo ele teve durante essa horrível tempestade, contanto que no mais ele tenha se esforçado, não o estimarei menos nem um pouco [...]" (RABELAIS, 2009, p.659). A postura de Pantagruel em relação ao medroso Panúrgio surpreende o leitor ao revelar o aspecto da regeneração, renovação e vida nova, evidenciando os reflexos do destronamento da personagem e do próprio medo.

Essa passagem em Rabelais, o episódio do medo de Panúrgio, dialoga com o medo de Cabo Roque em Dias Gomes. O soldado sofre com o medo na guerra e semelhante à Panúrgio, acovarda-se e foge de suas atribuições. Tanto em Rabelais quanto em Dias Gomes, o próprio medo é destronado e carnavalizado. Nessa

situação o riso está relacionado à ridicularização, “[...] para rir é preciso saber ver o ridículo; em outros casos é preciso atribuir às ações algum valor moral (a comicidade da avareza, da covardia etc). Finalmente, para apreciar um trocadilho ou uma anedota, é preciso realizar alguma operação mental [...]” (PROPP, 1992, p.40). Ambos os comportamentos são reprovados segundo a ordem e a moral social de cada época seja ela na Idade Média ou no Brasil de 1970. Nos dois contextos, o medo e a covardia são severamente condenados pela moral social e instituições de poder.

Em Rabelais, Frei Jean reprova e ri de Panúrgio (isso não ocorre com Pantagruel, pois este se mostra complacente e compreensivo, justificando que não condenará o amigo diante de terrível tempestade, contanto que em outras ocasiões ele tenha agido diferente, atitude adequada ao perfil do gigante na trama). Em *O Berço do Herói*, o coronel e deputado Chico Malta, assim como seus aliados políticos, condenam e matam Cabo Roque para evitar que seu medo e sua covardia respinguem na moral e nos lucros que o mito atrai para eles e a cidade. O medo salvou a vida do jovem soldado, mas a sua coragem em ter medo e salvar-se da guerra e da morte foi severamente reprovada, sendo a causa real de sua morte. O desfecho da cena é marcado pela ironia, cabe ressaltar a sua natureza transideológica, pois “[...] consegue funcionar e funciona taticamente a serviço de uma vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses [...]” (HUTCHEON, 2000, p. 26-27). A coragem de Cabo Roque transforma-se em medo do ridículo para Chico Malta e seus comparsas, além de provocar outro tipo de medo, o de perder seus lucros com a “vida” do herói de Asa Branca.

O século XX foi marcado pelo riso:

> Encontrou no riso a força para zombar de seus males, que não foram apenas males de espírito: guerras mundiais, genocídios, crises econômicas, fome, pobreza, desemprego, integrismo, terrorismo, proliferação de pardieiros, ameaças atômicas, degradação do meio ambiente, ódios nacionalistas... Entretanto, de ponta a ponta, uma longa gargalhada ressoou. O riso solto começou aos 14 anos e não cessou mais. Transformou-se num riso nervoso, incontrolável. O mundo rio de tudo, dos deuses, dos demônios e, sobretudo, de si mesmo. O riso foi o ópio do século XX, de Dadá aos Monty Pythons. Essa doce droga permitiu à humanidade sobreviver a suas vergonhas. Ela insinuou-se por toda parte, e o século morreu de overdose – uma overdose de riso – quando, tendo este se reduzido

> ao absurdo, o mundo reencontrou o nonsense original (MINOIS, 2003, p.553).

O riso e a ironia marcam a narrativa de Dias Gomes, o leitor estabelece questionamentos acerca da liberdade de expressão, relaciona a realidade ficcional com a sua, pois percebe, com a trama, a dualidade das intenções das figuras políticas, também se depara com a instabilidade da opinião pública, volúvel e transitória. O riso de zombaria perpassa a história de Cabo Roque, revelando o propósito de Dias Gomes em desvendar os problemas sociais e políticos daquela sociedade, mas, além disso, evidenciar os males de espírito, os vícios de comportamentos e as atitudes desumanas e corrompidas. Propp observa que assim como a vida física, a moral e a intelectual são passíveis de derrisão, sendo assim, compreende-se que a história de Cabo Roque e o local de sua morte revelam a sátira, pois "[...] todo o vasto campo da sátira baseia-se no riso de zombaria. É exatamente este tipo de riso o que mais se encontra na vida [...]" (PROPP, 1992, p.28), e se o riso é próprio do homem, quase tudo nele é passível de riso.

A cena da morte de Cabo Roque impressiona o leitor pelo exagero na descrição sobre o sangue do jovem, "[...] ele estava sentado ali, bebendo, coitado. Tava tão alegrinho, contando casos... A pedra quebrou a vidraça, um estilhaço de vidro pegou bem aqui (Mostra a carótida.), lá nele. Nunca vi tanto sangue. Uma cachoeira" (GOMES, 1990,p.530), disse Matilde. O sangue como excremento, a cachoeira de sangue, alude ao sangue derramado naquela sociedade, aos muitos mortos, desaparecidos e exilados pela ditadura militar. Percebe-se também o tom paródico em relação à morte de Jesus Cristo na Bíblia, pois ele morre na cruz para salvar o povo pecador e o soldado herói morre para salvar o povo pecador de Asa Branca. Há, portanto, uma alegoria à morte de um justo para salvar pecadores, nesse caso o sangue do Cabo Roque é o elemento que evidencia a alegoria no texto, sendo esse elemento responsável pela marca explícita, necessária, segundo Todorov (1975), para compô-la.

O mundo agonizante alude para o renascimento e a morte de Cabo Roque parece ser o anúncio da necessidade de renovação, simboliza o desejo de vida nova e de liberdade. A interpretação das imagens relacionadas aos excrementos, conforme análise de Bakhtin (1996), não deve ser cínica ou grosseira:

> [...] a projeção de excrementos, a rega com urina, a chuva de injúrias escatológicas lançada sobre o velho mundo agonizante (e ao mesmo tempo nascente) constituem os seus alegres funerais, absolutamente idênticos (mas no plano do riso) ao lançamento sobre o túmulo de torrões de terra como testemunho de afeto ou ao ato de jogar as sementes no sulco (no seio da terra). Em relação à verdade medieval lúgubre e incorporal, trata-se de uma corporificação alegre, um retorno cômico à terra (BAKHTIN, 1996, p.152).

Diante dessas constatações, observa-se que Rabelais estabeleceu com maestria e coerência a relação entre as imagens cômicas do realismo grotesco em *Gargântua e Pantagruel*. Além do 'pregão' do charlatão de feira, o vocabulário da praça pública revela a voz do arauto de armas "[...] anunciando a mobilização, o cerco, a guerra e a paz, e as suas proclamações se dirigem a todos os estados, a todas as corporações. Percebemos a face histórica da praça pública", constata Bakhtin (1996, p.152). O grito de ordem em meio à preparação para a batalha e durante a guerra, as listas exageradas de tipos de armas e da "[...] da mesma forma, proclamava-se em público o nome dos combatentes condecorados ou mortos no campo de honra, etc." (BAKHTIN, 1996, p.153). A quantidade de nomes e títulos, a lista exagerada de verbos e adjetivos era prática comum na literatura medieval e tinha como objetivo a imposição pela quantidade. No entanto, Rabelais intensifica essas enumerações hiperbolicamente, de forma elogiosa-injuriosa, agregando ao seu estilo a característica do exagero cômico e grotesco. Também Dias Gomes contempla a proclamação do herói em praça pública, o caso do Cabo Roque é um exemplo, o qual tem estátua elevada no centro da praça, quermesses em sua homenagem, discursos elogiosos injuriosos, ritos e relíquias que curam e abençoam.

Em *O Berço do Herói*, de Dias Gomes, analogicamente ao observado por Bakhtin (1996), em Rabelais, com relação à face histórica da praça pública, destaca-se que ela pode ser percebida, não pela quantidade de qualificações, mas sim pela importância concedida a Cabo Roque, por exemplo, tanto para o país quanto para Asa Branca. Além dessa obra, também em outras narrativas do escritor brasileiro nota-se a face histórica da praça pública. Na cena a seguir, o tom do superlativo prevalece:

> Malta - Foi um herói, minha gente, um cabra macho. Graças a ele, as tropas brasileiras na Itália conquistaram seu primeiro triunfo. Graças a seu gesto magnífico, lançando-se de peito aberto contra a

> metralha, aquele batalhão, encorajado pelo seu exemplo, levou de roldão as terríveis hordas nazistas (GOMES, 1990, p. 372).
> Malta - [...] Cabo Roque, símbolo da coragem, da macheza e do espírito de sacrifício dos homens de Asa Branca, [...] (GOMES, 1990, p. 378).
> Porcina - Foi o primeiro soldado brasileiro a morrer em defesa da liberdade e da democracia (GOMES, 1990, p. 438).

A descrição de Cabo Roque o qualifica como o soldado mais corajoso, um símbolo e herói do povo brasileiro. O tom solene e espetacular, assim como o emprego de elogios elevados e exagerados marcam, a partir do emprego de adjetivos, as descrições dirigidas a ele: “herói”, “cabra macho”, “corajoso”, um “mártir” na história do país.

Há, em Dias Gomes, uma mistura de tons e discursos comuns à praça pública, os quais apresentam ecos do estilo rabelaisiano pantagruélico. Essa compreensão recorre ao entendimento sobre a importância dos “pregões de Paris” na vida cultural da praça pública e da rua, pois, conforme Bakhtin (1996, p.157), eles propagavam os “[...] mais variados apelos. Cada mercadoria (alimentos, bebidas ou vestimentas) possuía o seu próprio vocabulário, a sua melodia, a sua entoação, isto é, a sua figura verbal e musical [...]”. Os reclames também anunciavam decretos, ordenações, leis, entre outras informações. Observa, ainda, que o estilo de Rabelais está marcado pela palavra sonora, pela língua considerada vulgar, assim como também o estilo de Dias Gomes contempla esse aspecto.

Os pregões de Paris, um dos gêneros verbais (muito utilizados e populares) da praça pública, são explicados, por Bakhtin (1996), como reclames de mercadores. Esses reclames eram gritados em voz alta observando ritmo e rima em uma quadra. O conteúdo desses versos voltava-se para louvar os produtos e suas qualidades. Eles documentaram a língua e a literatura da época, além de também registrarem aspectos históricos de outras áreas do conhecimento como da ciência e da ideologia.

Num dos episódios de *Saramandaia*, em praça pública, ocorre o desentendimento entre a família Rosado e a família Vilar. A vida cultural do interior do Brasil, na década de 1970, pelo olhar de Dias Gomes, apresenta o tom dos reclames dos pregões de Paris em praça pública, nesse caso o reclame anuncia a disputa política e de poder entre as famílias tradicionais de *Bole Bole*, num jogo de interesses econômicos:

> Praça – Banda tocando - Zico Rosado no coreto)
> Zico - Bolebolenses e Bolebolenças... Vocês querem saber por que o circo chegou hoje a nossa cidade? Porque hoje é dia de palhaçada, é dia de marmelada, é dia das máscaras caírem...
> Vitória - Pare com isso Zico Rosado! Que presepada é essa agora?
> Zico - A presepada, a palhaçada é da família Vilar...
> Vitória - Cê tá maluco?
> Zico - Eu vim defender a minha cidade o meu povo, eu vim contar a todos que você e sua família transformaram os moradores de Bole-Bole em palhaços. Essa artimanha mudancista, não passa de um disfarce pra fazer propaganda pra bagaceira que vocês vão lançar, chamada Saramandaia, eu tô mentindo, Vitória Vilar?
> Vitória - Está mentindo sim, e sabe que está! Eu não sou mulher de máscaras, nem disfarces!
> João Gibão - Ele tá julgando os outros por ele mesmo!
> Zélia - É você que é o palhaço dessa cidade!
> Vitória - (sobe no coreto e sussurra para Zico) O quê que deu em você, Zico?
> Zico - Como é que você pode ser tão traiçoenta e cínica?
> Vitória - Ai, não é nada disso que você está pensando!
> Zico - Você sumiu! Não atendeu as minhas ligações!
> Vitória - Tive minhas razões, esqueci o celular.
> Zico - Por que não me contou que quer competir comigo?
> Vitória - Mas eu não vou competir com você!
> Zico - Nega que vai lançar uma cachaça chamada Saramandaia.
> Vitória - Não é bem isso! E você não podia sair por aí acusando as pessoas sem antes falar comigo!
> Zico - É o troco por sua traiçoagem! Você é traiçoenta! (GOMES, 2013, transcrição nossa).[74]

O tom do reclame surge em meio ao discurso político de Zico Rosado, apelativo, melodioso e alude para a venda de uma ideia, para a persuasão e convencimento do eleitor em dias de plebicito. O jogo paródico remete aos pregões, aos reclames de feira, apelos e decretos pronunciados ao público em feiras, cerimoniais, eventos, retomando o tom dos discursos rabelaisianos e, por consequência, ao estilo da linguagem cômica e popular da praça pública. A vida cultural e o vocabulário informal misturam-se ao discurso demagógico do político em campanha e os neologismos e a linguagem familiar fazem parte do tom do reclame, apresentando o aspecto da palavra sonora:

> João Gibão - O povo quer saber a verdade, conta tudo Vitória, diz que ele tá mentindo, diz que é um malcaratista.
> Zico - A verdade é que a família Vilar vai lançar uma bagaceira chamada Saramandaia. E o banzé que fizeram com o plebiscito foi apenasmente pra chamar atenção pro lançamento. Eles tão usando a nossa cidade pra lançar a birita deles!

[74] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

> Vitória - É mentira! Por enquanto eu não vou lançar bebida nenhuma! Mas se quiser, eu lanço e ninguém tem nada a ver com isso!
> Zico - Vocês tão vendo o que ela pensa de vocês? Ela tá dizendo que pode fazer e desfazer, sem dar nenhuma explicação. Ela está saramandando e andando pro povo de Bole-Bole.
> Vitória - Zico, vocês está distorcendo as minhas palavras!
> Zico - Tem mais! Eu ouvi dizer que foi ela que teve a ideia do nome Saramandaia. E depois, pra disfarçar, mandou o vereador Gibão apresentar um projeto.
> João Gibão - Isso é calunismo! Todo mundo aqui sabe que eu tive um sonho e apresentei o projeto na câmara. A Vitória não tem nada a ver com isso! A ideia de mudar o nome da cidade foi minha!
> Zico - Eu também acreditava nisso até que fiquei sabendo que no dia seguinte a aprovação do projeto ela, Vitória Vilar, registrou o nome Saramandaia. Aí a máscara caiu. Aindamente tem mais! Eu ouvi dizer que os dois, João Gibão e o prefeito Lua Viana estavam conchavados. Eles receberam um cascalho pra fingir que a ideia era deles (GOMES, 2013, transcrição nossa).[75]

A ideia de alterar o nome da cidade acompanha a narrativa, exerce força motriz em *Saramandaia*. Dias Gomes revela ao seu leitor o processo de construção de uma ideia, assim como o de dissimulação de ideias, a forma como a opinião pública é manipulada por políticos e pelo jogo de interesses. São cargas ideológicas em forma de propostas, as quais são lançadas ao público eleitor e este precisa administrar e decidir se “compra ou não”, como decide por um ou outro produto de feira, “seja o arroz ou o feijão”. Para além da possibilidade de alterar o nome da cidade, de *Bole Bole* para *Saramandaia*, existem muitas outras propostas envolvidas, dentre elas o domínio do poder e da liderança, o que retorna aos interesses econômicos e pessoais e às velhas e históricas disputas familiares. A nova geração retomando velhas disputas, novos interesses para manter os velhos poderes. Observa-se, desse modo, o mundo dual e sua força de renovação, há uma relação latente entre o velho o novo sistema coronelista e político, a morte do velho para a regeneração e o nascimento do novo, conforme alude Bakhtin (1996).

Dias Gomes documentou o jogo político e de interesses no interior do país, no qual o domínio coronelista mostrou-se responsável pelos destinos administrativos em muitos aspectos, além do econômico, também o cultural e o dos processos de campanha, o qual envolveu, desde sempre, um jogo de corrupção, constatação amparada em Leal (1978), Faoro (1989) e Facó (1978). A face histórica, conforme definição de Bakhtin (1996), está presente em suas narrativas e revela a face da

[75] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

nação brasileira nos períodos de ambientação das obras, ainda muito influenciada pelos costumes, comportamentos e posturas da época retratada pelo dramaturgo:

> João Gibão - Prova, seu sem-vergonha. Prova! Se não eu vou te processar por difamatura!
> Vitória - Meus amigos, minhas amigas... Eu sou empresária... Quando eu soube do nome Saramandaia, eu registrei sim, antes que alguém fizesse e explorasse comercialmente. Não tem nada a ver com João Gibão, não tem nada a ver com o prefeito. É honesto, e não tem nada de errado nisso.
> Zélia - Escuta uma coisa, Zico Rosado... Como é que você descobriu que a minha mãe tinha registrado esse nome? É, porque se nem eu, nem meu irmão e nem o Gibão sabíamos, como é que você descobriu?
> Carlito - É natural que no mundo empresarial esse tipo de notícia se espalhe... Qualquer um podia ficar sabendo disso!
> Zélia - Mas eu dou minha cara a tapa se vocês não resolveram que iam lançar uma cachaça chamada Saramandaia. Aí foram pesquisar e viram que já tava registrado o nome. É, porque qualquer idiota faria isso, é só entrar na internet.
> Pedro - Claro!
> Bia - Qualquer idiota, inclusive vocês dois!
> Zélia - É, minha mãe só teve a ideia antes, só isso. Ela não pode ser atacada por ser uma empresária competente, uma mulher de visão.
> Pedro - Se vocês tiveram a ideia de registrar o nome Saramandaia, é porque sabiam que iam perder no plebiscito.
> Zico - Pois tá pra nascer quem vai me vencer. A minha cidade vai continuar se chamando Bole-Bole, que é o nome da minha cachaça.
> João Gibão - Cês tão vendo, a máscara dele caiu. A cidade não é sua não, seu Zico Rosado. A genta tá aqui porque defende um ideal, né? Agora, você só quer que a cidade continue sendo Bole-Bole por causa de seu engasgato (GOMES, 2013, transcrição nossa).[76]

Rabelais valorizou, no seu discurso literário, o estilo dos pregões de Paris e dos reclames dos mercadores, gêneros verbais comuns da praça pública, gritados em voz alta observando ritmo e rima no intuito de louvar os produtos e suas qualidades para constituir os sentidos alegóricos que pretendia e analisar as questões políticas, culturais e religiosas da época. Como observa Todorov (1975), a linguagem alegórica contempla, no mínimo, dois sentidos, é dupla, ambígua, portanto, uma palavra ou imagem em Rabelais suscita sentidos polissêmicos.

Também Dias Gomes ficionalizou os discursos políticos, em praça pública, nos quais as desavenças entre partidos e os neologismos chamam a atenção, ambos os aspectos são marcas registradas na escrita literária de Dias Gomes, o

[76] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

qual mantém a rima e o ritmo da linguagem familiar e popular e os louvores são direcionados aos candidatos, à cachaça, ao azeite de dendê e ao herói da cidade, todos fabricados pelos interesses de manutenção de poder. Há uma mistura cômica e fantasiosa na linguagem de Dias Gomes, mas por mais ficcional e fantasiosa que pareça e seja ela traduz realidade, e essa constatação evidencia o entendimento de Kothe (1986) sobre a linguagem alegórica.

O sentimento de posse e poder foi registrado no emprego dos verbos, mas, sobretudo na condução e elaboração da trama farsesca, a qual revela o jogo de interesses pessoais conduzindo os destinos políticos da cidade. O riso satírico estravaza da narrativa devido emprego de neologismos pejorativos, comicidade das palavras, atitudes e situações, conforme Bergson (2001), trapaças sem êxito, desmascaramento da farsa e das figuras sociais detentoras de prestígio. Como afirma Minois:

> O riso tornou-se o sangue e a respiração dessa sociedade humorística que é a nossa. Não há como escapar dele: o riso é obrigatório, os espíritos tristonhos são postos na quarentena, a festa deve ser permanenete. Do mundo político aos meios de comunicação e do colégio ao clube de terceira idade, manter o cômico é inevitável. O humor universal, padronizado, midiatizado, comercializado, globalizado, conduz o planeta (MINOIS, 2003, p.553-554).

O riso na sociedade contemporânea perpassa as relações sociais, paródicas e irônicas. Vive-se, conforme Minois (2003), uma sociedade humorística, na qual é impossível não rir, o ser humano necessecita dele para sobreviver em meio ao caos social. Embora pareça estar institucionalizado pela globalização, a literatura, as manifestações artísticas e a cultura popular provam o contrário. O riso não está submetido ao sistema, mas sim é uma das formas para subvertê-lo e sobreviver a ele. A Idade Média e o Renascimento vivenciaram situação semelhante em relação ao riso e ao grotesco, ambos recorrentes na vida social e cultural. O riso funcionou, naquele período caótico de opressão e tirania, como escape para sobrevivência enquanto a valorização do grotesco como uma afronta aos padrões e modelos oficiais.

Em Dias Gomes o aspecto do realismo grotesco está presente na bebida, na cachaça, por exemplo, além disso, na confusão, aspecto comum em disputas

populares em praça pública, a qual revela o verdadeiro sentido do plebiscito de Bole Bole/Saramandaia:

> Totó - Quer dizer que o plebiscito agora virou a guerra das cachaças, é? Dalê goró, eita lasqueira!
> Vitória - (mostrando um panfleto) Gente, gente, tá escrito aqui ó... Saramandaia é a cachaça Vilar! E é mesmo, com muito orgulho! Saramandaia é a nova bebida... A bebida dos novos tempos. Tempo de liberdade, honestidade.
> Zico - (Amassando o panfleto) Olha aqui o que é que eu faço com a cachaça de vocês!
> (Zico e Vitória se empurram, um dizendo ao outro que vai fazê-lo engolir o panfleto; Eles caem do coreto e a multidão vai ajudá-los.)
> Carlito - Música, maestro Cursino!
> (Zico e Vitória, com ajuda, cada um sai para um lado) (GOMES, 2013, transcrição nossa).[77]

O discurso político, o plebiscito, os interesses pessoais e econômicos, a mudança do nome da cidade, os casos e envolvimentos amorosos, a visão de João Gibão e outras questões são tratadas no ambiente da praça. O realismo grotesco e o cômico popular da praça pública se fazem presente na leitura da cena, os líderes políticos no alto do coreto e o povo topograficamente rebaixado, imagem que representa as concepções ideológicas daquela sociedade, condição que evidencia aspectos do alto e baixo material corporal conforme concepção bakhtiniana. Tudo termina em festa, em riso, em música, indícios do mundo pantagruélico, e a cachaça rouba a cena, porém a disputa entre a cachaça *Bole Bole versus* a cachaça *Saramandaia* mantém a face histórica, pois remete às desavenças políticas, econômicas, sociais da formação cultural do país. Ou seja, a perspectiva da cena é alegórica, pois conforme diz Todorov (1975), diz uma coisa e significa outra, é uma proposição de duplo sentido.

Enumerações publicitárias, tom e imagem dos reclames comerciais, reclames de feirantes, de droguistas, de comerciantes, do charlatão, do vendedor de horóscopo, entre outros, estão imbricados nas obras de Rabelais e são relacionados ao universo da comida e da bebida. O tema da corrupção, em Rabelais, foi abordado em vários episódios, mas teve capítulos especiais, dentre eles os que narram a história do país de Grippminaud e os Chats-Fourrés do Libro Quinto:

---

[77] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

> Os Chats-fourrés são animais muito horríveis e espantosos: comem as criancinhas e mijam em lages de mármore. Vede beberrões, se não deveriam estar envergonhados. [...] Também têm as garras tão fortes, compridas e afiadas, que nada lhes escapa, uma vez lhe tenham posto as mãos. [...]. Entre eles reina a sexta essência, mediante a qual eles agarram tudo, devoram tudo e cagam tudo; enforcam, queimam, esquartejam, decapitam, espancam, prendem, arruinam e destroem tudo, sem distinguirem o bem do mal. Pois entre eles o vício é chamado virtude, a maldade é apelidada de bondade, a traição tem o nome de lealdade, o furto é dito liberalidade, pilhagem é a sua divisa, e a feita por eles é achada boa por todos os humanos, executando os heréticos; e tudo fazem com soberana e irrefutável autoridade [...] (RABELAIS, 2009, p.829-830-831).

Rabelais descreve o comportamento corrupto dos Chats-Fourrés, empregando a ironia e a metáfora para ilustrar atitudes, ações e meios corrompidos. O mundo pantagruélico, o realismo grotesco e o cômico popular agem como tempero para convidar o leitor a fazer uma análise mais profunda dos comportamentos sociais, das figuras sociais, enfim, do meio em que vive. O narrador mostra-se indignado com as atitudes daquele povo, com a forma como trapaceiam e roubam, a qual denomina de “sexta essência”. Complementa suas considerações observando que a palavra furto, para aquele povo, apresenta o sentido de liberalidade, ou seja, uma inversão de valores para justificar os propósitos de Grippminaud e dos Chats-Fourrés, haja vista que eles detêm soberana e irrefutável autoridade. Auerbach (2013) ressalta, Rabelais é um poeta do cotidiano, e ele desmascara condutas e posturas do homem da Idade Média e do Renascimento, tanto as políticas quanto as religiosas, crenças, mitos e misticismo. Realiza, portanto, exposição e avaliação dos vícios da moral da época a partir das imagens alegóricas. É justamente essa autoridade que o narrador está questionando, convidando o leitor a analisar, pelo realismo grotesco, o excesso de poder e consequências do mesmo para o meio social.

A percepção cômica e popular está imbricada aos fatos narrados, os quais apresentam o aspecto do grotesco e do baixo material corporal (presença dos excrementos, do esquartejamento e do propósito da inversão), revelando a perspectiva de mundo dual, comum em Rabelais. No Capítulo XIV, *De Como os Chats-Fourrés vivem de Corrupção* o universo pantagruélico determina o tom da narrativa:

> Ainda não terminara estas palavras, Frei Jean avistou sessenta e oito galeras e fragatas chegando ao porto; e correu logo saber notícias. Indagou de que mercadorias estavam os navios carregados, e viu que todos estavam carregados de caças, lebres, capões, pombos, porcos, cabritos, frangos, patos, patos bravos, gansos e outras espécies de aves. Também percebeu algumas peças de veludo, cetim e damasco. Então perguntou aos viajantes para quem traziam aquelas deliciosas iguarias. Eles responderam que era para Grippeminaud, para os chats-fourrés e para suas esposas. Como, disse Frei Jean, chamais esse material? – Corrupção, responderam os viajantes. – Eles então, disse Frei Jean, de corrupção vivem, em decadência perecerão [...] (RABELAIS, 2009, p.841).

A relação descreve objetos de valor, resultados de furtos e pilhagens realizadas pelo povo liderado por Grippeminaud, os Chats-Fourrés. Frei Jean, Panúrgio e tripulantes da expedição de Pantagruel inverteram a situação, a qual indicava o saque e a morte dos mesmos, o que causa a comicidade da situação. Usaram da sabedoria para decifrar enigmas e o dinheiro para comprar a liberdade, cumpriram com o propósito solicitado no início da narrativa *Gargântua e Pantagruel*, ou seja, analisar e compreender o significado escondido nas palavras, ações e intenções para conseguir desvendar o sentido oculto. Para causar o efeito estético e ideológico norteador das reflexões em Rabelais, Frei Jean e Panúrgio saquearam e aprisionaram os Chats-Fourrés, causando-lhes o destronamento cômico e carnavalesco. Com base em Bakhtin (1996), morte e rebaixamento, no mundo pantagruélico, representam o pólo negativo, o polo positivo está relacionado à comida, à bebida, à abundância e a virilidade e, essa oposição, no episódio, instaura o mundo ambivalente do realismo grotesco, no qual prevalesce o pólo positivo.

Cabe ressaltar que a interpretação das alegorias propostas por Rabelais e Dias Gomes condiz com uma das leituras possíveis. Compagnon (2012) aborda a questão da interpretação da alegoria e observa que o leitor é responsável pelos significados que constrói, pelos sentidos que atribui às imagens das narrativas. Amparando-se nessa concepção, observa-se que as interpretações ora expostas, as relações dialógicas e paródicas percebidas e analisadas neste estudo, estão imbricadas à leitura, ao mesmo tempo, das obras literárias em questão em conjunto com as obras teóricas e de crítica. Essas interpretações surgiram do envolvimento com essas obras, a partir da leitura de todas elas, seguindo um propósito acadêmico. Talvez outra leitura, despretenciosa, não contemplará essas possibilidades, ou ainda, fará relações não contempladas aqui. A dinâmica, as

relações com a bagagem de leitura e de contexto, interferem na atribuição e formulação de significados a partir do texto.

Descritos e divulgados a partir do exagero dos banquetes, Bakhtin (1996) relaciona os pregões de Paris com a imagem de uma cozinha sonora e que, devido a isso, se ligam com o baixo material e corporal (valor de concepção do mundo):

> os 'pregões de Paris' constituem um aspecto marcante da praça pública e da rua, fundam-se na utopia da festa popular que nelas reina. Rabelais distinguiu neles os tons utópicos do 'banquete universal', e o próprio fato de que esses tons estivessem imersos no coração da vida ruidosa, viva, concreta, perceptível, de mil odores, dotada de senso prático, tal como era a da praça pública, correspondia plenamente ao caráter específico de todas as imagens de Rabelais, que aliam o mais amplo universalismo e utopia a um caráter concreto, visual, vivo, a uma localização rigorosa e a uma precisão muito técnica (BAKHTIN, 1996, p.160).

Os reclames apregoados em praça pública, portanto, remontam a formas antigas da literatura mundial, principalmente quando relacionados ao médico que divulga seus produtos medicinais, garantindo que os mesmos traziam a virilidade e a longevidade. Bakhtin (1996) assevera que Rabelais ampliou o aspecto grotesco e de sátira dos pregões.

No Terceiro Livro de Rabelais, a planta *Pantagruélion*, erva considerada mágica por Pantagruel, devido vários benefícios que a sua ingestão causa, é descrita em quatro capítulos. No Capítulo XLIX, "De Como Pantagruel Fez Seus Preparativos Para Navagar; E Da Planta Chamada Pantagruelion", a narrativa apresenta uma descrição minuciosa dos preparativos da viagem, do carregamento dos navios, o qual é descrito pelo narrador: "[...] entre outras coisas, eu vi fazer embarcar grande quantidade de sua erva pantagruélica, tanto verde e crua como cozida e preparada" (RABELAIS, 2009, p.559). Esse Capítulo apresenta a descrição detalhada da planta, da raiz às folhas, flores e sementes com suas especificidades mínimas. Explica sobre o cheiro da planta, o tipo de solo que lhe é adequado para cultivo, as causas de sua ingestão para o organismo, sua apreciação na história do homem, desde os gregos, a utilização da mesma para preparação de outros alimentos, como bolos e outras iguarias, além de especificar que ela tem sexos, macho e fêmea e quais as diferenças, abordando também a época de semear e colher. Ocorre em relação à planta, uma dissecação, aquilo que Bakhtin (1996) denomina de esquartejamento e apresenta também o tom dos 'pregões' da praça

pública da Idade Média e do Renascimento, com médicos, mercadores de drogas medicinais, a gritarem os elogios sobre remédios, imagem, conforme Bakhtin, das mais antigas da literatura mundial.

No Capítulo L, “De Como Deve Ser Preparado E Aproveitado O Célebre Pantagruelion”, do Terceiro Livro, o narrador continua informando o leitor sobre a planta:

> Prepara-se pantagruélion no equinócio do outono de diversas maneiras, segundo a fantasia dos povos, e diversidade dos países. O primeiro ensinamento de Pantagruel foi, retirar as folhas e as sementes da haste; macerá-las em água parada não corrente durante cinco dias, se o tempo está seco, e em água quente durante nove ou doze, se o tempo está nebuloso e a água fria, depois secá-las ao sol; em seguida, à sombra decorticar e separar as fibras (as quais, como temos dito, constituem todo o seu preço e o seu valor) da parte lenhosa, que é inútil, a não ser para fazê-la em facho luminoso, acender o fogo e para folguedo das crianças encher as bexigas de porco [...] (RABELAIS, 2009, p. 562).

Além de informar sobre os preparativos da planta, o capítulo segue especificando instrumentos utilizados para o preparo da erva, as diferenças entre o preparo e o uso, assim como os fins do mesmo. Para Bakhtin (1996), ocorre nesses capítulos o que chama de “louvores medicinais”, postura típica do charlatão de feira, médico que louva seus remédios em praça pública. Segue analisando nomes de plantas semelhantes ao pantagruélion até explicar, no Capítulo LI, do Terceiro Livro, “Porque É Chamada Pantagruélion, E De Suas Admiráveis Virtudes”:

> por esses motivos (exceto o fabuloso, pois fábula Deus não permita que usemos nesta tão verdadeira história) é chamada a planta pantagruélion. Pois Pantagruel foi o seu inventor; não o digo quanto à planta, mas quanto a um certo uso, o qual mais é aborrecido e odiado pelos ladrões, mais lhes é contrário e inimigo, do que são a traça e a cuscuta ao linho, do que é o junco ao feto, a cavalinha aos ceifeiros [...] (RABELAIS, 2009, p. 565).

Alcofribas explica ao leitor que a planta pode ter esse nome devido semelhança com o tamanho do gigante ao nascer, pois ele era tão grande quanto a planta, além de ter a mesmas virtudes e perfeição de Pantagruel: energia, perfeição, qualidades incomparáveis, efeitos mágicos e inimagináveis para o usuário. Bakhtin (1996, p.161) analisa que “o reclame elogioso dos produtos medicinais está disseminado de uma ponta à outra na obra de Rabelais, [...]” e que em tom de sátira,

os pregões ficam no limite entre elogios e injúrias, o que se mostra como resquícios das lendas folclóricas consagradas às ervas com poderes curativos. O estilo rabelaisiano, o emprego do exagero nas descrições, a riqueza nos detalhes e especificações acerca da erva e de seu uso fica evidente nestes capítulos.

Bakhtin ressalta o caráter ambivalente, irônico e cômico dos elogios de feira, no entanto destaca que ao mesmo tempo mostram o outro lado da moeda, sendo elogio e injúria ao mesmo tempo. Desempenham, ainda, a função degradante, além de que "[...] materializam e corporificam o mundo, e estão substancialmente ligados ao baixo material e corporal ambivalente. Contudo, o pólo positivo é o que domina: a comida, a bebida, a cura, a regeneração, a virilidade, a abundância" (BAKHTIN,1996, p.162). De modo que o pólo negativo, no qual a "[...] morte, a doença, a decomposição e o desmembramento do corpo, o seu despedaçamento e sua absorção" (BAKHTIN,1996, p.162) são constituídos pelas grosserias, imprecações, injúrias e juramentos, em clara oposição ao pólo positivo e ao que ele representa.

A planta sagrada, o bendito pantagruélion, a erva dos deuses, garantiu que Pantagruel fosse abençoado pelos deuses e que seus descendentes tivessem privilégios no mundo dos humanos e no mundo dos deuses, inclusive, o de "[...] invadir regiões da lua [...]" (RABELAIS, 2009, p.569). Rabelais finaliza a narrativa com um poema no qual esclarece que essa planta milagrosa teve origem na França. Portadora da verdade concede ao país a notoriedade e o símbolo de sabedoria.

O Capítulo LII, do Terceiro Livro, "De Como Certa Espécie De Pantagruelion Não Pode Ser Consumida Pelo Fogo", Alcofribas revela ao leitor outra importante característica da erva *pantagruelion*, ou seja, o fato que nem o fogo consegue destruí-la. Ele explica:

> o que eu vos disse é grande e admirável. Mas se quereis arriscar-vos a acreditar em alguma outra divindade desse sagrado pantagruelion, eu a direi. Acrediteis ou não, para mim é a mesma coisa. Basta-me vos ter dito a verdade. Verdade vos direi. Mas para nela penetrardes (pois é de acesso bastante escabroso e difícil) [...] (RABELAIS, 2009, p.570).

O narrador utiliza o exemplo de que a planta não será consumida pelo fogo, fazendo alusão à "verdade", pois entende que a mesma não será destruída jamais, sobrevivendo ao tempo, mas alerta sobre a dificuldade em obtê-la, já que para isso é

necessário o desprendimento e o empenho do leitor. A seguir relata sobre os méritos e as vantagens daqueles que desvendam as verdades sobre as coisas do mundo, cita Cesar e Pantagruel, além de outros importantes nomes da história antiga. Observa que até mesmo as pedras, se colocadas em forno de cal, são corrompidas e dissipadas, mas a erva *pantagruelion* não, ela se renova e torna-se mais limpa. De modo que ressalta o quão difícil é obter a verdade dos fatos e sobre as coisas, pois até mesmo as pedras são corrompidas e dissipadas, por isso utiliza quatro capítulos para enaltecer a divindade da planta e de suas virtudes. Rabelais apresenta, portanto, um convite para que o leitor busque a outra face daquilo que vê ou lê, empregando o tom elogioso e injurioso da praça pública, dos pregões de mercadores de remédios miraculosos:

> os 'pregões de Paris', como os 'pregões' dos mercadores de remédios miraculosos e dos charlatões de feira, pertencem ao registro elogioso do vocabulário da praça pública. Eles são naturalmente ambivalentes, cheios de riso e de ironia; mas eles estão também prontos a mostrar a cada momento a sua outra face, isto é, a converter-se em injúrias e imprecações. Cumprem também funções degradantes, materializam e corporificam o mundo, e estão substancialmente ligados ao 'baixo' material e corporal ambivalente. Contudo o pólo positivo é que domina: a comida, a bebida, a cura, a regeneração, a virilidade, a abundancia (BAKHTIN, 1996, p. 162).

Ao modo da planta *pantagruelion* e suas virtudes em Rabelais, analogicamente, em Dias Gomes, o licor de jenipapo garante a virilidade, o azeite-de-dendê a longevidade e a saúde, a cachaça Bole Bole é a melhor do país e do mundo, enaltecidas em tom de louvores medicinais, postura típica de charlatão de feira. O tom elogioso-injurioso em Dias Gomes também apresenta o tom do pregão de Rabelais e tais imagens referenciam o aspecto carnavalesco e paródico, a comicidade grotesca da vida na praça pública:

> as grosserias, imprecações, injúrias e juramentos constituem o reverso dos elogios da praça pública. Embora sejam igualmente ambivalentes, é o pólo negativo do 'baixo' que domina: a morte, a doença, a decomposição e o desmembramento do corpo, o seu despedaçamento e sua absorção (BAKHTIN, 1996, p. 162).

Considerados elementos não oficiais da linguagem da praça pública, os juramentos, na Idade Média e no Renascimento, para a língua oficial, eram uma

violação, pois o gênero não observava as regras da etiqueta, da cortesia, hierarquia, entre outras. Bakhtin (1996) informa que os mesmos exerceram influência poderosa sobre o contexto e sobre a linguagem da época, pois "[...] essa linguagem, liberta dos entraves das regras, da hierarquia e das interdições da língua comum, transforma-se numa língua especial, uma espécie de jargão [...]" (BAKHTIN, 1996, p. 162). Explica que existiam juramentos específicos para cada situação, para cada grupo, para cada assunto e ao serem pronunciados instauravam a expressão livre do discurso, em praça pública.

Principalmente em dias de feira, de festas ou de carnaval, os juramentos, considerados desvios da linguagem oficial, promoviam o rompimento das barreiras hierárquicas e estabeleciam a linguagem familiar real, favorecendo o aspecto cômico do mundo. Na época de Rabelais "[...] Jurava-se essencialmente por diferentes objetos sagrados: 'pelo corpo de Deus', 'pelo sangue de Deus', pelas festas religiosas, os santos e suas relíquias, etc. [...]" (BAKHTIN, 1996, p. 163). Assim como Frei Jean, em Rabelais, as pessoas do período medieval possuíam repertórios particulares de juramentos.

Proibidos e combatidos tanto pela Igreja e Estado quanto pelos humanistas, os juramentos eram considerados impuros e bárbaros, blasfêmias e profanação do sagrado. No entanto, até mesmo reis e padres os utilizavam. Bakhtin (1996) cita o episódio em que Gargântua urina sobre os parisienses que lhes dão as boas vindas, mas que devido à inundação com a urina proferem os mais diversos juramentos: "- Juro pelas chagas de Deus! Pelo sangue de Deus! Tu vês isso? Mãe de Deus! *Po cab de bious*! [...] Páscoa de Deus! O bom dia de Deus! O diabo que me carregue! [...]" (BAKHTIN, 1996, p. 165). Na lista de juramentos proferidos, vinte e um, a diversidade cultural de Paris é evidenciada, surgem juramentos típicos de profissões (mercador, sapateiro...), também de outras nacionalidades (italiano - '*Pote de Christo*). O gesto de Gargântua, carnavalesco e paródico, estabelece o ambiente de liberdade e comicidade o que faz surgir os elementos não-oficiais da linguagem, os juramentos.

Quanto ao tema dos juramentos, Bakhtin ressalta que predomina:

> [...] *o despedaçamento do corpo humano*. Jurava-se essencialmente pelos diferentes membros e órgãos do corpo divino; pelo corpo de Deus, por sua cabeça, seu sangue, suas chagas, seu ventre; pelas relíquias dos santos e mártires: pernas, mãos, dedos conservados

> nas igrejas. Os juramentos mais inadmissíveis e reprováveis eram aqueles que falavam do corpo de Deus e das suas diferentes partes; ora, eram justamente os mais difundidos (BAKHTIN, 1996, p.167).

O corpo despedaçado, tema primordial dos juramentos, apresenta a profanação do corpo sagrado, relaciona-se ao sistema de imagens rabelaisianas, pois estabelece diálogo com o tema da batalha, da guerra e da cozinha, numa dissecação carnavalesca. Sendo assim, "[...] os juramentos, com o tema do despedaçamento do *corpo sagrado*, reenviam-nos ao *tema da cozinha*, ao dos 'pregões de Paris', e ao *tema grotesco e corporal das imprecações e grosserias* (doenças, deformidades, órgãos do 'baixo' corporal) [...]" (BAKHTIN, 1996, p. 168-169). Os elementos da praça pública, portanto, desempenham o papel de profanar a ordem oficial pelo riso carnavalesco. Ligam-se:

> [...] à alegre matéria do mundo, ao que nasce, morre, dá a vida, é devorado e devora, mas que definitivamente cresce e se multiplica sempre, torna-se sempre cada vez maior, melhor e abundante. Essa alegre matéria ambivalente é ao mesmo tempo o túmulo, seio materno, o passado que foge e o presente que chega; é a encarnação do devir (BAKHTIN, 1996, p. 169).

Os aspectos não oficiais do mundo estabelecem alusões às questões políticas, culturais e ideológicas da Idade Média e do Renascimento. Os juramentos, o tema da cozinha, os pregões de Paris, as imprecações e grosserias, a pintura das batalhas e golpes como dissecação anatômica carnavalesca estabelecem relações com o mundo ambivalente retratado por Rabelais.

No Livro Quinto, Capítulo XVII, "De Como Passamos por Ultra", há a descrição do país dos glutões, um povo com excessos de gorduras. Neste capítulo o tema do despedaçamento do corpo humano é abordado de forma extrema, o povo desse país era o mais comilão e bem nutrido já visto, estalavam de gordura:

> [...] recortavam a pele para entufar a gordura, do mesmo modo que os janotas do meu país cortaram o alto dos calções para entufarem o tafetá. E diziam isso não fazer para glória e ostentação, mas porque de outro modo em sua pele não caberia. Assim fazendo, também, mais depressa fazê-las crescer. Perto do porto havia uma taverna, bela e magnífica em aparência externa, à qual via-se ocorrer grande número de ultras, de todos os sexos, todas as idades e todas as condições, pelo que pensamos ali haver um notável festim e banquete. Mas nos foi dito que eram convidados ao estouramento do dono. Não entendemos aquele jargão, e imaginamos que se tratava

> de algo como nascimento, casamento, etc. que se costuma festejar, mas nos contaram que o dono, em sua vida, fora um grande comilão, apreciador de sopas lionesas, que almoçava, jantava e ceiava várias vezes por dia; e, tendo durante dez anos, ajuntado gordura abundantemente, chegara o dia do seu estouramento, quer dizer, acabava os seus dias estourando, segundo o uso do aís, por mais não poderem o peritônio e a pele, já por tantos anos retalhada, conter e reter as tripas, que afinal iam sair para fora, como acontece com um tonel quebrado. 'E o por quê, disse Panúrgio, boa gente, não poderíeis, com correias bem grossas ou fortes arcos de madeira, ou mesmo de ferro, se necessário fosse, rodear o ventre? Assim ligado ele não lançaria tão facilmente o conteúdo para fora, e tão cedo não rebentaria'. Não terminara de dizer estas palavras, quando ouvimos no ar um som alto e estridente, como se algum frondoso carvalho se artisse em dois; então foi dito pelos vizinhos que se fizera o estouramento, e que o ruído fora o peido da morte [...] (RABELAIS, 2009, p.853-854).

O tema do despedaçamento, do estouramento, atua como mecanismo de profanação do sagrado, alude ao campo da batalha, da dissecação carnavalesca, mas não sem abordar aspectos da comida e da abundancia típica do universo grotesco. No país Ultra acontece o dia do estouro, algo inusitado que surpreende as persoangens, assim como ao leitor, pois nesse fato concentra-se o excesso de exagero grotesco. Percebe-se o interesse de Rabelais em carnavalizar os vícios, doenças e deformidades comportamentais e morais. Além desse aspecto, integra o homem ao mundo natural, observando a concepção de que o homem não está separado do cosmos, compreensão amparada em Bakhtin (1996). Comparado ao carvalho que se parte, ao tonel quebrado, termina estourando com o ultimo peido e não com o último suspiro, instaurando o tom paródico e apresentando uma brincadeira com o estado e momento do último suspiro de vida, o desenlace da vida e seu encontro com a morte. O episódio revela "[...] a concepção cômica do corpo expressa por meio de obscenidades específicas, de injúrias e imprecações, de travestis degradantes, de despedaçamento do corpo, etc. [...]" (BAKHTIN, 1996, p.310). O riso alegre e a brincadeira constituem o ambiente carnavalesco e contribuem para o destronamento proposto pelo escritor, o qual aborda o tema da gula, o tema sobre o disforme, o tema da morte retratado por aspectos cômicos em tom de zombaria. Há o destromaneto carnavalesco que estabelece a inversão topográfica, do alto (suspiro) ao baixo (peido), da vida à morte, do sério ao cômico conforme o estilo pantagruélico.

Conforme analisa Bakhtin (1996), esses elementos e gêneros verbais da praça pública degradam e ao mesmo tempo regeneram, provocam a carnavalização e o destronamento no sentido positivo. Os elementos e gêneros verbais da praça pública "[...] são para Rabelais importantes fatores de formação estilística [...] criam a linguagem absolutamente alegre, ousada, licenciosa e franca de que necessita Rabelais para atacar as 'trevas góticas' [...]" (BAKHTIN, 1996, p. 169). Ou ainda, tais gêneros populares concentram uma força motriz com capacidade de travestir, rebaixar, materializar e corporificar o mundo, criando a linguagem familiar paródica, com força de libertação.

O riso ambíguo, relacionado às imagens aqui analisadas, considerado moderno, perturbador, contempla os germes da cura, da blasfêmia, da sátira, ele exorciza o medo, entre outros aspectos, é uma forma de encarar a existência:

> Com Rabelais, começa de fato o riso moderno, que não é mais cômico. Esse riso que, como diz Otávio Paz, é a 'embriaguez da relatividade das coisas humanas, o estranho prazer da certeza de que não há certezas'. Esse riso humanista é profundamente ambíguo. Mais além da bufonaria de superfície, Rabelais prenuncia a era do absurdo, a nossa, e se ele toma o partido de rir dela é porque não adianta nada chorar por ela. É a marca de todos os ridentes sérios dos tempos modernos. É também o que, desde o século XVI, atrai para ele o ódio dos donos da verdade, que acreditam que seu sorriso é um sopro que fissura os ídolos, abala os templos de todas as religiões, verdadeiras e falsas, clericais e laicas (MINOIS, 2003, p.274).

Do riso carnavalesco medieval, Rabelais engendra o riso filosófico moderno. Beber e comer até se empanturrar e arrebentar, atitude que revela desespero, infelicidade e angústia são comportamentos que aludem para a situação conturbada do período, a qual é reavaliada pelo cômico sério e ambivalente. O riso, como observa Minois (2003, p.272), teve importante contribuição para a evolução cultural do século XVI devido agregar poder revolucionário, "[...] é um verdadeiro demiurgo, uma potência criativa capaz de ressuscitar os mortos, cerzida na cultura popular da Idade Média, na qual vida e morte se misturam de forma inextricável, num processo indefinido de decomposição e renasciemento [...]". Nesse período, na concepção popular, o riso abarca o poder curativo, de ressuscitar, renovar, como ocorreu com Epistemon, mas essa é uma de suas facetas. O riso "[...] é uma forma de falar. [...]" (FOURASTIÉ, 1985, p.42) e o período vivenciava momentos de ruptura, de

contradição, ora do humanismo alegre ora do fanatismo religioso e o caminho alternativo a essas contradições era o riso.

3.1.2 O lastro pantagruélico e saramandices de Dias Gomes



Ilustrações Emissora Rede Globo TV[78]

A possibilidade de ruptura radical pelo riso foi ilustrada com o estouro e despedaçamento no país do Ultra, em Rabelais, do qual emerge um riso alegre e renovador. Da mesma forma, o período em que Dias Gomes escreveu *Saramandaia* vivenciava momentos conturbados diante da imposição ditatorial e da busca por liberdade de expressão e por um sistema democrático de governo. A ruptura para esse momento necessitava de postura radical, um estouro semelhante ao que ocorreu no caso de Dona Redonda, por exemplo, e o escritor também optou pela estética do cômico e com o riso, em detrimento do sério, trilhar o caminho alternativo. Alem da opção estética, o veículo de divulgação, publicação, foi

[78] Imagem disponível em: <http://www.techtudo.com.br/tudo-sobre/protecao-de-tela-o-mundo-magico-de-saramandaia.html>. Acesso em: 25 de setembro de 2016. Conforme exposto anteriormente, a imagem não será motivo de análise, no entanto, ela estabelece diálogo com as reflexões propostas no decorrer do estudo devido apresentar os elementos do grotesco e do cômico em sua composição e a visão criatural do corpo.

alternativo, pois a novela *Saramandaia* foi transmitida para milhares de pessoas ao mesmo tempo, na televisão, em horário nobre.

Em se tratando de período ditatorial no Brasil, compreende-se o posicionamento ideológico de Dias Gomes, em 1976, ao adaptar *Saramandaia* para a televião, a qual, nas palavras de Alves (2010, p.49), "[...] tratou da constante luta entre as tentativas de inovação e o conservadorismo, surgindo daí diversos problemas decorrentes das rivalidades das duas facções [...]". A obra havia sido censurada anteriormente, seu título inicial *Quando os Homens Criam Asas* (1976) chamou a atenção dos censores que a proibiram. Por ironia do destino, assim como no enredo da obra ficcional, Dias Gomes também alterou o título - nome da obra para poder veiculá-la na televisão e apresentar ao público o realismo fantástico das persoangens de *Saramandaia*.

Com isso, Dias Gomes enfrentou a crítica literária e cultural usando esse meio de comunicação com o público, pois a televisão, normalmente aliada ao sistema político e aos interesses comerciais, não era vista com bons olhos pela militância política e pelos intelectuais da época. Apesar desses fatores, Dias Gomes surpreende, apresentando ao público e à crítca, na televisão, obras de qualidade, as quais, pelo riso paródico e de zombaria e com ênfase no realismo grotesco, permitiram ao telespectador reexaminar a realidade social e sua postura e percepção sobre ela.

O riso rabelaisiano e o de Dias Gomes ampliam a multidão de significados que as imagens ficcionais estabelecem, de modo que é possível compreender o que explica Minois (2003, p.630) quando afirma que "[...] o riso abarca uma multidão de significados possíveis, da zombaria sarcástica que exclui à complexidade amigável que censura; ele pode ser bom, mau ou neutro [...]". Ao apresentar ao leitor, espectador e telespectador as complexas relações e ambiguidades da linguagem literária, ao criar e recriar realidades complexas, dinâmicas e intensas, as quais constituem-se em realidades pulsantes que ultrapassam fronteiras e subsistem ao tempo, os escritores sugerem reflexões que estrapolam o universo ficcional e chegam à realidade.

O tema do estouro, despedaçamento, aparece em *Saramandaia*, com a persoangem Dona Redonda, ela engorda exageradamente a ponto de estourar e, coexistindo a esse tema, Dias Gomes trouxe para a narrativa o misticismo popular e

a crença sobre videntes. João Gibão contempla essa capacidade, além de ter asas também consegue prever acontecimentos:

> João Gibão - Eu conheço muito bem o seu estilo, sujo e gordurento. "O vereador Gibão lambe os beiço no orçamento da câmara." Até uma receita de bolo a senhora enfiou no meio das mentiras!
> [...]
> João Gibão - Porque tá cheio de maldade nesse seu coração! No corpo também.
> Dona Redonda - Cê tá é louco, né? O quê?
> (Gibão imagina Dona Redonda se auto-inflando e subindo ao céu, pedindo socorro; estoura uma melancia)
> Dona Redonda - Tá olhando o que, hein? Esquisitão!
> João Gibão - A senhora precisa se cuidar! Se não vai acontecer uma desgraça, viu? Ou desengorda, ou vai explodir.
> Dona Redonda - Explodir? Eu? Oh, Gibão! (dá gargalhadas enquanto Gibão sai.) Gente não explode! (GOMES, 2013, transcrição nossa).[79]

Quanto à personagem Dona Redonda, João Gibão prevê que explodirá de tanto comer, de modo que Dias Gomes registrou o misticismo em relação à visão - previsão do futuro, aspecto recorrente na cultura popular, um traço que acompanha a evolução da humanidade desde o período primitivo. O aspecto do baixo material corporal, comum ao realismo grotesco (BAKHTIN, 1996), está presente nessa passagem, enfatizando a comida de forma exagerada.

Tambem o vício da gula, considerado um dos pecados capitais na doutrina religiosa judaica cristã, o desejo insaciável de Dona Redonda por comida, além do necessário para susbistência, alude para os vícios e o egoísmo humano, desejo de ter sempre mais, uma das formas de cobiça, conforme essa doutrina religiosa. A concepção de corpo para esses dois escritores apresenta a perspectiva do realismo grotesco, o corpo aberto, oposto modelo clássico e fechado, remete à corporalidade inacabada, ao exagero e à abundência, como asseveram Sodre e Paiva (2002).

Dias Gomes emprega recursos estilísticos que dialogam com o estilo rabelaisiano para ressaltar o comportamento limitado, autoritário e preconceituoso da personagem Dona Redonda, pois, pelo exagero grotesco e pelo insólito, cria uma realidade na qual o absurdo causa o desequilíbro da ordem. A gula compulsiva da personagem instaura a comicidade e, se todo vício é castigado com o riso (BERGSON, 2001), seu castigo é o estouro e o ridículo da situação. Com base no

[79] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

aspecto topográfico bakhtiniano, a personagem gigante, enorme, redondamente grande, destaca-se dos demais, inclusive antes de explodir flutua, eleva-se, fazendo alusão à percepção unilateral que ela mantinha em relação ao mundo, observando as coisas de cima para baixo. Conforme previsto por João Gibão, ela explode:

> Encolheu procura partes de Redonda pela cidade
> (Praça)
> Encolheu - Só sobrou esse buraco no chão e esse buraco no meu coração, o resto de sua mãe foi pelos ares, filha como é que pode...
> Pedro - Nem dona Redonda merecia acabar assim...
> Bia - Conta comigo tá paizinho?!
> Encolheu - (Chorando) Obrigado filha! Sabe que não me conformo da Dondinha ter explodido sem ter deixado nenhum pedacinho dela, nem um tiquinho dela pra mim...
> Cazuza - Gente! Gente! Olha só o que eu encontrei na porta da farmácia, será que é da falecida?
> Encolheu - (Pega o objeto) Ah! É a dentadurinha dela... (beija) Olha o dentinho de ouro, oh! Ela mandou o protético incrustar com um mimo de beleza... (tenta colocar a dentadura na boca)
> Aparadeira - Encolheu, será que não tem outros retalhos dela espalhados por aí?
> Encolheu - Delegado! Como cidadão eu exijo que a minha mulher seja toda completada pra que ela tenha um enterro digno...
> Delegado - Perdão, com certeza certa, seu Encolheu... Oh, Nestor! Nestor, você convoca o máximo de voluntários que você conseguir pra pegar cada pedacinho, cada pedacinho da dona Redonda, vai!
> Maestro Cursino - (Fala para Maestro Totó) Ponha voluntário nisso! O que não vai faltar é caco da dona Redonda...
> Maestro Totó - Quero ver é colar tudo isso sem manual de instrução...
> Aparadeira - Olha o respeitamento aqui! Não é colar, é costurar a coitada...
> Lua - (Se aproxima deles correndo) Gente, cês viram o doutor Rochinha por aí?
> Padre - Ele está ali seu Prefeito, oh, aconteceu alguma coisa? (Lua sai correndo em direção do doutor Rochinha)
> Lua - Doutor Rochinha, doutor Rochinha, a Zélia tá precisando de sua ajuda...
> Rochinha - Vamo, vamo...
> Encolheu - João Gibão, você pode me ajudar a encontrar os pedacinhos da minha esposa com esses super poderes que cê tem de visionices?
> João Gibão - Não tenho poder nem um não, seu Encolheu, as visões também não vem assim, mas eu sei onde tá a perna da dona Redonda... (aponta para em direção do sino da igreja) E é melhor tirar logo dali, antes que despenque, não é? Pesada demais...
> Marcina - Nossa, se isso cai na cabeça de alguém quebra o queno...
> Fifi - Fora que é um desrespeitamento com a igreja, uma perna, nua...

> Encolheu - Que saudade que eu tenho dessa coxinha... (GOMES, 2013, transcrição nossa)[80].

A morte de Dona Redonda apresenta o tema do despedaçamento rabelaisiano, o corpo esquartejado, espalhado pela cidade e a simbologia que isto representa, conforme Bakhtin (1996). O episódio do dia do estouro em Rabelais, no país de *Ultra*, está presente na explosão paródica de Dona Redonda, em *Saramandia*, pois ambos estouraram de tanto comer. Além de dialogar com tema, episódio e estilo do escritor francês, o dramaturgo brasilerio também faz alusão, em tom paródico, a um fato histórico do país, a morte do inconfidente Tiradentes, por suas ideias revolucionárias e iluministas, o qual teve partes de seu corpo expostas em vários locais da cidade. Além do grotesco e do insólito da cena, o cômico acentua-se aos extremos contemplando o rito do destronamento carnavalesco. No caso histórico, Tiradentes foi esquartejado por participar da conspiração que planejava a independência do país, sua liberdade administrativa e econômica. Mártir da história é lembrado por sua coragem e pela trágica morte, mas o caso de Dona Redonda inverte os propósitos, pois ela luta para manter a ordem do sistema autoritário e tradicional, seguindo interesses de Zico Rosado. A comicidade dessa situação opõe-se a seriedade daquela e instaura o duplo, o alto e o baixo, a degradação para regeneração, observando a percepção e concepção de mundo carnavalesca, de acordo com pressupostos de Bakhtin (1996).

Nota-se um ritual para recompor a falecida, a primeira parte encontrada é a boca, a dentadura com dente de ouro, sugerindo o ditado popular “morreu pela boca”, de tanto comer, e foi encontrada justamente na porta da farmácia o que remete a sua compulsividade no comer a ponto de ser tratada como doença. O dente de ouro, mencionado propositalmente, indica a posição social de prestígio da personagem, aspecto cultural da época para evidenciar a condição econômica encapando os dentes com ouro, assim em cada sorriso ilustrava-se o poder e a ostentação da pessoa. Além do aspecto cultural, constitui-se a ironia e a paródia de natureza transideológica, transcontextual e auto-reflexiva, conforme compreensão de Hutcheon (1985), haja vista que o leitor precisa descodificar os códigos e as intenções do ironista, subjacentes a essas imagens. O leitor pergunta-se: Qual o

[80] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

propósito e o significado desta explosão? Deste despedaçamento? A personagem poderia ter evitado esta situação? A que remete este fato?

Também há forte ironia nessa primeira parte do corpo encontrada, pois começa a ser remontada justamente pela boca, fazendo alusão alegórica a sua fome insaciável e desproporcional, a boca, a fome, o exagero, a vida e a morte pela boca. O leitor, como afirma Kothe (1986), precisa empreender esforços para transpor o significado primeiro e aparente desta imagem e, nesse esforço, transcender o significado aparente. As partes do corpo são denominadas em tom pejorativo, depreciativo e cômico como retalhos, cacos, sendo necessário grande número de voluntários para encontrá-los, intensificando o exagero da cena. Então, tem-se a imagem de algo mecânico acontecendo, as peças, os cacos sendo montados, o que instaura a comicidade, como observa Bergson (2001).

Em Rabelais o dia do estouro ocorreu no país do Ultra devido exagero na alimentação, após comer compulsivamente a pele não suportou, por isso a explosão. No caso de Dias Gomes e da personagem emblemática e caricatural Dona Redonda, seu estouro pode ser compreendido como sina? Para cumprir com a profecia, visão, de João Gibão? Ou a irracionalidade da personagem, assim como a do homem daquele período contextual e histórico, teria contribuído para esse desfecho e essa seria a reflexão que o dramaturgo desejava para seu leitor? É possível fazer uma alegoria paródica à bomba atômica, a qual resultou da insanidade e da ganância pelo poder, do desejo de domínio territorial e econômico, alertando o leitor para que perceba as fragilidades do ser humano, corrompido facilmente pelo jogo de poder e de interesses.

Essa relação alegórica e paródica torna-se mais significativa com o nascimento da flor, no centro da praça, pois a rosa (a flor) foi uma das imagens que contrastaram com a frieza e o terror no período de guerra mundial e sua simbologia ultrapassou fronteiras e sobrevive ao tempo, sendo constante nas lutas contra a opressão ditatorial no Brasil, em muitas manifestações em praça pública, as quais traziam cartazes, discursos em alto falante, passeatas e flores. O período disponibilizou ao mundo o hino de Zeraldo Vandré (1968), *Pra não dizer que não falei das flores* (Caminhando e Cantando), e ambos, o hino e as flores, são necessários atualmente. A alegoria, representação concreta de uma ideia abstrata, conforme Kothe (1986) é empregada para dizer algo a mais, dizer o outro, e o leitor de Dias Gomes também recebe o convite para transpor o fosso que separa o sentido

literal ou significado aparente, e acessar o significado outro, mais verdadeiro e sugerido pelo autor. No comentário, em tom de Prólogo, do Dr. Rochinha, outros indícios conduzem o leitor a compreender a alegoria e instauram o cômico:

> Gordismo atômico. Dr. Rochinha
> Era só um telefone, mas também, depois do vazamento bombástico da Dona Redonda, tudo é possível nessa cidade. Não foi por falta de aviso. Dona Evangelina, mais conhecida como Dona Redonda, explodiu pelos ares. O seu caso de gordismo obesitório era uma tragédia anunciada. Mais de 300 quilos, isso não podia mesmo acabar bem. O que ninguém imaginava diante o visionismo de João Gibão é que ela estava se tornando uma mulher bomba, literalmente. O detonador desta explosão foi uma cascata de balas que ela encomendou para suas bodas de pratismos, antes mesmo da festa, foi provar e não resistiu, comeu tudo sozinha.
> Mas se tratava de um lote ilegal, vindo de Fukushima, a cidade japonesa onde sucedeu o famoso acidente nuclear. Devido aos riscos de irradiação, o governo do Japão proibiu que alimentos produzidos em Fukushima fossem comercializados, mas um lote de balas contaminados com plutônio, iodo e césio passou por engano pelo controle alfandegário e por força do destino, acabou sendo importado por uma *délicatessen* de Cerro Azul, que vendeu todo o estoque pra sua cliente mais fiel.
> Dinamite puro, balas radioativas de Fukushima. Mas como pedacinhos inocentes de açúcar colorido fizeram um ser humano explodir? O estoque de substâncias radioativas no organismo de Redonda começou bem pratrasmente, em maio de 1986, ela então visitava a antiga União Soviética com um convite do balé Bolshoi. Sim, acreditem se quiser, nessa época os mais antigos da cidade garantem que Evangelina era bailarina promissora, um primor de delicadeza e formosura, como hoje é sua filha Bia. Será?
> Enfim, em um jantar em Moscou ela teria comido um guisado temperado com produtos da estação, que pro seu infortúnio vinham de Chernobyl, e aindamente ninguém sabia do acidente nuclear, a contaminação silenciosa teria dado início ao processo de enriquecimento de átomos de urânio nas células de Redonda, com um único efeito raro e inesperado, uma engorda atômica.
> Dona Redonda era uma bomba atômica ambulante, quase destruiu a cidade junto. É por isso que eu continuo com o meu engasga gato. É muito mais seguro, não é? Beber mata lentamente, mas quem falou que eu to com pressa? (bebendo) O resto que se exploda!
> Fim (GOMES, 2013, transcrição nossa).[81]

A explosão, explicada pelo médico Rochinha, advem, portanto, de balas radioativas de Fukushima, Japão, e de um guisado de Moscou com produtos de Chernobyl, quando Dona Redonda visitou a União Soviética (1986), numa coicidencia cômica e trágica, ironia do destino. A ironia cômica, destronadora e

[81] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

carnavalesca relaciona-se à comida, às balas e ao guisado, numa metáfora inusitada, surpreendentemente grotesca, aos padrões pantagruélicos, de modo a constituir o que Hutcheon (1985) explica sobre a ironia transideológica - intenções ideológicas, ambivalentes e de contestação. Os acidentes nucleares que mudaram radicalmente a vida das pessoas, primeiro pelas consequências da radioatividade e também porque marcaram a história daquele povo e do mundo, os quais promoveram inúmeras ações e reflexões sobre os malefícios dos experimentos atômicos, retomam alegoricamente às bombas atômicas de 1945 sobre Hiroshima e Nagasaki.

O leitor precisa, portanto, ultrapassar o significado aparente dessa alegoria, Compagnon (2012), acessar, decifrar figuras e compreender significados ocultos e a intenção do texto. Do sério ao cômico, Dias Gomes analisa os comportamentos irracionais, limitados pela idologia que prima por uma concepção totalitária e fechada, atitudes que demonstram posicionamento uno e voltado a interesses individuais, econômicos e de manutenção do *status quo*. Além disso, há remissão aso pecados capitais bíblicos, dentre eles a gula, a soberba e a ira, os quais podem ser atribuídos ao perfil psicológico e comportamental da persoangem.

Retoma-se o (re)monte do quebra-cabeça cômico, a perna de Dona Redona, segunda parte encontrada por João Gibão, nesse caso o detalhe não é a parte encontrada, mas sim porque foi encontrada no alto da Igreja, presa ao sino e nua, constitui um mecanismo de profanação do sagrado. As atitudes, situações, e ações, que envolvem esse episódio, remetem ao que Bergson (2001) observa, de que a comédia é uma brincadeira e que esta imita a vida. Ocorre a ridicularização e a ironia pelo riso, pois o fato remete ao comportamento beato da personagem, moralista e muito preocupada com a moral e os “bons costumes”, tipo social alvo das críticas do escritor. A morte e o renascimento estão atrelados, como explicou Bakhtin (1996), o leitor percebe que além da morte de Dona Redonda, obesa, doente, velha, surge vida nova, representanda pela flor que nasce no local da expçosão ou pelo nascimento do filho de Lua e Zélia. A dinâmica do mundo não para, sua condição dual está clara e marcada em *Saramandaia*. Na sequência, Dias Gomes conduz a narrativa para ampliar o destronamento cômico da personagem, causando-lhe o rebaixamento degradante e ampliando a ridicularização, mesmo após sua morte por explosão:

> (Casa de Aristóbulo)
> Aristóbulo - (Ao telefone) Muito obrigado seu Jacó. (desliga o telefone) Pasmem! A hecatombe foi provocada pela autoexplosão de dona Redonda...
> Pupu - A dona Evangelina desviveu? Ah! Devia ter reconhecido a mãozona, (acena em direção de uma mão em cima da mesa) só podia ser dela, me escapo...
> Aristóbulo - Convém volver o membro perdido ao viúvo o quanto antes...
> Pupu - Não adianta tentar contato Belisário, a mão tá desvivida. Quero que o Encolheu tenha tanta sorte quanto eu, que a cabeça da dona Evangelina despescoçada tenha sobrevivido...
> Aristóbulo - Cabeças despescoçadas como o papai não comem mamãe, isso seria uma tortura pra ela. Nós temos é de agradecer o fato de estarmos vivos ainda, afinal, a paquidérmica sempre foi uma tragédia anunciada e, dessa vez quase leva consigo Saramandaia inteira...
> Pupu - Ela é menos perigosa assim, desvivida... (A mão parece mexer-se) Ah!
> Aristóbulo - É apenasmente Nepomuceno, danado, puxando a toalha! Nepomuceno! (Pupu ri) (GOMES, 2013, transcrição nossa).[82]

A terceira parte de Dona Redonda foi encontrada, a enorme mão da falecida, a qual foi parar na casa do professor Aristóbulo, família que tem o patriarca despedaçado, esquartejado, do qual restou apenas a cabeça, porém viva, e a bisonice do professor, filho homem nascido após sete filhas mulheres. Nesse dialógo percebe-se a comparação pejorativa da falecida com animais, chamada de paquiderme, seja pelo tamanho ou pela expessura, grossura da pele, relação depreciativa e carnavalesca. A ironia acontece relacionada ao comportamento de Dona Redonda, a qual “metia a mão”, ou seja, implicava com tudo e com todos por julgamentos preconceituosos, espalhando pavor e medo. Dias Gomes realiza o que Minois (2003, p.570) observa sobre o papel de ironista, “[...] obriga a imoralidade a sair do esconderijo, imitando seus defeitos, provocando-os, parodiando sua hipocrisia, de forma que ninguém mais possa acreditar nela. O riso do ironista é sempre calculado, intelectualizado, refletido [...]”. Essa reconstituição cômica e grotesca da personagem evidencia a ironia calculada e reflexiva do escritor, ela expõe julgamentos e intenções direcionadas ao leitor, convocando-o a refletir sobre o porquê desse ritual carnavalesco. O tom paródico pode ser relacionado aos mitos antigos:

[82] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

> [...] o desmembramento do corpo acompanhando o da sociedade, constitui um fenômeno dos mais notáveis. Trata-se de uma transformação paródica dos mitos mais antigos e mais difundidos, que diziam respeito à origem dos diferentes grupos sociais e das diferentes partes do corpo divino, na maior parte das vezes oferecido em sacrifício [...] (BAKHTIN, 1996, p.307-308).

Essa ideia se fortalece com a quarta parte devolvida ao viúvo, o dedo de dona Redonda é encontrado na pensão de Risoleta. O ritual do despedaçamento carnavalesco e cômico acentua-se, intensificado pelos detalhes da aliança, do chantili, do copo de cachaça e do local em que o dedo com aliança foi parar:

> (Pensão Risoleta)
> Risoleta - Eu quero saber de quem é que eu vou cobrar esse prejuízo agora...
> Rosalice - (Se assusta ao ver um membro da falecida) Ai! Parece um dedo da Redonda...
> Dorinha - Cadê? Ih! Gente, um dedo desse jeito só pode ser... Deve ter entrado pela janela...
> Risoleta - Ai que nojo...
> Rosalice - Pois é... Tem uma aliança de casada aqui, oh, e a unha está suja de chantili...
> Dorinha - Vamo por num copo de cachaça de santo Dias, pra conservar...
> Risoleta - Que isso menina! Isso é pecadismo, pode deixar que eu vou entregar pro delegado quando eu for pra rodoviária... (GOMES, 2013, transcrição nossa).[83]

O leitor ri ao perceber a ironia do autor que escolhe a pensão de Risoleta para receber o dedo de Dona Redonda com a aliança, pois esse espaço social era considerado, na narrativa, o bordel da cidade (antro de perdição). Nesse episódio a ironia, como explica Hutcheon (1985), ressalta a paródia, seu duplo, sua autoreflexividade e exige a participação do leitor nesse processo de construção de significados, pois ele precisa avaliar e compreender a intenção e o sentido proposto pelo artista. A aliança, símbolo do matrimônio, vem reforçar a postura beata da falecida que, mesmo depois de morta, continua defendendo a moral e os costumes daquela sociedade pregando comportamento e valores da “família cristã”. O resto de chantili na unha reforça o aspecto do baixo material coorporal, traz os elementos festivos (bolo), da comida e da bebida (cachaça), o que estabelece a alegria da festa pantagruélica em Saramandaia:

[83] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

> (Praça – Igreja; Maestro Totó tenta retirar a perna de dona Redonda da torre do sino da igreja)
> Padre - Mais pra direita Maestro Totó, tem que desatoxar...
> Maestro Cursino - Dá um cutucão logo no joelho com força, seu fricoteiro...
> Fifi - Oh, oh! Na coxa não, é falta de respeitamento maestro... (Totó quase cai)
> Totó - Vocês querem é me derrubar é? (joga lá de cima a perna)
> Delegado - É o maior pedaço da falecida que encontraram até agora...
> Encolheu - Será que demora muito até recolar e tresmontar ela todinha?
> Cazuza - Vai descansar compadre, vai pra casa descansar, vai...
> Encolheu - Não, não, não arredo o pé, até que se encontre o umbiguinho dela que seja!
> João Gibão - Alguém tem que cuidar dos providenciamentos do velório, viu?
> Pedro - Eu vou cuidar disso pra vocês. Eu vou na funerária de Cerro Azul, pode deixar...
> Bia - Obrigada! Eu não tô com cabeça nenhuma agora...
> Aparadeira - Com licença, compadre, olhe o que eu achei, será que é o escalpo da comadre?
> Encolheu - A danadinha usava peruca, era um segredismo...
> Marcina - (Sussurra pra João Gibão) Ai meu Deus, como se fosse novidade, olha aí, ninguém sabia disso...
> Encolheu - Que saudade que eu tenho dessa labareda de fogo... Ai, Dondinha! Eu quero me enrolar em seus cabelos, abraçar o seu corpo inteiro... Dondinha, desexplode! Desexplode, Dondinha!
> [...] (GOMES, 2013, transcrição nossa).[84]

O cômico do episódio é ampliado com a riqueza de detalhes que a narrativa apresenta no ambiente público da Praça de *Saramandaia*. A perna (maior pedaço encontrado) presa no sino, o baixo e o alto unidos pela explosão, constitui a imagem benta e humilhante ao mesmo tempo, estreitamente ligada ao riso, pois tudo que remete ao princípio material corporal (perna, membro do inferior corporal), conforme Bakhtin (1996), degrada o que é sublime. A passagem sugere a degradação do sino que, por consequência, simboliza o sagrado e o sublime da igreja. Cascudo (2001, p.638) registrou a cultura historicamente constituída sobre esse símbolo religioso, o qual “acompanhava toda a existência humana” desde tempos imemoriais, fixando-se no alto da torre sineira nos templos católicos desde o século VII. Seu som acompanhava o nascimento e a morte, tocando para momentos tristes, para os alegres, às vezes servia como aviso, outras para convocação ou indicação de uma

[84] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

obrigação religiosa, toque de recolher, imposição de silêncio, entre outras funções e atribuições. Um símbolo, portanto, de elevado poder e representação do sublime. Também Rabelais dedicou-se a este símbolo religioso na passagem em que Gargântua rouba o sino da cidade de Paris e em seguida inunda e causa o afogamento de muitos parisienses com sua urina. Ambos os escritores o colocaram em situação degradente, Rabelais que o retirou da torre para colocar no pescoço de sua égua e Dias Gomes entrega a ele uma parte do corpo de Dona Redonda, sendo ela do inferior corporal.

A cena em *Saramandaia* é carnavalesca, apela para o exagero e constitui e universo do grotesco em tom cômico e degradante. Cuidadosamente Dias Gomes escolhe o Maestro Totó para "desentoxar" a perna do sino, fazendo alusão à música (imagem da orquestra, banda, regência musical, coro) da Lira Euterpiana, banda favorável a mudança do nome da cidade de *Bole Bole* para *Saramandaia*. Esse é mais um indício do destronamento da persoangem Dona Redonda, partidária bolebolense fervorosa, contrária a mudança da ordem vigente. Maestro Totó e sua banda também reforçam a imagem da festa carnavalesca (rebaixa) em oposição ao som do sino (eleva), contemplando o movimento que apresenta a morte e o renascimento conforme perspectiva de Bakhtin (1996).

A peruca encontrada por Dona Aparadeira desvela o que muitos já sabiam sobre a calvice da defunta, que além de desdentada era também careca. Ocorre, pois, um desmonte e um (re)monte cômico, como a imagem de um quebra-cabeça, o riso como castigo, degrada e zomba, conforme Bergson (2001), instaurando o cômico de situação. Concomitante ao despedaçamento físico, também acontece, nos padrões rabelaisianos, o despedaçamento - destronamento e carnavalização da sua imagem moral, beata e séria, o público acompanha a reconstituição da bolebolense fervorosa. Desse modo, há também outra ideia paralela a esse desmarcaramento, pois o leitor, assim como os personagens, percebe a revelação da farsa que constituía a imagem da beata e bolebolense convicta, sendo assim há a sugestão de que o sistema político bolebolense, ao qual ela era adepta, também se constitui num engodo, respingando dúvidas e insinuações à igreja também. A cena constitui-se num ritual profundamento cômico e ambíguo:

> Moradores da cidade devolvem os pedaços de Redonda a Encolheu
> (Na praça)

> Aristóbulo - A mão que um dia o senhor pediu em casamento.
> Encolheu - Ah! Professor... Agora eu finalmente consegui, não é? A mão é toda minha.
> Aristóbulo - A minha mãe colocou nesse pote pra conservar melhor.
> Encolheu - Diga a Dona Pupu que depois eu devolvo o pote dela.
> Paradeira - Falta muito pra completar o álbum da comadre?
> Cazuza - Quer dizer, já tem a dentadura, o perneamento, também a peruca e agora a mão.
> Aristóbulo - Emboramente a mão esteja sem o dedo anelar.
> Risoleta - Não está mais. O dedo anelar da falecida foi parar lá na pensão, Seu Encolheu.
> Encolheu - Meu Deus... Que mimo! Ah, vejam só... que mimo! Vejam que mimo!
> Agoramente a mão da minha Dondinha está completamente completa. Eu vou guardar isso tudo lá no isopor, junto com o resto dela.
> Cazuza - Tinha que ter um dedinho de generosidade nesse gesto da Dona Risoleta.
> Paradeira - Eu não sei como a mão boba dela não afanou a aliança da comadre. Bambolê de ouro.
> Risoleta - Eu não vim aqui pra ficar de trololó, porque respeito os sentimentos de quem perdeu um ente querido, mesmamente que seja uma desafeta. Com licença senhores.
> Paradeira - Escuta aqui, Cazuza... Se você continuar com esse Risoletismo...
> Cazuza - Sua cismância é desprovida de fundamento. Tome tendência, Maria!
> Policial - Seu Encolheu, o preso pediu um ouçamento do senhor.
> Preso – Oh! Seu Encolheu, eu vim devolver aqui o pezão da Dona Redonda, que teve a delicadeza de me acertar nos países baixos.
> Encolheu - É o pezinho de um anjo (GOMES, 2013, transcrição nossa).[85]

Da mão ao pé, do alto ao baixo, do sério ao cômico, do privado ao público a cena desencadeia revelações pelo processo da inversão, em tom paródico às procissões públicas, nas quais cada pessoa traz um donativo, faz uma doação, carrega uma vela, uma flor, ou algo para compartilhar ou doar, semelhante a uma romaria, como gesto de generosidade. Destaca-se a ambiguidade da linguagem familiar, os neologismos e expressões cômicas comuns à praça e à festa, elementos que promovem o tom cotidiano e livre da linguagem da feira, definindo o seu caráter não-oficial, como constam na análise de Bakhtin (1996) sobre Rabelais. O que permite observar uma das características do estilo de Dias Gomes, a saber, valorizar a cultura, a linguagem alegre da festa, familiar e da praça pública e os costumes populares. Os elementos e gêneros verbais da praça pública, pela ousadia que

[85] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

transmitem, pela forma licensiosa e alegre com que abordam temas sérios e formais, atuam como instrumento de Dias Gomes para enfrentar, burlar e questionar o governo militar ditatorial do Brasil, a partir da segunda metade do século vinte.

Os elementos do realimo grotesco são intensificados, o corpo humano é apresentado na sua condição mais degradante, a putrefação, o mau cheiro e a decomposição, o que reforça a ideia de fragilidade do corpo, além da intensificação da ideia da morte degradante, o que remete ao valor destrutivo, negativo, mas, ao mesmo tempo, postivo e regenerador, conforme Bakhtin (1996), pois é profundamente ambivalente:

> Pedro - Seu Encolheu, esse futum deve ser porque a Dona Redonda está aí dentro, revirada aos pedaços... Pulmão, junto com o cérebro, joelho com...
> [...]
> Bia - Mas paizinho, talvez seja melhor a gente antecipar o enterro sim.
> Encolheu - Não! Não... Eu só vou enterrar a Dondinha assim que eu conseguir juntar pedacinho por pedacinho explodido dela! Eu tenho direito a ter as minhas embirrâncias! O amor me deu esse direito!
> 11/09
> Moradores de Saramandaia temem ser atacados por urubus
> (Na praça)
> Totó - Eu to abestado! Eu nunca vi o céu tão coalhado de urubu.
> Cursino - Eles vieram atraídos pelo cheiro de carniça.
> Marcina - Catinga da Redonda que tá exalando (GOMES, 2013, transcrição nossa).[86]

O estouro da personagem amplia a ideia de esquartejamento do corpo, pois um estouro multiplica as partes muito além do comum em narrativas de batalhas e guerras, reforçando o emprego do exagero e da desproporção pantagruélica, trazendo a topografia cômica, citando palavras de Bakhtin (1996). Essa imagem também pode ser percebida com a quantidade de aves de rapina que se aproximam, aludindo ao tamanho e peso de Dona Redonda e à quantidade de partes expostas com a explosão. Não há referência às entranhas, a não ser pelo mau cheiro. A preocupação de Encolheu está em recolher as partes externas, reforçando a imagem da aparência exterior, o que permite analisar o propósito ideológico do escritor em evidenciar que as aparências enganam, ou ainda, expor a podridão que

[86]*Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

o cidadão não consegue perceber no cotidiano dos comportamentos moralistas e da corrupção política, além de atitudes de hipocrisia na religião.

O homem da Idade Média, por influência da arte da Índia, teve acesso, tanto "[...] na literatura como nas artes plásticas, corpos híbridos, extravagâncias anatômicas das mais extraordinárias, uma livre permutação dos membros e órgãos internos. Estava habituado a ver violar todas as fronteiras entre o corpo e o mundo" (BAKHTIN, 1996, p.304), essa violação ocorreu pela percepção cômica do corpo humano e do mundo e, por isso, mostrou-se topograficamente positiva, instaurando o devir. O homem do século XX estava distanciado de imagens híbridas, salvo algumas obras polêmicas que surgiram para retratar o horror da guerra como, por exemplo, a pintura de Pablo Picasso, em 1937, Guernica, apresentada na exposição em Paris, porém, nesses casos, a percepção primou pelo olhar trágico. Dias Gomes retomou aspectos das figuras antigas da cultura popular e do imaginário popular cômico como, por exemplo, na figura do professor Aristóbulo, o lobisomem. Dona Redonda retoma a imagem do gigante, devido seu tamanho desproporcional, João Gibão parodia o mito de Dédalo e Ícaro, entre outras imagens.

A passagem também alude para a sensibilidade do dramaturgo que busca desvendar as patologias sociais, a falsa moral, os interesses particulares e a condição grotesca do humano, evidenciando seu aspecto imperfeito, incompleto e frágil, instável na sua essência, passível do bem e do mal, de modo a humanizá-lo pela literatura. A gula desproporcional da personagem, a imagem do estouro de Dona Redonda retoma ecos do realismo grotesco pantagruélico a julgar pela análise bakhtiniana, pois "[...] a tendência geral da personificação das figuras no cômico popular, que visa a apagar as fronteiras entre o corpo e o objeto, o corpo e o mundo e a acentuar essa ou aquela parte grotesca do corpo (ventre, traseiro, boca)" (BAKHTIN, 1996, p.310), causa o riso. E Dias Gomes apresenta, portanto, o apagamento das fronteiras entre o corpo e o mundo, seja com o episódio do estouro, com as asas de Gibão, ou outros.

Da sociedade para o ser humano e do ser humano para a sociedade e para a natureza, um não está isolado do outro, o homem está integrado à natureza, ao cosmos, portanto, com o episódio do estouro nota-se o processo natural de morte e renascimento, degradação para regeneração:

(Na praça)

> Encolheu - Assim que eu beijei a Dondinha flor, deu um curto-circuito de passione e eu fui lançado longe... Sabe, é como se o meu beijo tivesse anabolizado a flor, e ela virou essa belezura luxuriante.
> Delegado - Eu vi da delegacia... Caiu um raio em cima do seu Encolheu e ele foi lançado longe, e aí a flor cresceu. De repentemente.
> Totó - Eu tô bobo. “Com cara de sinhá mariquinha cadê o frade...”
> Cursino - Adubo de gente gorda é poderoso. O raio fritou e aumentou, e piorou esse fedorume desgraçanto!
> Encolheu - Olha o jeito que vocês falam da minha Dondinha.
> Delegado - Mas é apenasmente uma flor, seu Encolheu. A Dona Redonda não tem nada haver com essa flor.
> Encolheu - É a manifestação da Dondinha revivida em flor!
> Totó - Em flor e inhaca né? Com franqueza franca, seu Encolheu, esse cheiro nauseabundo é doce demais, chega dar vontade de vomitar.
> Encolheu - O que importa é que a Dondinha voltou pra mim! Só faltava agora nascer uma mudinha do Pingo também, não é?
> Cursino - Mudinha do Pingo?
> Encolheu - Pingo...Pingo...Pingo!
> Cazuza - Compadre...Compadre...eu preciso ter um conversório ao pé do ouvido emergencioso! É um aconselhamento político.
> Encolheu - Compadre, o senhor não tem compaixão? Não percebe que eu tô de recesso polítiquito porque a Dondinha reviveu em flor!
> Cazuza - Encolheu, ocorreu uma conjuminância extrema, Encolheu!
> (Delegado tenta tocar na flor)
> Encolheu - Delegado! Tire essas mãos sujas de cima das pétalas da minha mulher! Que bulinação taradista é essa? Ai Dondinha, eu vou fazer uma promessa pra Santo Dias, pra virar uma trepadeira subindo em você!
> Cursino - Aii...pirou.
> [...] (GOMES, 2013, transcrição nossa).[87]

Além das raízes do coronel Tibério Vilar, das formigas do coronel Zico Rosado, das asas de João Gibão, da bisonice do professor Aristóbulo, do tamanho e peso de Dona Redonda e de seu estouro, entre outros aspectos grotescos que a narrativa apresenta, Dona Redonda renasce em forma de flor. Imponente, surpreende pelo odor que exala, adocicado e enjoado, condição que agrava ainda mais o destronamento carnavalesco da personagem. Nascida no centro da praça, a flor surge no espaço em que houve a explosão, sugerindo que dos excrementos, os quais serviram de adubo, Dona Redonda ressurgiu, renasceu, o que justifica o cheiro que incomoda a todos, mantendo, na vida vegetal, a relação com a comida, haja vista que o odor é adocicado. Há nessa imagem há relação com o grotesco escatológico, conforme definição de Sodré e Paiva (2002). Além desse aspecto a

[87] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

imagem corrobora com a perspectiva que percebe o homem integrado ao meio, sendo parte e não um todo e suas relações com o baixo material corporal, retomando Bakhtin (1996), sua vitalidade sexual é evidenciada com a alusão a 'trepadeira', assim como o credo religioso com a súplica ao Santo Dias, elementos de estilo e temática que indicam o mundo pantagruélico em Dias Gomes.

Há outro aspecto cômico que ocorre relacionado ao nome da personagem: Dona Redonda, o qual pode ser analisado com base nas reflexões de Bergson (2001). Para esse teórico, os nomes de comédias normalmente destacam um substantivo comum, cita o exemplo de *O avarento*, e ocorre uma ligação íntima e profunda entre nome e o vício cômico da personagem a ponto de o vício constituir existência independente. Nesse sentido:

> [...] a arte do poeta cômico consiste em fazer-nos conhecer tão bem esse vício, em introduzir-nos, a nós, espectadores, a tal ponto em sua intimidade, que acabamos por obter dele alguns fios da marionete que ele movimenta; é então nossa vez de movimentá-la; uma parte de nosso prazer vem daí [...] (BERGSON, 2001, p.12).

O caso da personagem Dona Redonda ilustra essa observação de Bergson, pois ela é redonda, constituindo a imagem de um barril, o que alude ao dizer popular "gorda como um barril" ou "redonda de gorda", "uma bola", portanto, o vício constitui sua existência. Dias Gomes realiza a tarefa mencionada, concede atenção aos mínimos detalhes relacionados ao vício da gula, chama a atenção do leitor para cada um deles, exagerando-os, ridicularizando-os e carnavalizando-os, fazendo jus ao nome que lhe atribuiu na história e a tudo o que ele representa no contexto:

Há plena fusão entre nome, personagem, hábitos, comportamentos físicos e psicológicos, deformações e desproporções "harmoniosas" que a persoangem apresenta. O leitor - telespectador acompanha o pensamento do autor e percebe a construção da comicidade na persoangem:

> Daquele que corre e cai ao ingênuo mistificado, da mistificação à distração, da distração à exaltação, da exaltação às diversas deformações da vontade e do caráter, acabamos de acompanhar o progresso pelo qual a comicidade se instala cada vez mais profundamente na pessoa, sem cessar porém de nos lembrar, em suas manifestações mais sutis, alguma coisa do que percebíamos em suas formas mais grosseiras, um efeito de automatismo e rigidez [...] (BERGSON, 2001, p.13).

Dias Gomes explora o lado risível do corpo humano, da natureza humana, empregando a função comum ao riso, a de opor-se a tudo que é rijo e sério. Para referenciar Bergson (2001) e sua análise quanto ao cômico das formas, nota-se que Dona Redonda apresenta certa tensão e pouca elasticidade de corpo e de espírito, come, desesperadamente, parece que não pensa em outra coisa, apenas em comer, age como uma márquina programada para comer, aspectos que servem de motivo para a derrisão, eles desencadeiam a suspeita de que algo está “doente” e o riso age como forma de castigo, haja vista que ela explode como um barril de pólvora. Explodir por comer exageradamente constitui uma imagem exageradamente cômica, principalmente pela relação com o nome, o qual agrega a expressão “Dona” (que funciona como pronome de tratamento), empregada normalmente na cultura popular para indicar posição social e econômica de prestígio, de respeito e, em alguns casos, relacionada a formas de respeito devido à idade. Portanto, essa expressão insere formalidade (tensão e seriedade) e a elasticidade também não ocorre em “Redonda”, pelo contrário, algo redondo rola ou quica como uma bola. Bergson (2001, p.22) analisa o cômico dos gestos e movimento, sobre os quais afirma que “as atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica”, como, por exemplo, Dona Redonda comendo compulsivamente, sua relação com uma bola e ela rolando ou quicando, ou associação a um barril que explode. Ocorre que a posição de prestígio que o nome llhe concede “vai pelos ares” e o riso estravasa da cena. Esse é outro exemplo de como os nomes, em Rabelais e Dias Gomes, constituem-se em gestos pantagruélicos de destronamento:

> Para ser cômico, o exagero não pode parecer como o objetivo, mas como um simples meio utilizado pelo desenhista para manifestar aos nossos olhos as contorções que ele vê preparar-se na natureza. É essa contorção que importa, é ela que interessa. Por isso será procurada até nos elementos da fisionomia que são incapazes de movimento, na curvatura do nariz e mesmo na forma de uma orelha. É que a forma é, para nós, o desenho de um movimento [...] (BERGSON, 2001, p.20).

A caracterização de Dona Redonda, por exemplo, é cômica, mas não somente pelo exagero de suas formas físicas, e sim devido aos diversos aspectos analisados anteriormente, inclusive os relacionados ao nome e à comicidade das formas, gestos e movimentos. Ressalta-se, ainda, que o riso ocorre “[...] no instante

em que, por vontade do autor, o leitor não vê o homem como um todo, mas apenas sua natureza física" (PROPP, 1992, p.43), mas sua caracterização física remete a questões morais e defeitos de comportamentos. Desse modo, a comicidade relacionada à personagem decorre das questões de natureza física e espiritual. O recurso do exagero, em Rabelais e em Dias Gomes, não parece ser o objetivo dos poetas e por isso torna-se mais intensa a comicidade oriunda das figuras e imagens exageradas que as narrativas apresentam ao leitor. Outro dado marcante para a comicidade que envolve a personagem D. Redonda consite na composição do par Dona Redonda e Seu Encolheu.

Ela gigante, desproporcionalmente gorda, ele magro e baixo, um casal que constitui o par "a gorda e o magro". A comicidade acontece, tanto na semelhança extremada quanto na diferença exagerada, afirma Propp (1992), e mesmo aparentemente diferente, o par cômico desproporcional apresenta semelhanças ocultas. Desde Aristóteles "[...] o disforme é cômico, [...] é o oposto do sublime. Nada que seja sublime pode ser ridículo, ridícula é a transgressão disso. O homem possui certo instinto do devido, do que ele considera norma [...]" (PROPP, 1992, p.59). Desse modo, tanto aspectos morais e intelectuais são passíveis do risível, assim como os aspectos exteriores. A literatura tem vários exemplos na composição de pares cômicos, Dom Quixote e Sancho Pança de Miguel de Cervantes, O gordo e o Magro e Dona Redonda e Seu Encolheu.

3.1.3 Rabelais e Dias Gomes: Cenas do Micro ao Macro Cosmos

A visão cômica e popular do mundo, as relações com o baixo material corporal, a percepção criatural do corpo, a lignuagem e o vocabulário da praça pública, entre outros elementos, estão expostas ao leitor pelo universo do grotesco e do absurdo, as cenas aqui analisadas revelam concepções do micro mundo e ampliam a percepção e concepção do leitor para percepções da macro estrutura social, histórica, cultural e política.

O tema das previsões aparece em *Saramandaia* sob diferentes perspectivas, uma delas move a narrativa devido a previsão de João Gibão em torno da alteração do nome da cidade. Semelhante às inúmeras previsões relacionadas à Panúrgio ser

ou não corno após o casamento, em *Gargântua e Pantagruel*, Seu Encolheu, em Saramandia, também faz previsões, sendo elas relacionadas às condições do tempo. A percepção bakhtiniana do corpo humano integrado à natureza é fortemente marcada nessa questão, pois cada parte do corpo de Encolheu indica um estado climático, chuva, sol, frio, calor, instabilidade, entre outros. Além disso, pode-se analisar as previsões metereológicas de Seu Encolheu sob a percepção cômica de Bergson (2001) quanto a ideia de mecanização, pois, nesse exemplo, o corpo da persangem enrije-se como máquina que capta os acontecimetnos climáticos.

O tema das visões e previsões se estende à natureza com a previsão metereológica de Seu Encolheu:

> Encolheu faz a previsão do tempo para a rádio
> (Centro – Em frente às escadarias da prefeitura)
> Encolheu - (Falando para a repórter) Bem, deixa eu ter certeza certa, não é? Tô sentindo... Uma dorzinha na falange, na falanginha e na falangeta é sinal de que amanhã teremos chuva fraca... De tardinha...
> Repórter -...E a previsão para o resto do fim de semana, Seu Encolheu?
> Encolheu - (Pega o aparelho da repórter)...Queridos ouvintes, a cabeça do úmero lateja desveramente, o que significa que domingo teremos (tom feliz) tempo bom... Já na segunda... (coloca a mão na perna)
> Fifi - (Se aproxima correndo e chamando) Seu Encolheu! O senhor tem que vir agoramente...
> Encolheu - (Bravo) ...Dona Fifi! (Se assusta, lembra que estava ao vivo falando aos ouvintes da rádio) Ah! (Abafa a saída do microfone do aparelho com as mãos; Fala para Fifi:) A senhora não percebe que tô dando as previsões metereologísticas aqui para a rádio de Cerro Azul, que pessoa...
> Fifi - Mas é caso de morte, matada e adefuntada...
> Encolheu - Psiu! (volta a falar para a rádio pelo aparelho) Bem, já na segunda teremos... (ergue a perna direita e segura no joelho balançando o pé) ...nós teremos uma depressão tropical de baixa umidade... clim, clim, cliiiiiimmm! (Entrega o aparelho para a repórter) Por hoje é só, viu menina, eu não consigo dá previsão pra mais de três dias, o tempo anda tão tresloucado com esse aquecentismo global...
> Repórter - Eu volto, então, daqui a três dias, obrigada!
> Fifi - Seu Encolheu, a Bia se hospedou na pensão das facilitadas, a Redonda soube e foi arrancar ela de lá e, não preciso fazer previsão pra saber que o tempo vai fechar... (GOMES, 2013, transcrição nossa).[88]

[88] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

A aproximação do homem à natureza (concepção cósmica bakhtiniana) também ocorre pelo aspecto do grotesco, tanto no caso do professor Aristóbulo quanto de Zico Rosado, Tibério Vilar e de João Gibão. No caso de professor Aristóbulo, um dos elementos grotescos atribuídos a ele consiste na sua transformação em lobisomem, mitologia poderosa e ancestral, a qual advém de tempos imemoriais:

> (Casa de Dona Pupu; Aristóbulo entra desnorteado quebrando tudo)
> Pupu - Neném! O que foi que aconteceu? Não é noite de quinta pra sexta...
> Aristóbulo - Foi outro dia mamãe! Pela primeira vez aconteceu em outro dia! E justo quando eu decidi... (tenta subir as escadas e cai)
> Pupu - Não fica assim meu filho...
> Aristóbulo - Como é que a senhora quer que eu fique? Olha o meu estado! E a culpa é de vocês...
> Pupu - Nossa?!
> Aristóbulo - Vocês tiveram um filho homem depois de sete filhas mulheres! Até as pedras da rua sabiam que ele seria lobisomem, mamãe... A responsabilidade pela minha maldição é inteiramente de vocês!...
> Pupu - Desculpe... Desculpe, meu querido, mas a gente não controlava, os filhos iam nascendo. Mas você sempre foi muito amado...
> Aristóbulo - Amado, mamãe?! Por que que todas as minhas irmãs fugiram? Por que que todo mundo foge de mim, mamãe?
> Pupu - Mas elas foram embora pra casar, pra trabalhar, ninguém nunca fugiu de você, a sua família te ama, meu filho...
> Aristóbulo - Mas e a minha maldição? Será que alguém um dia será capaz de amar o monstro que existe dentro de mim?
> Pupu - Nós te amamos do jeito que você é! A sua natureza é assim, o homem tem valor pelo seu caráter, pela sua honestidade. Você é um homem de valor, você tem que se aceitar como você é, você tem que se amar como você é...
> Aristóbulo - (Abraça-a) Eu só queria que a minha vida fosse mais fácil, mamãe. Eu só queria sofrer um pouco menos... (sai)
> Pupu - Ah! Belisário, não há nada pior pra uma mãe do que ver o seu filho sofrendo (GOMES, 2013, transcrição nossa).[89]

A crença da cultura popular sobre o mito do lobisomem está relacionada ao nascimento do oitavo filho, sendo ele homem, nascido depois de sete mulheres e Dias Gomes registrou-a na personagem do professor Aristóbulo. O mistério, oriundo de uma maldição, estabelece o universo do grotesco, tendo nessa personagem o grotesco como aberração, monstruosidade. Na literatura, "[...] o grotesco irrompe em situações marcadas pelo conflito entre as leis da realidade empírica e as figurações

[89] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

excêntricas encenadas pela imaginação artística [...]" (SODRE; PAIVA, 2002, p.74). Um homem lobo, duplo, que sofre a metamorfose em noite de lua cheia, em noite de quinta para sexta-feira. Essa crença em torno do mito advém do passado, trazendo resquícios de figuras mitológicas híbridas, de um mundo fantástico:

> Mito universal. Na África existe a tradição sagrada das transformações animais, homens-lobos, homens-tigres, homens-hienas. Nasce-se lobisomem: em alguns lugares são os filhos do incesto, mas, em geral, a predestinação não vem senão do acaso e liga-se com o número que a astrologia acádica ou cáldaica tornou fatídico – o número 7. O Lobisomem é o filho que nasceu depois de uma série de sete filhas. Aos 13 anos, numa terça ou quinta-feira, sai de noite e, topando com um lugar onde um jumento se espojou, começa o destino. Daí por diante, todas as terças e sextas-feiras, da meia-noite às duas horas, o Lobisomem tem de fazer a sua corrida, visitando sete adros (cemitérios) de igreja, sete vilas acasteladas, sete partidas do mundo, seteouteiros, sete encruzilhadas, até regressar ao mesmo ao mesmo espojadouro, onde readquire a forma humana. Sai também ao escurecer, atravessando na carreira as aldeias onde os lavradores recolhidos não adormeceram ainda. Apaga todas as luzes, passa como uma flecha, e as matilhas de cães, ladrando, perseguem-no até longe das casas... Quem ferir o Lobisomem quebra-lhe o destino; mas que não se suje no sangue, de outro modo herdará a triste sorte. Esses elementos criaram o Lobisomem, o *lubisome*, no Brasil. Há modificações regionais. Transforma-se em um bicho grande, *bezerro* de alto porte, com imensas orelhas, cujo rumor é característico. Procura sangrar crianças, animais novos e, na falta deles, a quem encontrar antes do *quebrar da barra*, antes que o dia se anuncie. Para desencantá-lo basta o menor ferimento que cause sangue. Ou bala que se unte com cera de vela que ardeu em três missas de domingo ou na missa do galo, à meia-noite do natal. Há centenas de depoimentos afirmando encontros e lutas pessoas com o Lobisomem, o mais popular dos animais fabulosos, com a maior área geográfica de influência e crédito tradicional. Entre pescadores do Rio Grande do Sul, relata Liliam Argentina B. Marques, o Lobisomem (mito) sai na sexta-feira no 'ponto da meia-noite'. Seu lugar predileto são as encruzilhadas. Come galinha, assusta cachorros. Seu corpo é peludo, suas presas (dentes) crescecem e fica em posição de quatro. Após essa transformação, sai correndo à procura de animais ou pessoas para devorá-los ou assutá-los [...] (CÂMARA CASCUDO, 2001, p.334-335).

Dias Gomes trouxe para o universo de *Saramandaia* um dos mitos mais populares do mundo, ambientou-o em um cenário cômico, com particularidades do mito universal. A inovação, nesse caso, assim como em Rabelais, consiste no tom cômico que envolve os episódios de *Saramandaia*, pois tradicionalmente o mito está envolto em narrativas com ambientes e tons sérios e de terror.

A narrativa de Dias Gomes, em pleno século vinte, novela transmitida pela televisão, num período de ditadura militar no país, com a presença do mito do lobisomem sugere que, assim como na cidade fictícia, também no país tudo era possível acontecer. A transformação de Aristóbulo ocorre no momento em que revelações sobre as artimanhas políticas (desvendamentos sobre o dossiê João Gibão) acontecem:

> (Aristóbulo continua se sentindo mal e a Risoleta desliga a caixa de fusíveis e com isso acaba a luz; Em meio à penumbra, todos observam, chocados, algo estranho acontecendo com o professor, e nisso, Aristóbulo se transforma em Lobisomem e pula a janela.) (GOMES, 2013, transcrição nossa).[90]

O episódio sugere ao leitor que tudo pode acontecer no meio político, mentiras, trapaças, jogos de poder e, nesse ambiente, dá-se a transformação do homem em lobo aludindo que coisas fabulosas acontecem em *Saramandaia*, sugerindo que coisas improváveis e inexcrupulosas são comuns no meio político. De acordo com Bergson (2001, p.38), "[...] é cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa quando o que está em questão é o moral", pois ocorre o desvio da atenção de um aspecto para outro, procedimento bastante comum na política brasileira, por exemplo, principalmente em períodos de aprovações de leis ou alterações legislativas. No caso da narrativa, a seriedade e formalidade em torno da figura do professor Aristóbulo perde o foco para ceder lugar a sua metamorfose física, apresentando o risível de uma pessoa estorvada com o próprio corpo.

Dias Gomes brinca com a seriedade do professor Aristóbulo, líder político, acessor do coronel e ex-prefeito Zico Rosado, além de ser cobrador de impostos, causando o destronamento carnavalesco dessas figuras públicas, o destronamento do sério, do medo e do mito. Ocorre a degradação dessas figuras públicas, do poder e *status* que elas apresentam e representam na sociedade. O destronamento do mito ocorre, pois as pessoas da cidade convivem normalmente com o professor-lobisomem, embora sua condição cause comentários, burburinhos pela cidade, mas principalmente porque o Dr. Rochinha explica que ele não é lobisomem, mas um doente mental, devido questão psíquica, questão de loucura, além de apresentar

[90] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

doença genética (manifestações nerurológicas e cutâneas), porfírias, um desequilíbrio de proteínas. Desse modo, o lobisomem professor Aristóbulo fica desacreditado, rebaixado à condição de um doente mental com problemas genéticos de saúde, condição degradante para um dos mais conhecidos mitos universais. Como afirma V. Hugo (2012) o grotesco é uma das belezas do drama, além de ser necessidade, provoca ruptura em toda monotonia.

Lobisomem, o mais popular dos animais fabulosos, mito em inúmeras culturas no cenário mundial, está presente na vida social e políca de uma cidade ficcional que apresenta a cultura de cidades interioranas do Brasil do século XX. Destaca-se, ainda, a questão simbólica do número sete, das crenças religiosas, da propagação da maldição pelo sangue do lobisomem:

> Webserie – O médico e o monstro
> Dr. Rochinha
> Filho homem, depois de sete mulheres, até as pedras da rua sabem que dá em lobisomice. Um bobajar dessa crendice popular.
> Tudo bem que depois de sete filhas mulheres, a Dona Pupu tava na idade da loba quando teve seu oitavo filho, mas muito me estranha que o professor Aristóbulo, um homem muito ilustrado, acredite ser essa a razão da sua lobisomice.
> O motivo da sua transmutação não está em mitos, nem lendas e nem na ciência. Na verdade ele sofre de uma doença psiquiátrica chamada Licantropia, transtorno que leve a ideias delirantes e mudança total de personalidade. O paciente inclusive imitando uivos e grunhidos de lobo, incapaz de separar realidade de imaginação.
> Na literatura médica, nos casos mais graves da doença, fala-se que esses pacientes só se alimentam de carne crua e banhada em sangue. Em outras palavras, o professor Aristóbulo realmente acredita que se transforma em lobo nas noites de quinta para sexta-feira. E ele é, deverasmente, um perigo para quem está por perto.
> Mas não é somente o fato de ele estar meio borococho das ideias, não é? É muito mais do que isso... Afinal de contas, metade da cidade já viu o professor virar bicho, então tem uma questão física aí.
> O que é? A resposta é porfírias. Um grupo de doenças genéticas, com manifestações neurológicas e cutâneas, associadas a deficiências na via de importante componente de diversas proteínas, entre elas a hemoglobina. Mas o que vale destacar é que a forma aguda da doença costuma se manifestar depois da puberdade, por isso é que, a primeira transformação dele aconteceu só aos 13 anos.
> Um dos sintomas é a fotosensibilidade. Já reparou que o professor nunca tira os óculos escuros de dia? E que mesmo no maior calorão, está sempre se mangas compridas?
> E outra consequência é a hipertricose, que é um crescimento generalizado de pelos inusitados, como o vão entre os dedos, o dorso das mãos, a bochecha e até o nariz. Daí a aparência de monstro, que alguns já tiveram o desprazer de flagar.

> Se não bastasse, quem é acometido pelas porfírias pode ter a pigmentação alterada. A pele fica púrpura e os dentes vermelhos. Mas tem uma coisa pior, o excesso de energia transferido por esse distúrbio provoca destruição dos tecidos, principalmente dos mais expostos. Daí suas mãos se converterem em garras e os lábios terem várias lesões.
> Aí! Licantropia, porfírias! Meu Deus, que sina! Calma hein professor, calma! Sou eu, o seu amigo Rochinha. Ele tem razão de estar irritado. (grita)
> Eu prometi sigilo profissional e eu to falando demais.
> (gritos) Fim (GOMES, 2013, transcrição nossa).[91]

Nos comentários de Dr. Rochinha, há a tentativa de explicar cientificamente o conhecimento e a cultura popular. De certa forma, as declarações "científicas" do médico da cidade se aproximam parodicamente das descrições e dos conhecimentos de anatomia que Rabelais apresenta quanto, na voz do Mestre Alcofribas, explica as funcionalidades dos órgãos e quando apresenta detalhamento das partes do corpo humano e o mundo no interior do gigante. Aqui, observa-se a intertextualidade paródica no aspecto estilístico dos autores e a dupla leitura como afirma Hutcheon (1985), visto que o leitor ativa sua memória em relação ao texto rabelaisiano e percebe o tom de seus prólogos nos comentários de Dr. Rochinha, percebe a alusão àquela narrativa. Dr. Rochinha garante ao leitor - espectador que a condição do professor Aristóbulo não decorre de lenda, mito ou ciência, mas sim de um transtorno psíquico, de um estado de loucura. Afirma que a transformação acontece porque o professor realmente acredita que se transforma em lobisomem, por isso ele torna-se um perigo para as pessoas próximas.

Nesse ponto, existem duas possibilidades para compreensão. Uma delas, a doença psiquica citada por Dr. Rochinha, a licantropia, transtorno de ideias delirantes e mudança de personalidade, sugere que o professor não está em seu estado mental normal e sendo ele um bolebolense fervoroso, um dos líderes de Zico Rosado, acentua-se o destronamento cômico e carnavalesco da persoangem em seu aspecto grotesco e acentua-se a degradação da imagem do coronel, de suas ideias, opções políticas e ideológicas. Seguindo esse pensamento, surge a voz de Dias Gomes, claramente ideológica, para alertar o leitor - espectador de que as posturas ideológicas do professor Aristóbulo e dos políticos que ele defende são patológicas, doentias, além de farsescas. Sob essa perspectiva, o professor não é lobisomem (como todos acreditavam), mas um doente físico e mental, sendo assim,

[91] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

seu partido bolebolense, as ideias que propaga, os argumentos que emprega e os políticos que defende constituem-se em uma farsa.

Sob essa percepção, entende-se a análsie de que o grotesco é uma necessidade do drama moderno, “[...] o corpo representa o seu papel como a alma; e os homens e os acontecimentos, postos em jogo por este duplo agente, passam alternadamene, cômicos e terríveis, algumas vezes terríveis e cômicos, ao mesmo tempo [...]” (V. HUGO, 2012, p.48). De modo que no drama cômico de Dias Gomes, as deduções e as repressentações acontecem como na realidade, sendo assim, revela-se, aos olhos do leitor - espectador, o outro lado da política brasileira, em seu aspecto doentio, o qual expõe a política ao ridículo, risível, grotesco e avesso. Desvelam-se aspectos ocultos, seu lado patológico, mentiroso, trapaceiro, como numa festa bufa. Essa constatação dialoga com Bergson (2001), pois a comicidade oriunda da imagem do professor Aristóbulo, cobrador de importos e líder político bolebolense, independente de sua vontade, transforma-se em lobisomem. O riso ocorre devido à compreensão de que há na personagem uma sobreposição, ele é homem e ele é lobo. A imagem mostra o lado animalesco, o do lobo, sobrepondo-se ao racional, intervindo e alterando a ordem e a atenção do leitor passa, bruscamente, da percepção da inteligência e sabedoria do professor e orador, para a percepção do corpo em seu aspecto irracional, animalesco. O riso pune e decorre de “[...] defeito qualquer oculto ao homem, defeito que se nos revela repentinamente” (PROPP, 1992, p.44). Sendo assim, se o drama moderno está fundamentado na realidade empírica, a sua comicidade, normalmente, advém do grotesco e este se faz necessário para que o leitor, surpreendido, perceba o avesso das aparências.

A outra compreensão possível a partir da ideia de que o professor se transforma em lobisomem porque acredita ser lobisomem, sugere ao leitor a possibilidade de realizar coisas aparentemente impossíveis, improváveis. Nesse sentido, a julgar pelo contexto ditatorial do país, o discurso do Dr. Rochinha sugere que basta acreditar e a transformação acotece. Como observa Eduardo Portella, no comentário de apresentação de *Apenas Um Subversivo* (1998), sobre a arma utilizada por Dias Gomes contra a censura, a palavra:

> [...] talvez a mais pacífica, e nem por isso a menos perigosa e a mais permanente de todas elas – a palavra. A palavra guarda dentro de si

> um poder de fogo oculto, chocante e avassalador. Ela denuncia injustiças sociais, infâmias de todo tipo, desmascara as trapaças das decisões autoritárias, leva ao extremo ridículo os falsos atores da cena pública, comediantes destituídos de saber e de prazer. E transforma, os que sabem utilizá-la em heróis silenciosos, certamente avessos à estridência histriônica em cidadãos da cidade cristã. É o caso, distinto público, de Alfredo Dias Gomes (PORTELLA, *In*: GOMES, 1998, p. comentário de capa).

Para Dias Gomes, a mundança de uma situação unilateral, opressora e repressora, parte de uma ideia, a de que é possível transformar a realidade, basta acreditar. Há uma convocação implícita direcionada ao leitor - espectador, ao povo saramandista, a todos os que buscam a mudança, a liberdade e possibilidade de transformar o mundo em que vivem, para que acreditem na transformação, pois ela é possível, basta acreditar. Famoso por conquistar o prêmio Palma de Ouro em Cannes (referente à obra *O Pagador de Promessas*), o dramaturgo brasileiro seguiu um propósito definido em sua carreira, por meio da palavra literária, pelo drama moderno e contemporâneo, pois empregou a palavra carregada de ideologia, de subversão e autonomia diante da repressão. Burlou as limitações da televisão, assim como o fez diante da censura, seguiu firme seu propósito de espalhar ideias mais amplas, mais justas, mais democráticas, aquelas que libertam da obscuridade, do dogmatismo, do autoritarismo, da submissão e da limitação.

A transformação do professor em lobisomem abarca o aspecto cômico se a análise levar em consideração a excessiva valorização, atenção e transformação direcionada ao corpo:

> [...] o poeta trágico tem o cuidado de evitar tudo o que possa chamar atenção para a materialidade de seus heróis. Tão logo intervenha a preocupação com o corpo, é de se temer uma infiltração cômica. Por esse motivo o herói da tragédia não bebe, não come, não se aquece. Sempre que possível, até não senta [...] (BERGSON, 2001, p.38-39).

Dias Gomes e Rabelais registraram a comédia voltando-se para o corpo humano, o qual recebeu espaço importante nas obras, muitas vezes grotescos, híbridos, exagerados ou caricaturais. Ao chamar a atenção para o corpo, os escritores não estavam apenas definindo o tom da narrativa e o gênero literário, mas sim com a intenção de provocar a infiltração do cômico na literatura e na realidade empírica do leitor e telespectador, a ponto de atingir a sociedade vigente. Além de Bakhtin (1996), Bergson (2001, p.39) também analisa que quando há preocupação

constante com a forma o leitor deve desconfiar “[...] da forma querendo impor-se ao fundo, a letra chicaneando o espírito [...]”. Essa ideia alude ao possível interesse do cômico soprepujar-se ao sério, estendendo ao sério a intervenção do cômico, alargando domínios e percepções, como somar algo de ridículo físico ao ridículo profissional. No caso do destronamento de figuras públicas, políticas e religiosas, nota-se a intenção destes escritores em ridicularizar e tornar objeto de escárnio e desprezo o corpo, os gestos, posturas, movimentos e comportamentos de coronéis, políticos, beatas, religiosos, padres e demais figuras sociais que se pretendem autoritárias e sérias, como por exemplo, o professor cobrador de impostos, o coronel e líder político, o vereador, a delegada, a beata, a moralista, o herói, o soldado, entre outros. Para ilustrar essas reflexões, cabe aqui expor o depoimento de Dias Gomes, registrado em sua autobiografia, sobre o seriado da novela *O Bem Amado*, do qual analisou-se, neste texto, alguns episódios, publicados na obra *Sucupira ame-a ou deixe-a*:

> O enorme sucesso da novela abriu caminho para a exportação, exibida que foi em dezenas de países, Odorico e Zeca Diabo falando os mais estranhos idiomas. Sete anos depois da exibição de seu último capítulo, voltaria em forma de seriado (cada episódio uma história diferente, com as mesmas personagens) e se manteria no ar por mais de cinco anos. Nessas histórias, eu sempre buscava inspiração em fatos políticos, satirizando e criticando o ‘sistema’, em tempos que a Censura ainda não o permitia. *O Bem-Amado* era uma pequena janela aberta no paredão de obscuridade construído pelo regime militar. Não que a Censura não percebesse e não mutilasse os textos, mas tinha certa dificuldade em fazê-lo, já que os censores nunca primavam pela inteligência. E, quando agiam, deixavam patente sua estupidez. A novela já estava em meio quando proibiram que se chamasse Odorico de ‘coronel’. Mais adiante, vetaram que Zeca Diabo fosse chamado de ‘capitão’. E, já faltando apenas cinco capítulos para terminar, o cabo Ananias teve sua patente cassada. Eram realmente brilhantes os nossos censores. Tanto quanto seus superiores, como prova o memorando enviado pelo folclórico general Bandeira, superintendente da Polícia Federal, e que me foi mostrado pelo próprio chefe da Censura, Wilson Aguiar. ‘Recomendo a todos os censores ler com especial cuidado os textos do Sr. Dias Gomes, linha por linha e *principalmente* na entrelinhas’. Devido a essa recomendação, eu tinha cenas e mais cenas cortadas sem o menor sentido, o que me obrigava a ir frequentemente a Brasilia discutir com os censores, tentando liberar alguns cortes para os quais, por mais que procurasse, não encontrava explicação (GOMES, 1998, p.276-277).

Pelo depoimento de Dias Gomes o leitor compreende aspectos do cenário político e do sistema censor daquele período e imagina as artimanhas e metáforas necessárias à linguagem literária para driblar a censura, veicular ou encenar suas obras. O posicionamento ideológico (que lhe rendeu a denominação de subversivo) e estético, em oposição ao sistema, revela seu entendimento de que a literatura poderia ser um meio para alterar a ordem vigente e permitir ao povo refletir e analisar os fatos sob ótica diversa daquela. Com base em Bakhtin (1996) e sua compreensão sobre a obra de Rabelais, observa-se que a obras de Dias Gomes também apresentam inspiração em fatos políticos de seu período contemporâneo, suas sátiras também apresentam planos distintos de significação, no primeiro plano, o da realidade imediata; o microcosmo do segundo plano (o da realidade política) amplia e intensifica os sentidos e alcança o macrocosmo e o terceiro plano, o de significados e sentidos que chega à cultura popular e seus valores universais, questionando o homem, o mundo, o homem no mundo e o mundo no homem, sua histórica, sua cultura, seu pensamento.

A história do riso, para Minois pode ser esquematizada em três períodos, riso divino, riso diabólico e riso humano:

> Ao riso divino e positivo da Antiguidade, depois ao riso diabólico e negativo da Europa cristã até o século XVI, sucede o riso humano e interrogativo, saído das crises de consciência da mentalidade européia, origem do pensamento moderno. O questionamento dos valores, a ascensão do medo, da inquietação e da angústia, o recuo das certezas são acompanhados por uma ambígua generalização do riso, que se insinua por todas as novas fissuras do ser e do mundo. Como um navio em perigo, com o casco furado, a humanidade se enche de riso (MINOIS, 2003, p.631).

Diante dessas constatações sobre a evolução do riso e da humanidade, percebe-se o movimento profícuo que este realiza a favor de desenvolver a percepção e a consciência humana diante de si enquanto ser e diante da realidade com a qual se depara. Minois (2003) observa que o riso da Antiguidade, o divino, contemplava a suprema liberdade e positividade, pois, se os deuses riam, o ridente, ao rir, participava da recriação do mundo:

> [...] Rir é participar da recriação do mundo, nas festas dionisíacas, nas saturnais, acompanhadas de ritos de inversão, simulando um retorno periódico ao caos primitivo, necessário à confirmação e à

> estabilidade das normas sociais, políticas e culturais. Nas relações sociais, o riso é vivido como elemento de coesão e de força diante do inimigo, como o mostram os risos homéricos ou os desfiles triunfais em Roma, ou as sátiras políticas de Aristófanes; é, por fim, um instrumento de conhecimento, que desmascara o erro e a mentira, como no caso da ironia socrática, das zombarias dos cínicos, da derrisão dos vícios em Plauto ou Terêncio [...] (MINOIS, 2003, p.630).

Esse é o riso de Rabelais, o qual abarca a consciência aguda do lado cômico do mundo, aspecto amplamente divulgado por suas obras, em plena Idade Média e Renascimento, seguindo o próprosito de afrontar o riso diabólico da concepção oriunda do cristianismo e sua seriedade. O riso rabelaisiano é pleno de liberdade, capaz de desmascarar e destronar, riso alegre e recriador, inspirado em Luciano, conforme analisa Bakhtin (1996), o riso de *Gargântua e Pantagruel*, portanto, engendra a força e a coesão para enfrentar as atitudes de despotismo monárquico e religioso, instaurados pelo cristianismo e sua concepção de riso negativo e diabólico (pois “Jesus nunca riu”), a qual mantinha hegemonia no período de escritura das obras de Rabelais. O riso rabelaisiano, nesse sentido, promoveu e promove, pela inversão, o retorno ao primitivo, substituindo a vida velha pela vida nova, insere a possibilidade de renovação e liberdade, constitui-se em instrumento de conhecimento para desmascarar o erro, a mentira, o autoritarismo e a seriedade.

De acordo com as reflexões apresentadas por Minois (2003), a partir do século XVI elabora-se o riso humano, reflexivo e interrogativo, o qual decorre das crises de consciência daquela mentalidade:

> [...] foi assim que o século XVIII troçou da religião, do absolutismo; no século XIX, a sátira e a caricatura aumentaram as brechas dos governos monárquicos autoritários, participaram nas lutas sociais, políticas e econômicas; no século XX, elas contribuiram para o recuo das ideologias. Pouco a pouco, o riso insinuou-se nas brechas abertas pela filosofia no seio da consciência humana individual. O humor está sempre nos calcanhares da dúvida. Ele aparece quando as ciências humanas mostram a fraqueza e a complexidade do ser humano. Este começa a rir de si mesmo, a zombar de suas antigas pretensões, a não se levar a sério, demonstrando certa ternura consigo. É objeto de derrisão. O riso engolfou-se por todas as brechas abertas pelas ciências humanas (MINOIS, 2003, p.631-632).

Ao penetrar nas fissuras causadas pelas feridas em tempos conturbados, onde o medo, a angústia e a seriedade mantinham a ordem e a sociedade sob

domínio, o riso de Rabelais, inspirado no riso da Antiguidade, que liberta e regenera, alarga-as e contribui para promover, pela literatura, o surgimento do riso interrogativo e reflexivo, denominado humano, conforme pressupostos de Minois (2003). Tais apontamentos iluminam a compreensão do riso de Dias Gomes, pois conforme exposto anteriormente, o escritor brasileiro apresenta, em suas narrativas, ecos rabelaisianos na percepção cômica sobre o mundo. Retorna parodicamente, portanto, ao riso de Rabelais e ao riso da Antiguidade e reenfrenta, assim como o fez o escritor francês, o riso diabólico e negativo na concepção do cristianismo da Idade Média. Nesse movimento paródico, chega ao século XX, no Brasil ditatorial dos anos de 1960 e 1970 e enfrenta a seriedade e a negatividade do sistema político e econômico opressor, além da hipocrisia religiosa e moral.

Em alguns dos países visitados por Pantagruel, vários seres apresentam características semelhantes às do lobisomem, dentre eles os diabos, ninfas, monstros, seres e criaturas estranhas e grotescas. Em cada situação, Rabelais parte dos aspectos físicos e grotescos das criaturas ou das pessoas para analisar questões sociais, morais, culturais, dentre elas a corrupção, a ganância, a avareza, a gula, a opressão, entre outras. Desse modo, constata-se que os autores das obras aqui estudadas, cada um em seu contexto e realidade, empregam recursos estéticos e ideológicos semelhantes, tendo por objetivo desvelar a realidade social autoritária, opressora e corrompida com a qual não concordam e, pelo riso, como observa Minois (2003), alargar as fissuras da consciência de seus leitores.

Rabelais não se limita a refletir sobre o seu microcosmo contemporâneo, “[...] o plano das imagens mais próximo dele (da sua pessoa, da sua vida e do seu olhar). Por detrás dele, abre-se um segundo, mais amplo e de maior importância histórica, que entra nessa realidade contemporânea, mas mede-se por outra escala” (BAKHTIN, 1996, p.393). Tem-se, portanto, o primeiro plano, imediato das imagens, no qual aborda os acontecimentos políticos e os problemas de seu tempo, mas suas imagens instauram outros planos de significação e abrangência. O segundo plano de suas imagens também é concreto, individual e histórico, porém mais amplo e aprofundado e a microestrutura repete-se na macroestrutura. Mas ainda há outro plano, o terceiro:

> Esse terceiro plano é também *individual e concreto, mas trata-se da mais ampla individualidade, universal, que engloba tudo*. Nas

> imagens da festa popular desse plano *revela-se o sentido mais profundo do processo histórico que franqueia amplamente as fronteiras, não apenas do período contemporâneo no sentido estrito do termo, mas de toda a época de Rabelais*. Elas desvendam *o ponto de vista do povo* sobre a guerra e a paz, o agressor, o poder, o futuro. À luz desse ponto de vista popular que se formou e defendeu ao longo dos milênios, encontra-se revelada *a alegre relatividade*, tanto dos acontecimentos como de todos os problemas políticos da época. Nessa última, *as distinções* entre o justo e o injusto, exato e falso, progressista e reacionário, *segundo o ponto de vista da época em questão e do período contemporâneo imediato, evidentemente, não se apagam,* mas *perdem o seu caráter absoluto, a seriedade unilateral e limitada* (BAKHTIN, 1996, p.394).

As camadas de significados, a partir desses planos imagéticos, são responsáveis por conferir à obra de Rabelais a perspectiva universal, sendo a festa popular e seu universalismo resposnável por torná-las profundamente fecundas, num terceiro plano de imagens e significados. A análise comparada deste estudo evidencia, portanto, a percepção de Rabelais e de Dias Gomes sobre a cultura popular, aproximando-os em seus princípios e valores estéticos, históricos e políticos. Ambos revelam os comportamentos, atitudes e pensamentos das suas realidades contemporâneas, as quais corroboram para manter o *status quo* da sociedade e da arte, porém o fazem pelo propósito da inversão, pelo campo do cômico sério, pelo realismo grotesco, pela linguagem e gesto familiar e da praça pública. Em Rabelais:

> O universalismo da festa popular penetra todas as imagens de Rabelais, e ele interpreta e relaciona *a essa última totalidade* cada detalhe, cada pequeno fato. Todas as coisas e detalhes topográficos conhecidos, vistos, individuais e únicos, que preenchem o primeiro plano das imagens, são relacionados *ao todo do mundo, grande, individual, bicorporal, em estado de devir, que se revela na torrente* de elogios e injúrias. Nessas condições, não se pode falar de *dispensão naturalista da realidade, de espírito tendencioso abstrato* (BAKHTIN, 1996, p.394-395).

Os ecos da compreensão de mundo rabelaisiana, imbricados na cultura popular, iluminaram a evolução da sociedade e da arte moderna e contemporânea, conforme já mencionado anteriormente. O escritor francês foi considerado o iluminador da arte moderna, o seu estilo literário, sua percepção sobre o mundo, interfiriu em manifestações artísticas contemporâneas e promoveu a construção do pensamento social daqueles que, como ele e Dias Gomes, primaram por valorizar o

ponto de vista do povo, além de desvendar, desvelar, carnavalizar e destronar a estrutura concreta, individual e histórica. Ambos voltaram-se contra o caráter absoluto, contra a seriedade unilateral e limitada e essa opção estética revela a atitude subversiva que os escritores assumiram, perante a arte e a vida social. Há clara opção pela cultura, linguagem e formas estéticas populares em detrimento das formas do sublime e do belo ou das manifestações culturais oficiais e elitizadas.

A personagem João Gibão surpreende o leitor e instaura relações paródicas e insólitas. Vereador e irmão dol prefeito mostra-se como um dos líderes da oposição política em *Bole Bole*. Tem fama de prever o futuro, sonhou que o nome da cidade deveria mudar para *Saramandaia*, suas visões surpreendem as demais persoangens "[...] (Casa de Cazuza) (Dona Redonda continua a comer os quitutes do velório do "desmorrido" Cazuza; João Gibão ao ver Dona Redonda comendo tem uma visão da sombra dela aumentando de tamanho, como se estivesse inchando) [...]" (GOMES, 2013, transcrição nossa). Também desvenda histórias acontecidas no passado, como no caso de Tibério Vilar e a acusação de que matou José Mario Rosado, pai de Stela. Além disso, é visto, sob o olhar carregado de valores culturalmente e historicamente constituído, como aberração, pois tem corcunda (forma não padrão, "defeito físico") que tenta esconder com um gibão de couro:

> (Casa de João Gibão – João entra rápido e ofegante; sua mãe está a cozer)
> Leocádia - Filho, não adianta ficar nessa consumição toda.
> João Gibão - Eu vejo a vida de todo mundo, mas nunca consigo prever nada pra mim, mãe! Nunca! Que futuro eu vou ter, desse jeito que eu sou. Eu vou ficar sozinho, mãe...? (Mãe gesticula negativamente a cabeça) Eu daria tudo pra ser normal...
> Leocádia - (Segura João) Filho, cê sempre foi especial, meu querido, cada um é como é João, cê tem que aceitar tua natureza filho...
> João Gibão - (Nervoso) Mas de que jeito!...
> Leocádia - Cê tem que aceitar...
> João Gibão - Eu não aceito mãe!... Não vou aceitar nunca... (subindo as escadas) Eu não vou aceitar nunca...
> Marcina - Um dia a gente vai se casar...
> Aparadeira - Não! Não vai não...
> Marcina - Vai sim...
> Aparadeira - Não vai não porque ele é esquisitão demais. Ele é aleijado minha filha!
> Marcina - Não me importa! Ele é o homem que eu amo! Tá bom?
> João Gibão - Senhora acha que uma mulher ia deixar de gostar de mim se soubesse que (gagueja) que eu...
> Leocádia - Oh! João! Quem ama de verdade aceita tudo no companheiro...

> João Gibão - A Marcina acha que nasci com uma corcunda, se eu contar tenho medo que ela me largue, me chame de aberração... (GOMES, 2013, transcrição nossa).[92]

Há notável sensibilidade do dramaturgo em relação ao aspecto do grotesco ao revelar o sofrimento da personagem diante de suas diferenças físicas, nota-se o empenho do escritor em ressaltar sua humanidade[93], além de abordar a concepção de mundo que percebe o ser humano híbrido, incompleto, frágil, integrado ao cosmos, perspectiva estética que se aproxima do estilo rabelaisiano, afirmação baseada na fundamentação teórica bakhtiniana. Cabe, portanto, analisar que o estilo de Dias Gomes apresenta inúmeras formas, variando do trágico ao cômico, mas contempla unidade fundamental no "[...] empenho consequente e pertinaz por valores político-sociais, por valores humanos, preocupação com a realidade local e ao mesmo tempo universal, pela criação de personagens morais, éticos, personagens que defendem valores humanos [...]" (ALVES, 2010, p.53).

O tema da liberdade foi abordado por Dias Gomes de várias maneiras, em especial com a personagem João Gibão, pois ele recebeu asas, "[...] João Gibão (na frente do espelho, tira o colete, mexe nas costas e puxa uma pena) [...]" (GOMES, 2013). A narrativa tem início com a mãe Leocádia aparando as suas asas no momento que ele relata o sonho que teve para mudar o nome da cidade. Essa cena é muito significativa para o tema da liberdade e naquele período contextual o regime ditatorial limitava e proibia toda proposta de liberdade de pensamento e ações. A alteração do nome da cidade simboliza o propósito de liberdade da tirania coronelista, política, cultural e estética, o ensejo de novos tempos. Nas palavras de Dias Gomes (1998, p.286), "*Saramandaia* tinha o duplo propósito de driblar a

---

[92] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

[93] A crítica decorre do processo analítico intermediário entre a impressão e juízo, "[...] o crítico é feito pelo esforço de compreender, para interpretar e explicar; mas aquelas etapas se integram no seu roteiro, que pressupõe, quando completo, um elemento perceptivo inicial, um elemento intelectual médio, um elemento voluntário final. Perceber, compreender, julgar [...]" (CANDIDO, 1981, p.28). Desse modo, as interpretações propostas neste estudo comparativo entre as obras de Rabelais e Dias Gomes, ressaltou o elemento humano transmitido no seio da cultura popular, por meio do riso, o qual permite compreender a formação do pensamento social e a evolução de um estilo ou sua manifestação em ecos, reafirmação em paródias. Sendo assim, os fatores externos à obra, o fator individual (autor) e o fator *texto*, constituem os elementos de compreensão de uma obra. Candido (1985, p.29) ressalta que "[...] uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideia, fatos acontecimentos, que são matéria prima do ato criador [...]". A escolha de cada autor, do estilo empregado por ele, para recriar uma realidade interfere na composição dos significados e sentidos, bem como nos efeitos que a obra causa no leitor ou no diálogo que este estabelece com ela.

Censura e experimentar uma linguagem nova na tevê – o realismo absurdo. Trabalhando com símbolos e metáforas, eu tornava difícil o trabalho dos censores, embora não evitasse cortes [...]". O autor encontrou formas para, ao mesmo tempo, driblar o sistema censor e apresentar inovação na linguagem e no estilo, embora afirmasse que o realismo grotesco e absurdo também estava presente em outras de suas obras. Conforme sua reflexão, o realismo grotesco e absurdo lhe permitiu tematizar o absurdo corriqueiro, além dos absurdos como o evidenciado pela imagem de João Gibão (precisar e aceitar) cortar e esconder as asas, gesto alegórico e metafórico que simboliza falta de liberdade.

As asas de João Gibão o colocam na condição de homem-pássaro, o que força um novo olhar do leitor para essa condição, pois precisa sair da concepção habitual que descreve o homem como ser completo, acabado, separado dos demais seres e até mesmo da própria natureza. Quando ocorre o desvelamento de estruturas tidas como fixas ou sérias pelo "[...] olhar plástico que penetra até as dimensões escondidas, secretas, das coisas, inquietando e fazendo pensar. Lúcida, cruel e risível – aqui estão os elementos da chave para o entendimento da crítica exercida pelo grotesco" (SODRE; PAIVA, 2002, p.72), a reflexão sobre a existência humana e cotidiana atinge outro patamar e o ser humano deixa de se sentir isolado do mundo, assim como os segredos são revelados causando a ruptura e o destronamento a partir do grotesco.

Uma das características de Dias Gomes, nas obras aqui analisadas, consiste na sua preocupação em abordar a condição do ser humano "diferente" inserido na sociedade, apresentando suas angústias pessoais e o modo como a sociedade o trata, na maioria das vezes de forma excludente e marginalizada, mas também seu olhar perspicaz para aquele que oprime e exclui, normalmente cruel, frio e insensível. Tendo como base V. Hugo (2012), constata-se o crescente espaço do drama moderno e suas temáticas, pois se a lírica primitiva primou pela ingenuidade e a epopéia pela simplicidade, o drama moderno penetra o seu olhar crítico nos fatos reais do dia a dia, nas condutas e posturas das mais diversas figuras sociais. A exclusão, o cerceamento opressor ou a condição do diferente na sociedade são temas, ou questões universais percebidas em vários dos personagens de *Saramandia*, João Gibão, Professor Aristóbulo, Dona Redonda e outros. Nesse sentido, ressalta-se que:

> o realismo crítico da observação vai por vezes até a caricatura e ao grotesco, apreendendo a realidade com lentes que distorcem para revelar. A obra deixada por Dias Gomes oferece uma imagem crítica da realidade brasileira, naquilo que é caracteristicamente brasileiro e naquilo que é tipicamente humano (L.K. ALVES, 2010, p.55).

Os temas exclusão, marginalização e opressão também aludem para o sistema político daquele período, o qual reprimia e excluía ideias contrárias aos interesses do governo, período em que muitos líderes foram perseguidos, presos, torturados, em alguns casos resultando em morte e exílio devido às ideias que defendiam.

João Gibão passa por vários enfrentamentos diante do medo da rejeição, no transcorrer da narrativa. A revelação de sua condição acontece no dia do nascimento do sobrinho, filho de Lua e Zélia, ao saber que este também nascera com asas:

> Gibão revela suas asas para a Família
> (Casa de Lua – Vitória está no quarto com Zélia e Lua, logo depois chega Leocádia com o bebê e com João Gibão)
> Vitória - Já descansou, já trocou de roupa, tá se sentindo melhor?
> Zélia - Tô... tô bem mais tranquila...
> Vitória - Ai meu amor! Deixa eu ver ele, deixa eu ver...
> Zélia - Tá quietinho?
> Vitória - Ele tá nu? Você esqueceu todas as roupinhas do bebê em casa?
> Zélia - Não, tá tudo aí!
> Leocádia - Depois eu visto ele, Vitória. O Dr. Rochinha já o examinou, e disse que o Felipe é saudável. Meus queridos... Ele é mais do que perfeito, é raro, incomum! É o segundo bebê dessa família que nasce com um dom tão extraordinário. Lua, meu filho, segura ele...
> Zélia - Deixa eu ver...
> Leocádia - E olhas as costinhas dele.
> Zélia - Que quê isso? É uma pena?
> Vitória - Isso não saia na ultrassonografia?
> Leocádia - Não precisa dessa nervosura toda, Zélia. Não é defeito.
> Lua - Você falou que teve mais gente da família que nasceu assim?
> (João Gibão tira seu gibão e mostra suas asas. Eles ficam espantados.) (GOMES, 2013, transcrição nossa).[94]

A personagem com asas parodia o mito grego de Dédalo e Ícaro em busca de liberdade. Um dos sonhos quiméricos do ser humano, a capacidade de voar, contempla a perspectiva de liberdade, de autonomia e transposição de limites. Como

[94] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

no mito grego, João Gibão também precisou evoluir na narrativa, superar o medo da rejeição e outros sentimentos como o medo do ridículo e o de ser considerado aberração, para depois voar livre pelos céus de *Saramandaia* e assumir sua forma híbrida, ou seja, lutar por uma perspectiva de visão de mundo oposta ao *status quo*. Como afrima V. Hugo (2012), o grotesco chega de forma velada ou discreta, outras vezes marcado pelo horror ou escancarado, como no caso da corcunda de João Gibão, a qual é motivo de curiosidade, de comentários, de ridicularização, de rebaixamento e desprezo, ou mesmo de riso e deboche. Por isso, a personagem, necessitou de coragem para propor a mudança e a libertação, justamente o que os políticos da oposição, intelectuais e artístas da época buscavam para a sociedade, a coragem para subverter a ordem do Estado ditatorial.

Descrito por Leocádia como perfeito e saudável, raro e incomum, alguém com dom extraordinário, o bebê de Lua e Zélia também nasceu com asas.

> Gibão, Marcina, Zélia e Lua celebram a liberdade
> (Paisagem bucólica)
> João Gibão - Vitória... Como é que ela tá?
> Marcina - Tá aqui, mamando sem parar, né? Também... Com leite quentinho saindo do peito, né meu amor?
> Lua - Eu soube que nasceram mais três bebês com asinhas no hospital esse ano... Toda semana nasce mais... É a nova geração mudancista que tá vindo aí.
> Zélia - Vocês sabem o que isso significa, não é? Liberdade!
> (Enquanto João Gibão voa aos arredores de Saramandaia, ao fundo a trilha sonora da novela) (GOMES, 2013, transcrição nossa).[95]

A corcunda cede lugar às asas, o que constitui uma imagem de libertação, de autovalorização, de autoreconhecimento e aceitação de sua essência. Há nessa imagem um processo de elevação espiritual pós-degradação sofrida com a ridicularização e rejeição, percurso que retoma a teoria bakhtiniana sobre a degradação, carnavalização e destronamento para posterior regeneração e ressurgimento do novo. Nota-se a escolha do dramaturgo em valorizar o aspecto degradante do ser humano, o considerado feio, diferente, grotesco, insólito e marginalizado da arte e da sociedade. Nesse sentido, “em sua modalidade crítica, o grotesco não se define como simples objeto de contemplação estética, mas como experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida [...]” (SODRE; PAIVA, 2002, p.72). São as imagens ou os discursos cotidianos que

[95] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

estabelecem o diálogo entre a expressão criadora e a realidade, de modo que o artista parte do grotesco para refletir sobre aquilo que está encoberto e escondido, seja no aspecto do bem ou do mal. Nessa reflexão sobre a vida, seus percursos, contradições e surpresas têm-se como exemplo a imagem de Zélia, ou da mulher grávida, a qual remete às análises de Bakhtin (1996) sobre a renovação, apresentando a sugestão de que ao nascer mais um bebê com asas, a renovação está acontecendo, os indícios de liberdade estão se fortalecendo, a vida nova surge em oposição à vida velha. Tanto no caso de João Gibão quanto no do bebê, as asas consistem em experiência criativa e reflexiva sobre a vida.

João Gibão consegue fazer soar o sino da Igreja apenas com a força de seu pensamento, além de esconder asas embaixo do gibão. Essa alusão paródica remete ao personagem famoso de Vitor Hugo, Quasímodo, da obra *O Corcunda de Notre Dame*, a qual conduz o leitor a se deparar com o sublime e o grotesco, o sagrado e o profano. Além da corcunda, a personagem hugoniana também tocava o sino da Catedral, foi rejeitada e rebaixada devida sua condição física, considerada aberração. A relação entre persoangens indica outros diálogos, porém não para este momento, no entanto, fez-se necessária a menção, pois há essa possibilidade clara de referência entre as personagens.

A personagem João Gibão engendra destacada força dramática na narrativa, seu sonho mobiliza pessoas, a ideia utópica que ele contempla, ironicamente concebida em sonho, é responsável por mudar a rotina da cidade e por desencadear várias ações que conduzem os destinos de *Bole Bole/Saramandaia*, assim como muda a perspectiva de vida de muitas persoangens. O sonho conduz a ideia, a qual gera mudança e renovação. A imagem da corcunda que cede lugar às asas apresenta o movimento analisado por V. Hugo (2012, p.35) sobre a arte moderna, a composição do drama moderno pela união do sublime e do grotesco e sobre o “[...] poder do grotesco, este germe da comédia, recolhido pela musa moderna, teve de crescer e ampliar-se desde que foi transportando para um terreno mais propício que o paganismo e a epopéia [...]”. A corcunda representa o feio, o ridículo, a imperfeição, o efêmero e as asas, o sublime, todas as perfeições, a alma purificada pela moral cristã, o belo e a pureza. A personagem João Gibão contempla o sublime e o grotesco, a corcunda e as asas, portanto, evidenciam a humanidade e sua essência, o seu humano que não é perfeito, uno e acabado, mas duplo e incompleto,

imperfeito, plural e híbrido, pois faz parte da natureza e traz consigo a herança do passado. Nesse sentido, o grotesco:

> [...] nesta partilha 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; é ele que será alternadamente Iago, Tartufo, Basílio; Polônio, Harpagão, Bartolo; Falstaff, Scapino, Fígaro. O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenos de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos (V. HUGO, 2012, p.36).

O processo de constituição de um ser passa por diversos movimentos, numa evolução instável, a qual apresenta uma mistura de grotesco e de sublime, de belo e feio, de corporal e espiritual, de sério e cômico. Não há, segundo essa perspectiva hugoniana, bakhtiniana e outras que norteiam este estudo, a possibilidade de constituição do ser uno, perfeito, apenasmente belo e sublime. O ser humano constitui-se híbrido, frágil e transpõe estágios ou fases, num processo complexo e integrado com o meio natural cósmico. A personagem João Gibão ilustra essa percepção de mundo, convive e constitui-se do grotesco e do ridículo o que pode ser constatado na relação da corcunda às asas, do caminhar ao voar, do recolhimento e da insignificante aberração para a conquista de um dos maiores anseios do homem, o desejo de voar e explorar o mundo a partir dos céus. Esse desejo também é percebido em Rabelais, pois em plena Idade Média e Renascimento, a obra *Gargântua e Pantagruel* fala sobre explorar a lua, curiosamente prevendo o que seria possível na época de Dias Gomes, com a expedição de 1969 da Apolo 11. O Capítulo LI, do Livro Terceiro, “Porque É Chamada Pantagruelion, E De Suas Admiráveis Virtudes”, é todo dedicado a louvar os benefícios da erva pantagruelion, inúmeros e exagerados benefícios dessa planta milagrosa, descoberta de Pantagruel, dos quais a citação a seguir apresenta alguns:

> Os deuses olímpicos disseram em igual espanto: ‘Pantagruel nos trouxe curativo novo e desagradável, mais do que fizeram os aloides, pelo uso e virtudes de sua planta. Ele se casará em breve; de sua

> mulher terá filhos. Esse destino não podemos contrariar; pois ele passou pelas mãos e pelos fusos das irmãs fatais, filhas da necessidade. Por seus filhos, talvez, será inventada planta de semelhante energia, mediante a qual poderão os humanos visitar as fontes do granizo, os orifícios por onde passa a chuva e a oficina dos raios. Poderão invadir as regiões da lua, entrar no território dos signos celestes, e lá se abrigarem, uns na Águia de Ouro, outros no Carneiro, outros na Coroa, outros na Herpa, outros no Leão de prata: sentarem-se à mesa conosco, e nossas deusas tomarem por mulheres, que são os únicos meios de se deificarem'. Enfim, encontrou-se o remédio de ali opor-se em deliberação e conselho (RABELAIS, 2009, p.568).

Na década de 1930 o avião foi inventado por Alberto Santos Domont, em 1969 o homem pisou em solo lunar, em 1976 Dias Gomes realiza, em Saramandaia, o sonho dos gregos Dédalo e Ícaro, o ser humano nasceu com asas e pode voar sem medo de que o calor derretesse a cera do engenho frágil de outrora. Realidade e utopia, empirismo e ficção registram a evolução do homem e da sociedade a partir de ideias. A perspectiva do diálogo entre os autores, entre épocas e os anseios do homem, suas angústias e desafios é uma constante nas obras aqui estudadas. Em Rabelais foi exposta a ideia, em ficção, do sonho do homem daquele período, que também é o desejo do homem atemporal, o de voar, pois essa imagem simboliza a liberdade e o poder.

A personagem Dr. Rochinha recebeu a incumbência de analisar alguns dos principais personagens sob a luz da ciência, dentre eles João Gibão. Essa atribuição funciona semelhante aos prólogos de Rabelais em *Gargântua e Pantagruel*, esse aspecto é um recurso que constitui a relação estilística entre os autores, ressalvada as diferenças contextuais. Dr. Rochinha conduz o diálogo direto com o leitor, um alerta para chamar a atenção deste quanto às possibilidades do texto literário, como um convite para que fique atento e busque desvendar o texto ficcional para chegar à realidade empírica. Os "prólogos" científicos do Dr. Rochinha sugerem que o leitor - telespectador perceba os mistérios escondidos, a essência das histórias relatadas para que possa discernir entre o real e o ficional e constatar a parcela da realidade nas imagens ficionais.

A relação de dialogismo paródico é cômica, pois em Rabelais o narrador fala com beberões, em Dias Gomes é o bêbado que fala com o leitor, contando-lhe detalhes e segredos que acumulou devido à profissão. Mas a comicidade oriunda da embriaguez, de acordo com Propp (1992, p.50), "[...] só é engraçada quando não é

total [...]" e o Dr. Rochinha está bêbado, mas em condição de contar segredos. Nesse intuito, a personagem revela mistérios e saramandices que envolvem o corpo humano híbrido, grotesco, diferente e as histórias ou lendas que os acompanham:

> Ícaro de Saramandaia.
> Dr. Rochinha - O corpo humano. A evolução das espécies. Mistérios que desafiam médicos e ateus como eu. Haverá algo além da nossa vã filosofia?
> Vejam só o curioso caso de João Gibão. É um homem? É um pássaro? É um avião? Não... É apenasmente o Ícaro de Saramandaia.
> Mas não é intrigante que o filho do falecido Eustácio, criador de galinhas, tenha nascido com asas?
> Dizem os mais antigos da cidade que lá pela época da 2ª guerra mundial, apareceu em Bole Bole um grupo de médicos estrangeirados, que se acomodou no sítio dos arredores. Reza a lenda que eles faziam experiências com o povo simples do campo, e que queriam criar uma super raça de homens alados. O pai de Eustáquio, avó de Gibão, teria sido uma das cobaias. Falaram que ele morreu de morte morrida, mas até hoje ninguém toca nesse assunto.
> A mulher grávida, nem pode abrir o caixão, 4 meses depois, nasceu um bebê normal. Até aí, tudo bem. Mas o que tem as asas do Gibão com isso? A questão é que seu avô foi sim cobaia de um experimento transgênico. A criação de genes contendo genes de outra espécie, dessa combinação, um embrião humano pode ser produzido contendo o gene de uma ave, e foi o que aconteceu. Os embriões transgênicos foram colocados em uma fêmea adulta, a avô de Gibão, que deu a luz ao seu pai, o importador que carregou para sempre o transgene. Isso tudo dá asas a minha imaginação científica. Vejam só, o falecido Eustáquio teve com Dona Leocádia 2 filhos, Gibão e Lua, mas por que só um deles nasceu alado? O fato leva a uma única conclusão, o transgene é determinado por um alelo recessivo. Por décadas, os habitantes de Bolebole pensaram que o experimento não passava de lenda ou de um reduntante fracasso, não... Apenas não se manifestou de modo dominante no pequeno Eustáquio, e sim em um dos seus filhos, o João Gibão.
> Bem, na qualidade de médico eu não posso ignorar o fato de que Lua, embora não tenha asas, também carrega esse transgene, e sua esposa, a Zélia Vilar, carrega o gene das raízes do seu avô Tibério, mesmo que recessivo também.
> Voar até as nuvens com os pés no chão. Isso é demais para a minha mente científica. (bebendo) Mas chega, eu prometi sigilo médico, e mais eu não falo.
> Que quê é isso aí? Que quê isso? É por essas razões que eu nunca digo dessa água eu não beberei. E chega, vai. Vai embora daqui.
> Fim (GOMES, 2013, transcrição nossa).[96]

[96] *Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

Sob a embriaguez do álcool, Dr. Rochinha descreve as personagens grotescas de *Saramandaia,* a ação tem efeito cômico haja vista que um médico bêbado não transmite credibilidade. Ao analisar os mistérios do corpo humano e a evolução das espécies constitui uma imagem ao inverso (por isso cômica como afirmam Bakhtin (1996), Bergson (2001), Hucheon (1985), entre outros), destacando o lado grotesco e misterioso do universo e do corpo humano, apresenta o duplo, o novo, a vida e suas surpresas pantagruélicas. Instaura a dúvida, mas apresenta a certeza de que João Gibão é apenas um Ícaro de *Saramandaia*, alguém que anseia por liberdade. A escrita literária de Dias Gomes é atravessada pelo seu olhar penetrante acerca da realidade nacional, o qual é conduzido em tom de ironia satírica e caricatural, amparando-se na estética e no sentido grotesco.

Assim como em Rabelais, Dias Gomes também emprega o recurso do exagero e do inusitado, "[...] o grotesco revela-se precisamente nessa exasperação tensa e violenta dos contrários, com os recursos da caricatura, da sátira e da ironia" (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.84). Em outras palavras, chamar a atenção do leitor ao provocar um rebaixamento, o qual irá desvelar, desvestir as imagens de suas roupagens e máscaras para que a realidade possa ser percebida. O tom paródico e cômico faz relação ao fato histórico da 2ª Guerra Mundial, aludindo, de forma exagerada, às disputas políticas de *Bole Bole*/*Saramandaia*. Em tom de brincadeira menciona os experimentos transgênicos que médicos extrangeiros realizaram com o intuito de criar uma super raça de homens alados para a cidade o que remete parodicamente ao propósito oposto de Hitler e seu sonho de criar uma raça pura e superior às demais. Há forte carga de ironia nessa observação, pois em *Saramandaia* o interesse era criar uma raça de homens alados, ou seja, homens com asas, livres para voar, ideia oposta, inversa a de criar um exército de soldados com intuito de matar, aprisionar e obedecer.

A ironia aqui vislumbrada é cômica, devido inusitado da relação e presença do grotesco, mas, além disso, é de natureza transiedológica, pois funciona, como afirma Hutcheon (2000), a serviço de posições políticas, nesse caso solapando interesses, operando no nível da linguagem artística. Desse modo entende-se que no caso de *Saramandaia* o objetivo era o inverso e, se Hitler pretendia aprisionar, oprimir, eliminar o diferente, em *Saramandaia* o intuito era criar e permitir o diferente e a possibilidade de liberdade para explorar o novo. Ao denominar João Gibão como Ícaro de *Saramandaia*, retoma a ideia do sonho utópico grego que conduz a libertar-

se da opressão e do autoritarismo. Dias Gomes, portanto, dialoga com a Grécia Antiga, a Franca da Idade Média e a visão rabelaisiana, passando pela 2ª Guerra Mundial para, em Saramandaia, cidade ficcional de algum lugar do Brasil, entender os anseios do homem imerso em um sonho de liberdade.

A remissão paródica à 2ª Guerra Mundial não ocorre por acaso, o clima de incerteza e guerra daquele período, também vivenciado no cantexto do Brasil ditatorial, intaura a transcontextualização paródica de Hucheon (1985), pois nota-se a menção, relação cômica e satírica com aquele período e o da escritura da obra. Houve, claramente, a intenção em parodiar, mencionar aquela situação, sendo o fato histórico da guerra o pano de fundo em Dias Gomes, ou seja, o pano de fundo mostra-se como a própria realidade empírica, a qual o escritor se opõe. Essa imagem instaura o grotesco crítico, conforme analisam Sodré e Paiva (2002, p.84), comum na literatura e na arte moderna, o qual pode ser compreendido pela semiótica do discurso "[...] os enunciados (aquilo que se diz) eram modernos, mas a enunciação (as circunstâncias em que se produz o ununciado) era tão velha quanto o poder oligárquico e o autoritarismo das elites [...]", de modo que as situações, posturas e comportamentos que foram destronados em Dias Gomes contatam essa lógica. Há um interesse em destronar, inverter aquela situação, não são soldados, são homens alados, pavões misteriosos que surgem em Saramandia, um mundo pantagruélico e duplo, na perspectiva da regeneração como afirma Bakhtin (1996).

A cena tem como trilha sonora a canção "Pavão Misterioso", interpretada por Ednardo (José Ednardo Soares Costa Souza), cantor cearense que buscou inspiração no cordel nodestino para compor a canção:

Pavão misterioso
Pássaro formoso
Tudo é mistério
Nesse teu voar
Ai se eu corresse assim
Tantos céus assim
Muita história
Eu tinha prá contar...(2x)

Pavão misterioso
Nessa cauda
Aberta em leque
Me guarda moleque
De eterno brincar
Me poupa do vexame
De morrer tão moço
Muita coisa ainda
Quero olhar...

Pavão misterioso
Meu pássaro formoso
No escuro dessa noite
Me ajuda a cantar
Derrama essas faíscas
Despeja esse trovão
Desmancha isso tudo
Que não é certo ou não...

Pavão misterioso
Pássaro formoso
Um conde raivoso
Não tarda a chegar
Não temas minha donzela
Nossa sorte nessa guerra

Eles são muitos
Mas não podem voar...
(.....)

O cordel também contempla o sonho de voar, de libertar a amada da prisão e viver em liberdade, descobrindo os mistérios do mundo, ambos remetem a possibilidade de transpor barreias da repressão e apresentam o tema da liberdade. A escolha de Dias Gomes pela canção para a trilha sonora da novela revela essa afinidade, além disso, é sua característica a valorização da cultura popular (cordel, ritmo do maracatu, cadência da canção, e misticismo popular que pode ser notado na letra). A paródia com o mito grego de Dédalo e Ìcaro está evidente, assim como os temas sonho, liberdade, descobertas, amor e a referência a realidade opressora e ditatorial do Brasil na década de 1970 (“Um conde raivoso”) com os versos finais, “Não temas minha donzela | Nossa sorte nessa guerra | Eles são muitos | Mas não podem voar” ou, ainda, quando diz “me poupa do vexame de morrer tão moço” numa remissão aos jovens mortos, torturados e presos por lutarem nas manifestações pela democracia e liberdade de expressão. O escritor, em sua autobiografia, revela esse aspecto, “[...] não me seria permitido prosseguir com minhas experiências teatrais, pois minha dramaturgia vivia do questionamento da realidade brasileira, e essa realidade era banida dos palcos, considerada subversiva em si mesma pelo regime militar [...]” (GOMES, 1998, p.254), por isso aceita o convite para veicular suas obras na televisão. A canção de abertura da novela *Saramandaia* remete a história de vida do dramaturgo, pois ele participou efetivamente das lutas e manifestações contra o sistema sensor, muitas vezes perseguido, demitido de seus empregos, viveu clandestinamente por certo período, teve obras censuradas e impedidas, no palco e na televisão, com alegação de que eram subversivas. A escolha da letra, portanto, sugere o diálogo com a narrativa e os temas abordados, o contexto e a cultura popular, ressaltando a genialidade e o estilo de Dias Gomes, um dos nomes de importante contribuição para a arte e a literatura nacional e mundial.

A história revelada por Dr. Rochinha contempla a sabedoria popular, pois a mutação acontece na terceira geração. Essa concepção também está em Rabelais, trazida pelos provérbios e ditos populares, como no exemplo das coisas mal adquiridas, o terceiro herdeiro não gozará. A ideia da vida como um ciclo está definida, ressignificando a morte, pois há um retorno, como no caso do gene das asas e das raízes que ressurgem na terceira geração, a qual indica o devir, segundo pressupostos de Bakhtin (1996).

Da união de Lua e Zélia nasce um bebê com asas e também poderá nascer um bebê com raízes, conclusão de Dr. Rochinha, o que significa que é possível voar alto, sonhar, mas que é necessário manter os pés no chão. Ícaro, no mito grego, esqueceu-se desse detalhe, deixou-se dominar pelo sentimento de poder voar, pensou que era senhor dos ares, por isso veio a sucumbir. Dias Gomes transmite a mensagem de que é possível ser livre, mas alerta o leitor para que mantenha o discernimento diante do perigo eminente e dos limites do sonho. Mesmo com esse alerta, a mensagem que se sobrepõe é a de que vale apena sonhar e lutar por liberdade e, nesse sentido, vale ressaltrar palavras de V. Hugo (2012, p.63), "[...] a arte dá asas e não muletas [...]".

O riso e a ironia estão contidos na expressão "reza a lenda", pronunciada pelo Dr, Rochina ao explicar cientificamente as asas de João Gibão. Então, desacredita na explicação científica que apresenta, além de revelar ao leitor que está contando uma versão com base em sua "imaginação" científica, "isso tudo dá asas a minha imaginação científica" (as asas de Gibão lhe dão asas de imaginação), num trocadilho e jogo de palavras. O riso acontece, afirma Bergson (2001, p.85-86), "[...] se fingirmos entender uma expressão no sentido próprio quando ela é empregada no sentido figurado. Quando nossa atenção se concentra na materialidadede de uma metáfora [...]", quando a atenção é desviada para o físico de uma pessoa, mas o objetivo era o moral, o efeito cômico se intensifica e nessas condições a ideia passa a ser cômica.

A interferência de dois sistemas de ideias, como afirma Bergson (2001), acontece com o trocadilho e com o jogo de palavras e constitui-se em fonte inesgotável de comicidade jocosa. Ao dar à mesma frase dois ou mais significados, o médico sugere que o sonho de liberdade contido no sonho de João Gibão, simbolizado em suas asas e nas asas do sobrinho, e em outras situações, deve ser sonhado para depois ser efetivado, que tudo tem início no sonho e na propagação de uma ideia. Dessa compreensão reafirma-se o papel do poeta e a finalidade múltipla da arte, do escritor que emprega a palavra artística para transpassar a vida e o mundo com a palavra literária e desenhar ao leitor um horizonte de múltiplas, no mínimo duplo, perspectivas e "[...] iluminar ao mesmo tempo o interior e o exterior dos homens; o exterior, pelos discursos e ações; o interior, pelos apartes e monólogos; cruzar, em uma palavra, no mesmo quadro, o drama da vida e o drama da consciência" (V. HUGO, 2012, p.70). Sendo assim, reafirma-se o poder da

palavra literária na transformação social, pois ela tem o poder de desvendar mistérios e criar outros e permite voar até o céu e manter os pés no chão, sendo essa uma das suas funções, um dos benefícios, a "cura", já mencionada em Rabelais. Essa liberdade ninguém pode tolher ou proibir, é a revelação que está contida na narração a seguir:

> Saramandices do Corpo Humano
> Cidade de Saramandaia, em algum lugar do Brasil.
> Numa cidade onde tudo, realmente tudo, pode acontecer.
> O diferente é normal.
> Um médico de família conhece todos esses segredos.
> Casos únicos na história, nunca antes revelados.
> Surpreenda-se, transcenda a lógica, desvende os mistérios!
> Não perca a web serie baseada em fatos desreais.
> A ciência como você nunca viu!
> A secretaria de saúde de Saramandaia adverte:
> "Sigilismo profissional é sagrado, mas depende do estado etílico" (GOMES, 2013, transcrição nossa).[97]

Saramandaia constitui-se numa advertência ao leitor sobre os mistérios da realidade social e do ser humano[98], segredos nunca antes revelados. Também num convite para que o leitor - telespectador analise os fatos de outro modo, para além do habitual e do formal, e dessa forma descubra a realidade outra, aquela disfarsada sob a máscara e encoberta pela farsa político-social e pelo jogo de interesses pessoais. A ironia transcontextual, com base em Hucheon (1985), ocorre com a alusão paródica ao verso de Camões, haja vista que o leitor utiliza uma base de conhecimentos e de significados relacionados ao poema e seu contexto para, numa transposição contextual, transcontextualização, compreender a sugestão do personagem de que, na história de *Saramandaia*, há descobertas a serem realizadas, caminhos desconhecidos a explorar, mares a desbravar, sugerindo, por consequência, o mesmo sobre a vida social do país.

---

[97]*Saramandaia* (2013, DVD, Som Livre).

[98]Na tarefa de analisar o diálogo entre *Gargântua e Pantagruel* e as obras de Dias Gomes, buscou-se compreender, amparando-se nas considerações de Candido, "[...] a visão que a obra exprime do homem, a posição em face dos temas, através dos quais se manifestam o espírito ou a sociedade [...]" (CANDIDO, 1981, p. 30). O que realmente interessa ao crítico, segundo Candido (1981, p.30), é o conteúdo humano latente na obra, "[...] na tarefa crítica há, portanto, uma delicada operação, consistente em distinguir o elemento humano anterior à obra e o que, transfigurado pela técnica, representa nela o conteúdo, propriamente dito". Experiência e imaginação, pelo emprego dos meios expressivos, amparam o ato criativo dos autores e, da mesma forma, subsidiam o ato crítico desta análise.

No entanto, é necessária coragem para desbravar e transcender a lógica e, desse modo, deparar-se com a realidade dos fatos “desreais”. A linguagem de Dias Gomes, com recorrente presença de neologismos e de convites insólitos, é cômica, irônica e paródica. Há nesse dizer um riso alegre e instigante, duplo e irônico, tom comum e necessário em uma sociedade ditatorial. Este alerta apresenta tom paródico aos prólogos de Rabelais, às conversas do narrador Alcofribas com os beberrões leitores de suas crônicas curativas, nas quais solicita que se dediquem para absorver ao máximo o tutano do osso, ou quando o tema é a sede constante, beber até morrer, beber mesmo antes da sede, beber pela sede futura. Essa aproximação paródica exige que o leitor, descodificador do texto, interprete as intenções do artista, parodista e ironista e, conforme analisa Hucheon (1985), possa criar novos níveis de sentido. O caráter duplo da forma e do efeito paródico, portanto, engendra o que a crítica entende como modo importante de moderna auto-reflexividade na literatura.

O tom e o vocabulário familiar, o riso alegre e festivo é indicado pelo estado etílico do personagem, sendo que no discurso de Dr. Rochinha também ocorre a alegre advertência paródica: “a secretaria de saúde adverte”, frase corriqueira, em anúncios de televisão, sobre produtos que podem causar males à saúde. O mundo pantagruélico é instaurado, pois o leitor, amparado na realidade e no conhecimento de que bêdados têm pouca credibilidde, compreende que um bêbado adverte. Essa imagem instaura e evidencia o mundo grotesco ali presente e suas relações com o mundo real em que vive.

CONCLUSÃO

As reflexões aqui empreendidas voltaram-se às manifestações culturais refratadas no *corpus* literário, estabelecendo o diálogo entre Rabelais e Dias Gomes e ao modo como os temas da cultura popular foram elaborados esteticamente, a fim de analisar o lastro cultural rabelaisiano às produções mais contemporâneas. No decorrer desse exercício reflexivo algumas constatações foram apresentadas, às quais evidenciaram o diálogo e a aproximação de personagens, temas, espaços e situações das criações do dramaturgo brasileiro ao estilo do escritor francês. Diálogos e aproximações que ocorrem por meio do emprego da farsa, da sátira, do realismo grotesco, do realismo criatural, do riso carnavalesco e ambivalente, de alegorias e leituras paródicas de temas, figuras e situações do cânone e da tradição.

No diálogo com o embasamento teórico, algumas conclusões foram elaboradas a partir da análise das imagens poéticas marcadas por realidades históricas, culturais, políticas e sociais. Os estudos sobre o realismo grotesco, em Rabelais e em Dias Gomes corroboraram para compreender a comicidade popular e a sátira nas obras de Dias Gomes e para estabelecer o diálogo entre as obras estudadas.

Neste exercício da leitura, as reflexões voltaram-se para o modo como os temas da cultura popular, no complexo jogo das relações históricas, políticas, culturais e sociais do país foram elaboradas esteticamente nas três obras de Dias Gomes. Verificou-se que a farsa e o riso carnavalesco e ambivalente, o realismo grotesco, o realismo criatural, o baixo material corporal, os temas da praça pública e a linguagem familiar constituem-se como fenômenos que aproximam personagens, temas e situações narradas pelo dramaturgo brasileiro à obra de Rabelais. Estes fenômenos foram estudados à luz das categorias de análise descritas por Bakhtin (1996), em seu estudo sobre *Gargântua e Pantagruel*, sendo elas “As formas dos ritos e espetáculos”, “As obras cômicas verbais” e “Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro”, além de diversas outras contribuições teóricas.

Ao modo como Rabelais cria a alegoria do gigante, Grandgousier, Gargântua e Pantagruel, desenvolvendo-a no decorrer dos seus cinco livros, Dias Gomes apresenta ao público leitor e espectador Odorico Paraguaçu, Chico Malta e Zico Rosado. De coronel a político, essa figura do político representa a ordem social

vigente, um sistema imperial, patriarcalista e autoritário que governa o país desde o início da colonização pelos europeus. Também Dias Gomes mostra-se questionador da ordem vigente, em tempos de ditadura militar, pois, a partir do campo do cômico sério, da burla e da sátira, desmistifica o poder e o autoritarismo de formas e sistemas emoldurados, destronando-os do aspecto do sério e questionando-os perante a sociedade. Em seu estilo também emprega a visão criatural do corpo humano, como por exemplo, Dona Redonda que explode de tanto comer e depois renasce em flor no jardim da praça da cidade, ou, ainda, do professor Aristóbulo que em noite de lua cheia, de quinta para sexta-feira, transforma-se em lobisomem, também o farmacêutico Cazuza Moreira que quando exaltado ou emocionado o coração ameaça sair pela boca. Figuras alegóricas, em várias obras, e os aspectos do cotidiano são apresentados de forma a surpreender pelo exagero e pelo grotesco.

A leitura comparativa do *corpus* ficcional, com o amparo do recorte teórico, permitiu analisar as manifestações estilísticas, culturais e históricas retratadas por Rabelais e Dias Gomes, avaliando as temporalidades de cada autor em seu momento de produção. A partir de tais reflexões e análises concluiu-se que as imagens literárias das obras aqui estudadas engendram forças de significação e resistência perante o contexto político e social, nos dois casos em contextos marcados pelo autoritarismo, pela repressão e opressão tanto do cânone literário quanto da estrutura política, religiosa e cultural. Os escritores, no período de criação das obras, vivenciaram e retrataram nas obras a sociedade sob limitações da censura política, religiosa, cultural e econômica, inclusive sofreram essa censura em particular. Observa-se, portanto, que as obras aqui estudadas são oriundas de períodos de rupturas com a série literária, criadas num cenário conturbado, e que se constituem em manifestos de subversão, insubordinação e resistência, numa opção pela representação da cultura marginalizada, a cultura cômica popular.

Além disso, traduzem o estilo de cada escritor e transmitem ecos de significados, ecos de culturas, ecos de estilo literário e com isso percebe-se a evolução da literatura e o lastro cultural rabelaisiano às produções mais contemporâneas, mas, sobretudo, traduzem a evolução do pensamento social ao longo dos séculos. Ressalta-se a potencialidade da leitura comparativa, a qual pode gerar ou impulsionar reflexões na percepção e compreensão sócio-político-culturais, interferindo na cosmovisão do leitor.

A pintura de seres híbridos, extraordinários, grotescos, estava presente no imaginário da Idade Média. O corpo pantagruélico chamou a atenção e compôs imagens surpreendentes para propor reflexões, normalmente, de ordem moral, política, religiosa e filosófica. No século XX, em cenário brasileiro, Dias Gomes também criou imagens do corpo híbrido, do corpo frito no azeite, do homem com asas, do nariz com formigueiro, do homem-lobisomem, do corpo despedaçado, do corpo em chamas, do coração que sai pela boca, do corpo que explode entre outras. Partindo do corpo híbrido, o escritor brasileiro tematizou questões morais, religiosas, políticas, tabus e preconceitos da época, além de anseios e expectativas do homem universal, como o desejo pela liberdade de expressão ou a insubmissão ao autoritarismo. O corpo grotesco, pantagruélico, instaura o cômico, oriundo das fontes da cultura popular e seu despedaçamento é paródico ao das relíquias dos santos, por exemplo. Como exemplo, cita-se o caso de Dona Redonda, Dias Gomes acentuou a comicidade do despedaçamento do corpo, pulverizou a cidade com as partes da personagem, “relíquias” explodidas e lançadas aos lugares estratégicos, imagem que dialoga com o estilo e imagens de Rabelais, a exemplo do dia do estouro no país Ultra.

O escritor brasileiro estabeleceu diálogo claro com o leitor – plateia – espectador - telespectador no sentido de ampliar o campo de visão e percepção acerca do estado ditatorial da conjuntura política nacional. Esta opção de Dias Gomes condiz com o pensamento de que “o teatro é um ponto de ótica. Tudo o que existe no mundo, na história, na vida, no homem, tudo deve e pode aí refletir-se, mas sob a varinha mágica da arte [...]” (V. HUGO, 2012, p.69). Dias Gomes convidou, implícita e metafóricamente, o público a perceber a realidade política da época, seu cunho atoritário, opressivo e repressor. Suas obras desvelam o jogo de interesses pessoais e a troca de favores para manutenção daquela estrutura e de seus líderes, além de sugerir ações necessárias para construir uma sociedade na qual a liberdade de expressão política, ideológica e cultural pudesse ter abertura.

Devido à tensão e intensidade dramática e temática, verificou-se que as obras de Dias Gomes propuseram ampliar as fissuras e brechas nas crenças e ideologias dominantes, numa conjuntura social que se pretendia absoluta. O tom irônico, o riso positivo e interrogativo teve importante papel nessa tarefa, a de contribuir para que o leitor – plateia - espectador, diante dos questionamentos propostos nas obras, pudesse desvelar a face oculta da política e do sistema ditatorial brasileiro. Além

disso, ressalta-se a universalidade e atemporalidade das reflexões sugeridas nas obras, pois ultrapassam fronteiras e ou época, haja vista que as questões problematizadas promovem a profunda desestruturação das “verdades absolutas”, questionam crenças, ideologias, autoritarismos, a repressão e a censura. Figuras ditatoriais como a dos políticos Zico Rosado, Tibério Vilar, Odorico Paraguaçu, Chico Malta e outras, são carnavalizadas e destronadas pelo riso paródico e irônico no intuito de desvelar suas condutas, ideologias e interesses pessoais, os quais, normalmente, se sobrepõem aos interesses públicos e coletivos. Tais figuras foram degradas, rebaixadas e, devido riso reflexivo, essa degradação causou a regeneração conforme pressupostos de Bakhtin (1996), pois o riso nas obras de Dias Gomes é semelhante ao riso de *Gargântua e Pantagruel,* cita-se, por exemplo, o destronamento do Rei Anarche, reconhecendo-se, aí, um elemento da sátira menipeia.

Exibida em 1976, pela primeira vez, e regravada e exibida em 2013, *Saramandaia* contempla a visão criatural, grotesca e cômica do homem, do mundo, das relações sociais, do processo histórico e cultural do país. As suas representações e diálogos paródicos com a tradição, releituras de mitos e ritos também evidenciam o olhar perspicaz do escritor em relação aos anseios e às paixões humanas. Dias Gomes emprega os elementos do realismo grotesco, o riso, a farsa, a visão criatural do corpo humano para falar de questões caras à humanidade tais como a liberdade, o medo, o heroísmo, a infidelidade, a vitalidade, a justiça, a honradez e a corrupção, dentre outras, e assim abordar o desenvolvimento do ser social e da sociedade, mas, sobretudo para ampliar as percepções sobre o mundo, ressaltando seus aspectos duais e cósmicos e instaurando o devir. Essas constatações reforçam a percepção de que em Dias Gomes percebe-se o lastro cultural rabelaisiano, pois para além do estilo literário, os interesses, as concepções de sociedade e de homem dos dois escritores apresentam propósitos comuns.

Dias Gomes, em *Saramandaia*, explora as imagens grotescas a partir de sugestões insólitas, apresentando a visão criatural do corpo humano integrado à natureza e ao cosmos. A degradação e a carnavalização que o dramaturgo propõe dialogam com o estilo de Rabelais, evidenciando o lastro cultural do realismo grotesco da Idade Média e do Renascimento na dramaturgia e na literatura contemporânea. Tal degradação por meio do realismo grotesco e absurdo também

ocorre nas demais obras estudadas, como no caso do mito do herói, da problematização e questionamento do heroísmo de Cabo Roque em *O Berço do Herói*. Ou, ainda, no caso de Odorico Paraguaçu e sua absurda proposta para contratar um defunto e inaugurar o cemitério de Sucupira. O riso oriundo dessas imagens e elaborações é ambíguo e corrosivo, degrada, ridiculariza, aproxima da terra e do baixo material e corporal, por isso não é só negativo, também é positivo e liberta do sério e do formal, propõe a renovação, o que alude para vida nova e o aproxima do riso proposto por Rabelais.

Em Dias Gomes, traços da cultura cômica popular e práticas de uma burguesia decadente são aproximados com o emprego do riso carnavalesco, alegre e libertador, evidenciando o projeto estético do dramaturgo, o de provocar questionamentos e rupturas nos modos de ser e pensar de seu espectador e leitor. O inusitado das formas e das relações, a maneira como elabora o desmascaramento de figuras sociais, em imagens articuladas pela ironia e pelo deboche, o riso direcionado às mesmas e aos sistemas e autoridades político-religiosas, entre outros, causa o desequilíbrio da ordem e, portanto, o destronamento para além do sentido negativo. Essas observações permitem avaliar o que Bakhtin (1996) afirmou de que após a Idade Média e o Renascimento, o riso oriundo de elementos grotescos tornou-se mais fraco e seu lado negativo sobrepôs-se. No entanto, nas obras do dramaturgo brasileiro, estudadas aqui, o riso instaurado pela tensão entre os fatos e dramas parodiados e ou tematizados, a partir de elementos da cultura cômica popular, também contempla o sentido positivo, aquele que regenera e revitaliza. Sendo assim, constata-se que mesmo enfraquecido e desvirtuado o estilo de Rabelais ecoa nas produções de Dias Gomes.

As obras do escritor brasileiro revelam um conjunto de vozes de tom ideológico, o qual denota aspectos da cultura coronelista, política e religiosa, com toda a potencialidade da linguagem alegórica. Pelo riso provocador e farsesco, satirizam a sociedade em tempos de ditadura militar, suscitam o desdém e o desprezo pelas figuras representantes do sistema de opressão, exploração, injustiças e de todo tipo de desigualdades, tal como o fez Rabelais no contexto da Idade Média e do Renascimento.

O riso carnavalesco e pantagruélico em Dias Gomes, evidenciado pelo rebaixamento e destronamento do sistema político ditatorial e oficial do país, promove o desmonte da festa bufa e da farsa que constituíam e constituem a política

brasileira e a estrutura social tradicional. Na ficção, as mudanças e renovações idealizadas pelo autor, embora de forma frágil, acontecem, no entanto, na vida real o transcorrer da mudança é muito mais lento, complexo e difícil.

Constata-se, também, que a escrita de Rabelais e de Dias Gomes é paródica. A paródia, na literatura, mostra-se como uma das formas estéticas que promovem a atualização e revitalização de estilos e fenômenos literários diacronicamente e junto às produções contemporâneas, como assevera Hutcheon (1985). A mesma, ao retornar ao passado, em sua busca por inspiração, mantém traços culturais e estéticos daquele período junto às manifestações artísticas produzidas e ao mesmo tempo ressignifica-as num processo antropofágico.

Rabelais e Dias Gomes, cada qual em seu contexto, empregaram a paródia transcontextualizadora, pois, conforme formulações de Hutcheon (1985), ambos buscaram parodiar a vida social e a cultura cômica popular amparando-se na cultura do passado para apresentar ao público um novo olhar sobre a realidade, ressignificando contextos, experiências e percepções. Essa recodificação irônica que propuseram mostra-se transgressora e desestabiliza a ordem vigente, conduzindo ideologicamente à percepção mais profunda sobre usos e costumes, crenças e valores historicamente consolidados.

Em relação aos gêneros verbais da praça pública, em Dias Gomes, destaca-se o emprego de neologismos, uma marca de estilo recorrente em sua produção literária. Os discursos políticos dos coronéis e prefeitos em campanha e para a manutenção do poder, o discurso oposicionista (reivindicações políticas e populares), o discurso da igreja, o discurso moralista das beatas, o discurso das prostitutas, as querelas entre beatas, moralistas e prostitutas, a linguagem familiar, entre outros. Imbricados a eles um misto de misticismo e sincretismo popular, provérbios, grosserias, súplicas religiosas, louvores e injúrias, imprecações e reclames de feira, motes e coros comuns às bandas de festas populares revelando a linguagem carnavalesca e cômica da praça pública, elementos que aproximam ao estilo de Rabelais.

Pela literatura, a praça da festa carnavalesca e livre cumpre o seu papel, e por meio do riso e do cômico, de gestos destronadores e livres, torna-se o espaço de e para a liberdade criadora, de negação e afirmação, para degradar e regenerar, espaço cômico, ambivalente e dual. Nesse espaço, o público por excelência, a liberdade e a evolução do pensamento humano, social e cultural, ocorrem e

acompanham o desenvolvimento da sociedade e do homem. O espaço da praça pública e suas festividades em *Gargântua e Pantagruel* é privilegiado para elaborações de situações cômicas, ritos e espetáculos, festividades paródicas e carnavalescas, as quais remetem às festas da época com intuito de degradação e regeneração pelo riso positivo e negativo. Nas obras cômicas de Dias Gomes, aqui estudadas, esse espaço plural e profícuo para a cultura cômica popular é palco de elaborações que ressignificaram percepções e a cosmovisão de personagens e do leitor.

Compreende-se, então, que a festa popular faz parte da vida do homem assim como todas as outras atividades humanas, consolidando-se enquanto uma necessidade física e espiritual. Ela representa os ciclos de renovação que ultrapassam o tempo e a memória, propagando modos de vida, concepções ideológicas e, mais do que isso, como um organismo vivo ela também cria ideologias agindo organicamente.

Dentre uma diversidade de temas e situações que estabelecem diálogos pantagruélicos em Dias Gomes, cita-se o tema da morte. As obras de Dias Gomes, selecionadas para este estudo, apresentam a morte de forma cômica, para ilustrar cita-se a morte de Odorico Paraguaçu, Dona Redonda, a de Cabo Roque, a de Seu Cazuza ou mesmo as situações relacionadas ao tema/motivo no transcorrer das narrativas, como é o caso da busca desesperada por um defunto por Odorico Paraguaçu em *Sucupira*. Em *Sucupira,* a comicidade carnavalesca destrona, rebaixa e ridiculariza a figura do político, representada por Odorico Paraguaçu, que não obteve sucesso, pois mesmo com várias artimanhas não “consegue” o defunto para inaugurar o cemitério, todas as tentativas e possibilidades são frustradas. Ocorre, desse modo, o destronamento e a carnavalização de personagens e da própria temática da morte.

No caso de Dona Redonda, em *Saramandaia*, a situação grotesca que envolve a personagem em seus aspectos físicos e o fato de explodir de tanto comer, apresenta, de forma carnavalizada, a subversão aos padrões de culto à forma física valorizada pela sociedade e a morte em seus aspectos cômicos (explosão, recolha de pedaços do corpo pela cidade) e de renovação, pois renasce em forma de flor, evidenciando a ideia de morte-nascimento, rejuvenescimento e renovação. Também nesse caso a morte é concebida como libertação de limites impostos, sejam eles religiosos (visto que retorna em vegetal, invertendo a pregação de que ao morrer a

alma ascende ao céu, junto ao pai); seja pelo limite físico do corpo (que explode e se espalha pela cidade); ou pelos padrões de beleza e biotipo físico (pois Dona Redonda não valoriza o mesmo padrão físico de beleza cultuado na época, mas sim o contrário dele); seja de qualquer outro tipo de situação imposta ou limitadora.

Quanto à morte do Cabo Roque em *O Berço do Herói*, em princípio fraudulenta, pois ferido em combate deserta e foge, retornando a sua cidade somente após a anistia, novamente Dias Gomes apresenta o tema da morte de forma cômica. O herói, morto em batalha, nada mais é do que um desertor, a morte é uma farsa e o "herói" é motivo de vergonha e piada. A morte do herói mobiliza a vida na cidade, promove a política e a economia, mobiliza, inclusive, a fé e a religião e faz surgir/mitificar o herói. Devido a isso, o retorno de Cabo Roque não é bem visto. A sua morte mostra-se mais proveitosa para as lideranças da cidade e instaura o absurdo, revelando o mundo pantagruélico. Tais desmascaramentos e a carnavalização dessa temática compõem o propósito estético do autor e aludem para a morte que gera vida nova, instaura o devir e propõe releituras e novas interpretações sobre a realidade histórica.

O comentário de Dias Gomes junto à nota introdutória ao texto da peça evidencia a consciência e a proposição do dramaturgo em empregar a visão grotesca do mundo: "O Berço do Herói é uma visão grotesca do mundo. De uma humanidade que implora a seus maiores heróis que fiquem permanentemente paralisados por um medo atroz [...]" (GOMES, 1990, p.363). A peça, portanto, fundamenta-se nos princípios do cômico-sério, da sátira política e apresenta a visão grotesca do mundo.

Em Dias Gomes, assim como em Rabelais, o corpo grotesco abra-se ao mundo, integra-se à natureza e ao cosmos. João Gibão, com suas asas, rompe os limites do corpo, do espaço e da capacidade física do homem. Dona Redonda renasce em forma de flor e Zico Rosado além de expelir formigas pelo nariz é engolido, juntamente com sua casa, por um gigante formigueiro (numa alusão de que ele retorna a sua origem), todo o seu autoritarismo, riqueza e prepotência não impedem que ele retorne ao pó (numa alusão à máxima: do pó viestes, ao pó retornará). Tais imagens contrapõem o sentido moderno de unidade e fronteiras entre o eu e o outro, entre o homem e o cosmos e retomam o sentido rabelaisiano do devir, pois apresentam a concepção de integração homem/cosmos/natureza e instauram o duplo. Estas reflexões permitem reconhecer, na produção artística de

Dias Gomes, várias nuances de um mundo pantagruélico, a exemplo da linguagem satírica, do emprego do realismo grotesco na construção das personagens e do tratamento estético dado aos temas e motivos abordados pelo dramaturgo.

Constitui-se, portanto, em Dias Gomes, um mundo carnavalizado no qual fundem-se o corpo e suas necessidades fisiológicas com o universo espiritual e o mundo das ideias. Tal perspectiva é amplamente demarcada e difundida em *Gargântua e Pantagruel* e também ocorre em *Sucupira, Ame-a ou Deixe-a, O Berço do Herói* e *Saramandaia*. Obras como as de Rabelais e Dias Gomes anunciam ao leitor as sutilezas sobre a vida social e sobre o homem. As narrativas comunicam que nada ocorre por acaso e que toda palavra é ideológica.

Com relação ao realismo grotesco em *Gargântua e Pantagruel,* verificou-se a presença deste estilo e seus desdobramentos nas produções de Dias Gomes, nas obras estudadas. A opção dos escritores, Rabelais e Dias Gomes, pela cultura e sabedoria popular, está relacionada ao corpo grotesco que, sob a perspectiva teórica bakhtiniana, abarca a percepção do material corporal e, sob o olhar estético de Dias Gomes, é plural e está integrado à natureza, faz parte do cosmos. O princípio material e corporal e o realismo grotesco ampliam, dessa forma, a percepção dual e pantagruélica do mundo, a compreensão de que o homem retratado na obra é plural.

O cotejamento entre as obras permitu a compreensão e a concepção do riso carnavalesco e pantagruélico em Dias Gomes, um riso dual que traz na sua ambivalência o sentido paradoxal, pois aquele que ri é também escarnecido. As saramandices do corpo grotesco, híbrido, plural e pantagruélico estabelecem imagens duplas e ressignificam a linguagem cotidiana e familiar. A escrita literária de Dias Gomes é polissêmica e suas narrativas conduzem o leitor para um universo de possibilidades interpretativas.

Com base nessas reflexões, o riso de Dias Gomes é um misto do riso libertador, alegre, satírico, paródico, rabelaisiano. É o riso interrogativo, indispensável à sobrevivência, como um clamor em meio à imposição autoritária do sistema da ditadura militar que assustava e gerava medo e angústia diante da incerteza de tudo e da opressão, perseguição e censura da época. Como observa Minois (2003), a sociedade moderna vive o vazio existencial e por isso necessecita do riso, do humor, para sobreviver e subverter a ordem.

Seguindo a direção dessa reflexão, é possível pensar que Dias Gomes, em sua contemporaneidada, tal como Rabelais, esteve à frente de seu tempo, revelando a opinião do povo, a cultura popular e interferindo nos modos de pensar de sua época, contribuindo para a constituição de um pensamento social mais democrático, mais justo e crítico, necessário e indispensável para os tempos difíceis do Brasil ditatorial, culturalmente e intelectualmente retrógrado e submisso ao sistema e à ordem estética.

Reafirma-se a contribuição dos estudos literários para a compreensão da realidade social e suas manifestações culturais, uma vez que a literatura, estabelecendo com o leitor um diálogo que lhe propicia perceber e refletir sobre si mesmo, seu tempo, a história e sociedade em que vive, contribui para a expansão de leituras de mundo, ampliado pelo reconhecimento das relações que uma obra pode estabelecer com as séries antecedentes. Na literatura paródica e cômica/carnavalesca, a linguagem do círculo familiar (micro-campo), as provocações e os diálogos insultuosos, as características físicas das figuras sociais, os juramentos e apelos do campo religioso apontam para divergências em um macro-campo ideológico, histórico, político, cultural e seu potencial de ambivalência e dualidade.

Ocorre, dessa forma, ampliação na perspectiva do olhar do leitor, pois é obrigado a sair do seu universo fechado, limitado e perceber o mundo infinitamente amplo e disforme que gira ao seu redor, ele se percebe integrado a este mundo. Dias Gomes trabalha com estas questões valorizando o realismo grotesco e aspectos do campo do cômico sério, do qual a sátira menipeia é uma referência. Dessa perspectiva, aborda o homem e a sociedade, a história, a religião e a política, ficionalizando a realidade social e sua dinâmica, linguagem, gestos, valores e crenças, ritos e mitos. Ao revelar comportamentos sociais e humanos, propicia ao leitor compreender o homem e seu contexto, o homem e suas fragilidades, o homem e sua tendência para a corrupção, o homem integrado à natureza, o homem incompleto, plural, fraturado e seu anseio de ser aceito e feliz, o homem e o devir. Bakhtin (1996) ressalta o movimento da vida, o devir, a sua alternância e alegre relatividade da existência em Rabelais, conceitos e percepções presentes em Dias Gomes.

O lastro cultural rabelaisiano chega, portanto, às produções mais contemporâneas, sendo, pois, possível aproximar personagens, temas, espaços e situações das criações do dramaturgo brasileiro ao estilo do escritor francês.

REFERÊNCIAS

Alves, Lourdes Kaminski. **Intertexto e Variável Trágica no Teatro de Dias Gomes. Cascavel:** Edunioeste, 2010.

____. **Repercussões do Trágico e do Social no Teatro de Dias Gomes: leitura comparativa entre Antígona de Sófocles; O Pagador de Promessas, O Santo Inquérito e As Primícias de Dias Gomes.** São Paulo, 2003, p. 398. (Tese de Doutorado). UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

AMADO, Eugênio. *In*: RABELAIS, François. **Gargantua e Pantagruel.** Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.

ARRABAL, José. "Anos 70: Momentos Decisivos de Arrancada". *In*: **Anos 70***: Teatro*. Coord. De Adauto Novaes. Rio de Janeiro: Europa Emp. Graf. e Edit. Ltda., 1979-1980.

AUERBACH, Erich. **Mimesis:** a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Trad. De Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1996.

____. **Problemas da poética de Dostoiévski/Mikhail Bakhtin.** Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

____. **Questões de Literatura e de Estética**: a Teoria do Romance. 5. ed. Trad. De Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 2002.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão.** Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENDER, Ivo C. **Comédia e Riso**: Uma Poética do Teatro Cômico. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS/EDPUCR, 1996.

BERGSON, Henri. **O Riso:** Ensaio Sobre a Significação da Comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia**: histórias de deuses e heróis. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação Da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rev., atual. e ilustrado. 10. ed. São Paulo: Global, 2001.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Trad. Aurora F. Bernardini Homero Freitas de Andrade. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FAORO, Raymundo. **Os Donos do Poder:** Formação do Patronato Político Brasileiro**.** 8. ed. São Paulo: Globo, 1989.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Fullain de. Realismo Maravilhoso: o realismo de outra realidade. *In*: **Caderno Universidade**: Realismo mágico no Século XXI. N. 3 Rio de Janeiro: Globo, 2013.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. De Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOURASTIÉ, Jean. Reflexões sobre o Riso. In: **Revista Diógenes**. Trad. Ana Maria Falcão. Editora da Universidade de Brasília, 1985.

GOMES, Dias. **Dias Gomes**: apenas um subversivo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

____.**O Bem-Amado**. (farsa político-patológica em 9 quadros). reformada. São Paulo: Ediouro, 2003.

____. **Saramandaia**. Direção de Wálter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota. Rio de Janeiro: Globo, 1976. DVD, 160 capítulos.

____. **Saramandaia**. Novela de Ricardo Linhares livremente inspirada na obra de Dias Gomes. Direção geral de Natália Grimberg, Adriano Melo, Oscar Francisco e

Calvito Leal. Direção Geral de Denise Saraceni e Fabrício Mamberti. Direção de Natália Grimberg, Adriano Melo, Oscar Francisco e Calvito Leal. Direção de núcleo de Denise Saraceni Rio de Janeiro: Globo, 2013. DVD, 56 capítulos. TV Rede Globo, em 2013, gravado em DVD, 2013-2015. *Som Livre*, adaptada para o formato de DVD. Adaptação para DVD Nelson Caldas Filho, edição e finalização para DVD Sergio Louzada.

____. **Sucupira, Ame-a ou Deixe-a**: venturas e desventuras de Zeca Diabo e sua gente na terra de Odorico, o bem amado. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1982.

____. **Os Falsos Mitos** / **O Berço do Herói**. Vol. 2. Coord. de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1990.

____. **O Pagador de Promessas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

____. **Encontros**: Dias Gomes. Organização e apresentação de Luana e Mayra Dias Gomes. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria:** construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Trad. de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

____. **Uma Teoria da Paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Tereza Louro Pérez. Rio de Janeiro, RJ: Edições 70, 1985.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradu. Do prefácio de Cromwell e Trad. e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lucia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

LANGARO, C.L. **Nas Tramas Do Texto:** Linguagem e Desvendamentos Sociais e Ideológicos em *O Bem-Amado* De Dias Gomes. Cascavel, 2004, 156 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Orientação de Lourdes Kaminski Alves – Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras – com área de concentração em Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel – PR, 2004.

LEAL, Vítor Nunes. **Coronelismo Enxada e Voto**: o município e o regime representativo, no Brasil. Notas do Prof. Basílio de Magalhães. Prefácio de Barbosa Lima Sobrinho. 2. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1978.

LIMA, Mariângela Alves de. “Quem faz o Teatro”. *In*: **Anos 70***: Teatro*. Rio de Janeiro: Europa Emp. Graf. e Edit. Ltda., 1979-1980.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1999.

MERCADO. Antonio. (Org.). **Cadernos de Teatro**. São Paulo: Tablado, 1988.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MURACHCO, Henrique G. *In*: SAMÓSATA, Luciano. **Diálogo dos mortos**: versão bilíngüe grego/português / Luciano. Tradução, introdução e notas de Henrique G. Murachco. São Paulo: Palas Athena: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12. ed. rev., ampl. e atual. – São Paulo: Cultrix, 2013.

OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia. **Aspectos do Teatro Brasileiro**. Curitiba: Juruá Editora, 2002.

OLIVER, Élide Valarini. *In*: **O terceiro livro dos fatos e ditos heróicos do Bom Pantagruel.** Trad. Élide Valarini Oliver. São Paulo: Unicamp, 2006.

EDNARDO, José Ednardo Soares Costa Souza. **Pavão Mysterioso**. Música: Ednardo. Letra: Ednardo. Lp: O romance do pavão mysterioso. Ano: 1974.

PLATÃO. **A república**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2. ed. 2. reimpressão. São Paulo: Perspectiva S. A., 2003.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso.** Trad. Áurea Maria Corsi et al. São Paulo: Editora Ática S.A., 1992.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel.** Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.

____. **O terceiro livro dos fatos e ditos heróicos do Bom Pantagruel.** Trad. Élide Valarini Oliver. São Paulo: Unicamp, 2006.

SAMÓSATA, Luciano. **Diálogo dos mortos**: versão bilíngue grego/português / Luciano. Tradução, introdução e notas de Henrique G. Murachco. São Paulo: Palas Athena: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

SCHWARZ, Roberto. **Um Mestre na Periferia do Capitalismo/Machado de Assis.** 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SODRE, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio Janeiro: MAUAD, 2002.

TREVISAN, Ana Lúcia. Caminhos da Representação do Real. *In*: **Caderno Universidade**: Realismo mágico no Século XXI. N. 3 Rio de Janeiro: Globo, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VILLASENOR, Rafael Lopez; CONCONE, Maria Helena Villas Bôas. A celebração da morte no imaginário popular mexicano - A celebration of death in the popular imaginary Mexican. **Revista Temática Kairós Gerontologia**,15(4), pp. 37-47, São Paulo, Online, ISSN 2176-901X, agosto, 2012. Disponível em: < *revistas.pucsp.br/index.php/kairos/article/download/17036/12642>.* Acesso em: 28 de agosto de 2015.

REZENDE, Beatriz. Subversivo Midiático, Intelectual e Popular. *In*: **Caderno Universidade**: Realismo mágico no Século XXI. N. 3 Rio de Janeiro: Globo, 2013.

SARAMANDAIA. Direção: Ricardo Linhares. Direção Central Globo: Eduardo Figueira. Produção Executiva – Gerência: Erika Matta. Direção Geral: Denise Saraceni e Fabrício Mamberti. Adaptação para DVD: Nelson Caldas Filho. Edição e finalização para DVD: Sergio Louzada. Rio de janeiro: TV GLOBO, 2013-2015. Duração 12h aprox., 4 discos.

SITES PESQUISADOS

Portal de periódicos da CAPES. Disponível em: http://www-periodicos-capes-gov-br.ez89. periodicos.capes.gov.br/index.php?option=com_phome. Acesso em: 21/05/2015.

BANCO DE TESES CAPES. Disponível em: http://capesdw.capes.gov.br/capesdw. Acesso em: 21/05/2015.

PERIÓDICOS DO PPGL . Disponível em: http://e-revista.unioeste.br. Acesso em: 21/05/2015.

BIBLIOTECA DIGITAL DE TESES E DISSERTAÇÕES DA UNIOESTE. Disponível em: http://tede.unioeste.br/tede/tde_busca/tdes-programas.php. Acesso em: 21/05/2015.

BANCO DE TESES E DISSERTAÇÃO CAPES. Disponível em: http://capesdw.capes.gov.br/capesdw. Acesso em: 21/05/2015.

SARAMANDAIA capítulo exibido pela emissora de TV Rede Globo, 1976. Disponível em: http://globoplay.globo.com/. Acesso em: 15 de agosto de 2016.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. Disponível em: http://www.brasilescola.com/filosofia/as-ideias-michel-montaigne.htm. Acesso em: 21/05/2015.

IMAGENS FONTE GOOGLE. Disponível em: http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/albums/rabelais/. Pesquisado em: 25 de setembro de 2016.

IMAGEM FONTE GOOGLE. Disponível em: http://www.techtudo.com.br/tudo-sobre/protecao-de-tela-o-mundo-magico-de-saramandaia.html. Acesso em: 25 de setembro de 2016.