

IMAGINÁRIO CARNAVALESCO, RISO E UTOPIA NOS *FABLIAUX* MEDIEVAIS

José Rivair Macedo

Departamento de História – UFRG

RESUMO: O presente artigo pretende examinar alguns aspectos das imagens do Carnaval e da Quaresma em textos cômicos dos séculos XIII e XIV, verificando as similaridades e divergências na interpretação do tema do combate entre o Carnaval e a Quaresma nos *fabliaux* e no *Libro de Buen Amor*, de Arcipreste de Hita.

ABSTRACT: This article examines some aspects of the images of Carnival and Lent in comical texts which date from the thirteenth and fourteenth centuries, establishing the similarities and differences in the interpretation of the theme of combat between Carnival and Lent in the *fabliaux* and in *Livro de Buen Amor*, of Arcipreste de Hita.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário, Carnaval, utopia, *fabliaux*, cultura popular.

KEY-WORDS: Imaginary, Carnival, utopia, *fabliaux*, popular culture.

Ao contrário do que costumamos supor, os registros de manifestações utópicas foram constantes e excepcionalmente ricos na Europa medieval. A variedade de formas e sentidos do fenômeno utópico no conjunto da Cristandade Ocidental tem constituído excelente objeto de estudo de medievalistas, entre os quais o brasileiro Hilário Franco Júnior (FRANCO JR., 1992). A riqueza de dados e as perspectivas de abordagem do problema apresentam inúmeras questões e direcionamentos de pesquisa aos historiadores.

Neste sentido, gostaríamos de apresentar algumas reflexões a respeito da relação entre riso e utopia. Até que ponto, perguntamo-nos, as utopias me-

dievais podem ser observadas nas manifestações do riso e do cômico? Qual a dimensão do espaço utópico em obras literárias reveladoras de um imaginário carnavalesco, imbuídas de caráter lúdico e jocoso?

Tomemos como referencial de análise um poema herói-cômico do final do século XIII, de autoria anônima, chamado *La Bataille de Caresme et de Charnage*. O texto contém 574 versos, cujos motivos literários, rima e versificação assemelham-se aos das canções de gesta. O assunto, todavia, diverge bastante daquele da poesia heróica. O tema narrado, como veremos, diz respeito a um combate bizarro, motivo pelo qual os especialistas em literatura medie-

val acostumaram-se a integrar este texto paródico no gênero dos *fabliaux*.

O tema do *fabliau* aparece uma vez mais no *Libro de Buen Amor*, escrito em meados do século XIV pelo clérigo ibérico Arcipreste de Hita. Neste longo poema alegórico, sensual e satírico, Arcipreste de Hita encontra espaço de sobra para ridicularizar os excessos mundanos, os padres voluptuosos e as mulheres afoitas. Porém uma das mais curiosas passagens do *Libro* é dedicada à descrição *De la Pelea que ovo Don Carnal con la Quaresma*.

Apesar das particularidades da língua, do estilo e diversificação no desenvolvimento do assunto, os dois textos descrevem os pormenores de um combate imaginário e burlesco, travado entre o Carnaval e a Quaresma.

No *fabliau*, a bufonaria tem início quando o nobre Caresme ofende o não menos poderoso senhor Charnage. Ambos preparam-se para a guerra. Vassallos, amigos e aliados enfileiram-se de ambos os lados. Um exército de animais aquáticos organiza-se para defender Caresme. Outro exército, integrado por animais terrestres, assim como suculentas iguarias comestíveis, prepara-se para socorrer Charnage.

Na batalha gastronômica, os dois principais protagonistas enfrentam-se num corpo a corpo. Depois, é a “carnificina” generalizada. No final do terrível combate, Noel (Natal), terceiro personagem alegórico, surge em cena para reforçar os efetivos das hostes de Charnage. Dando-se por vencido, Caresme propõe a paz, submetendo-se a um exílio temporário, para ser rompido apenas durante certos dias de cada ano.

Ao apresentar o mesmo episódio no *Libro de Buen Amor*, Arcipreste de Hita adiciona dados novos, dando-lhes outro sentido. Don Carnal é surpreendido por Dona Quaresma à meia-noite, durante o sono. É vencido, aprisionado e obrigado a fazer penitência, submetendo-se a um severo jejum. Depois de algum tempo, consegue escapar da prisão e reunir aliados, impondo em seguida seus desejos ao adver-

sário. Os animais aquáticos tinham retornado para o seu *habitat* natural e não puderam socorrer Quaresma. No final, não houve outra alternativa para esta a não ser partir em exílio, reconhecendo a vitória de Carnal.

Considerando os elementos gerais presentes em ambos os textos, percebe-se de imediato que o tema tratado esteve intrinsecamente ligado ao universo da cultura cômica popular medieval. Os aspectos gerais relacionados a esta questão foram analisados com excepcional desenvoltura pelo crítico literário russo Mikhail Bakhtin, em seu célebre estudo a respeito de Rabelais (BAKHTIN, 1987). Em primeiro lugar, parece evidente a presença do que Bakhtin conceituou como Realismo Grotesco, isto é, o rebaixamento paródico e satírico de um assunto extraído da cultura séria e oficial, visando a comicidade e o riso. O vocabulário livre, jocoso, o tom de brincadeira, de ironia e além do mais, o espírito carnavalesco subjacente aos versos dos textos assinalados, concorrem substancialmente para esta caracterização.

A personificação do Carnaval e da Quaresma, na verdade, ia além da mera representação literária. Num conhecido trabalho sobre o Carnaval, o etnólogo basco Julio Caro Baroja recolheu inúmeros testemunhos da tradição folclórica espanhola que nos dão conta de curiosos rituais burlescos realizados por ocasião dos festejos carnavalescos. Entre estes, merece destaque o julgamento, condenação e morte de Saint Pansard, Saint Antruejo ou San Tragantón, de Meco, Pau Pi, Peirote ou Pero-palo, nomes locais atribuídos ao Carnaval. O mesmo, aliás, em momento diverso, ocorria com a Quaresma, chamada de S'Avia Corema ou Jaya Serrada e representada por uma velha enorme feita de papel. No final da Quaresma, ela era queimada ou destruída pelos jovens, crianças e foliões das aldeias (BAROJA, 1979).

A melhor representação plástica do tema, todavia, aparece na pintura *Le Combat entre Carnaval et Caresme*, criada em 1559 pelo célebre pintor flamen-

go Peter Bruegel. Nela pode-se notar, em cores muito vivas, a força do antigo motivo de inspiração popular que estamos procurando examinar (BRUEGEL, 1978, prancha 10).

No lado esquerdo do quadro, Bruegel pintou pessoas preparando comida, algumas jogando dados e outras tocando instrumentos musicais. É o lado da festa, do Carnaval. A figura principal desta cena é um homem obeso sentado numa pipa de vinho. Ele usa um barrete frígio, ornamento tradicional dos "loucos". Acima da cabeça, tem um succulento prato. Na mão direita empunha um longo espeto com algumas aves assadas. O estribo do cavalo alegórico é um caldeirão. O "animal" é empurrado por um folião.

No lado oposto do quadro, a situação é bem outra. As pessoas representadas aparentam contrição. Algumas dão esmolas aos doentes, cegos, parafíticos. Mulheres preparam peixes perto de um poço. Quase todos vestem roupas escuras. É o lado da Quaresma. Dominando a cena, um monge e uma mulher arrastam um carro de madeira. Sobre o veículo há uma velha magra, doentia e feia. Tem um cesto sobre a cabeça. Na mão esquerda segura um feixe de ervas; com a direita, empunha uma longa e fina pá de madeira, em cuja ponta repousam dois peixes. Quaresma usa a pá como arma para combater o espeto do "cavaleiro" da pipa. No fundo do quadro, um bobo, vestido de verde, amarelo e vermelho, caminha com uma tocha na mão, afastando-se da cena do combate (GAIGNEBET, 1972, pp. 313-345; BRION, 1936, p. 42).

Assim, percebemos que os textos, imagens ou os rituais festivos carnavalescos brincavam com uma instituição basilar da doutrina cristã: a prática da quaresma.

Instituída no Ocidente pelo menos desde o século IV, apesar de modificações ao longo do tempo, a Quaresma constituiu e de certo modo continua a constituir importante sustentáculo da moral cristã. Os quarenta dias que antecediam à Páscoa representavam um período de continência e abstinência para os cristãos;

uma época de ascese e de disciplina. Neste período anual o jejum diário e a privação de alimentos de origem animal (salvo os peixes) deveria levar os fiéis a uma espécie de purgação espiritual, preparando-os para a rememoração do martírio, morte e ascensão de Cristo (VACANDARD, 1910a, pp. 1720-1731).

Os preceitos eclesiásticos afetavam muito mais que o estômago. A doutrina prescreve várias obrigações na Quaresma. O contato carnal deveria ser tão evitado quanto a ingerência de carne vermelha. Exigia-se dos esposos continência nas relações sexuais. As festas, inclusive as dos santos, as diversões, núpcias, jogos, representações teatrais, processos criminais e outras atividades não poderiam ser realizados. A observância da regra moral integrava exercícios de caridade e a freqüência constante aos ofícios religiosos. Em suma, neste período todos os fiéis deveriam submeter-se a uma série de penitências, práticas piedosas e purificação espiritual via mortificação do corpo (VACANDARD, 1925b, p. 2153).

O autor desconhecido do conto cômico *La Bataille de Caresme et de Charnage* atribuiu qualidades e defeitos pessoais aos dois protagonistas do combate bufo. Charnage é grande barão no reino dos Francos: possui terras, bens e muitos amigos; é valente e corajoso, desfruta do amor e do respeito geral. Quanto ao adversário, também é rico e poderoso: tem inúmeras propriedades, abadias; é senhor do mar e um bom pedaço de terra integra o seu domínio.

Os dois personagens parecem simbolizar categorias específicas da elite nobre. Charnage, a julgar pelas qualidades atribuídas, identifica-se com o aristocrata laico, com o nobre guerreiro. Caresme, pelas posses assinaladas, representa o poder da Igreja. Seu domínio por excelência é o mar e seus guerreiros são os peixes. Ora, a simbologia dos peixes estava intimamente ligada ao plano religioso.

No antigo Oriente, os peixes representavam o sacrifício e a ligação do Céu com a Terra. Pela abundância dos ovos, tornaram-se símbolos fálicos e de ferti-

lidade (CIRLOT, 1984, p. 454). Os cristãos, já nos primórdios de sua história, associaram-nos à figura de Cristo, inscrevendo-os abundantemente em obras de caráter iconográfico. Como símbolo cristológico, os peixes remetem à idéia do batismo e da eucaristia: nascido espiritualmente da água do batismo, o cristão é comparado a um pequeno peixe. Da palavra grega utilizada para se referir a este animal – *IKHTUS* – os exegetas encontraram as letras iniciais que indicam a divindade de Cristo: *Iésous Khristos Theou Uius Sôtér* (FERGUSON, 1961, p. 18; REAU, 1957, p. 29; CHEVALIER, 1974, p. 43).

As hostes recrutadas por Caresme provém das águas: baleias, salmões, enguias e arenques integram o exército dos “Cavaleiros do mar”. Pelo lado de Charnage, são os animais terrestres – quadrúpedes e bípedes – que fornecem o contingente de guerreiros. Dizemos fornecem, pois não são exatamente os animais que combatem e sim os alimentos preparados com sua carne. Assim, nas fileiras carnavalescas agrupam-se os guerreiros Carne de Porco, Tripas de Porco e de Carneiro, Toucinho de Porco e de Cerco, Carne de Boi, Grou, Pavão Assado, Pescoço de Cisne, Carne de Galinha, Salsicha, Tortas, Mostarda, Queijo e outras iguarias mais. Equipados com elmos, lanças, espadas e escudos, seguem Charnage, que empunha uma bandeira de queijos e monta um cervo selvagem.

Na guerra mortal que se desenrola, é Caresme quem leva a pior:

La bataille fu moult espesse,
Dure et orible et felonesse.
Quaresme i reçut grant damage
De sa gent et de son langage,
Et Charnage qui moult fu fier
Retret sa gent por l’anuitier (vv. 493-497)

Por trás da cortina de seriedade tecida pelos representantes da cultura oficial, um quadro diferente tomou forma entre os séculos XII-XIII. Parte substancial da construção da imaginação carnavalesca

devemos aos jograis, aos *joculatores*, grupo heterogêneo, integrado por criadores, narradores ou verbalizadores da poesia. Na categoria, não faltaram músicos, malabaristas, acrobatas, atores mambembes, freqüentadores dos castelos, das portas das igrejas, das feiras, gestas e torneios. A eles se deve a elaboração de uma visão de mundo inspirada pela massa de anônimos, em geral ausente ou submersa no discurso eclesástico. O jogral era, antes de tudo, um disseminador de idéias e do que hoje chamamos arte, sobrevivendo com a venda do talento e com o reconhecimento do público ao qual se dirigia (FARAL, 1987, p. 2; ZUMTHOR, 1993).

A posição da Igreja em relação a estes mercadores da palavra, ilustra suficientemente bem o significado das obras que criavam. Em geral, ela condenou as atividades dos saltimbancos, considerando-as perigosas e excitadoras do pecado. Os atores mambembes e os jograis de corte, vistos como parasitas, errantes e caluniadores, não escapavam das censuras dos prelados. No caso dos músicos, o peso da reprovação incidia apenas sobre os freqüentadores de bailes e tavernas. Os jograis que se dedicavam a cantar os feitos dos heróis ou a vida dos santos não sofriam qualquer tipo de condenação (LE GOFF, 1980, p. 89).

Por outro lado, os representantes da Igreja procuraram reabilitar a imagem dos amadores do mundo: São Francisco de Assis gostava de ser chamado o “Jogral de Cristo” e os Franciscanos, de “Jograis de Deus”. Um dos *Miracles de Notre Dame*, datado de 1268, chamado *Del Tumbeor Nostre Dame*, conta o caso de um jogral desgostoso da vida mundana que, abandonando os velhos hábitos devassos, entra num convento e passa a dignificar a Virgem Maria. Como não sabe orar nem honrá-la de outra maneira, dança em sua homenagem, sendo abençoado (KUNSTMANN, 1981, pp. 143-178).

Parece, todavia, que a imagem do jogral saltimbanco jamais conseguiu ser completamente dissoci-

ada do submundo. Um *fabliau* muito pouco exemplar de um anônimo do século XIII, chamado *De Saint Pierre et du Jongleur*, narra a estória de um jogral muito pobre, viciado no jogo de dados e visitante assíduo das tavernas, que, depois de morto, teve a alma conduzida ao inferno por um demônio de última categoria (GAILLARD & RACHMUEHL, 1978, pp. 39-44).

A voz do submundo dos jograis aparece, por exemplo, na criação poética dos goliados. Estudantes das Universidades, poetas miseráveis ou simplesmente personagens arredios à disciplina, estes poetas transumantes, *vagantes, vagatorum*, representaram bem a boemia literária dos séculos XII-XIII.

Pobres natos ou pobres voluntários, os goliados alardearam a contundência de sua miséria, chamando a si próprios de *scolares pauperes e famuli*. A origem da palavra utilizada para designar o grupo de poetas blasfemos, segundo certos críticos, pode ser encontrada num vocábulo latino derivado de *gula*. Os termos Goliart, Goliart ou Guliart, empregados correntemente para se referir a eles, possuíam sentido difamatório e injurioso, podendo significar “comilão” e “beberão” (DOBIACHE-ROJDESTVENSKY, 1931).

A poesia goliardesca exemplifica um aspecto da reapropriação de elementos da cultura clássica pelos estratos mais baixos dos *litterati*. No fundo, o conteúdo dos versos dos poetas do submundo dizia respeito a um universo pagão. Muitas *Carmina Burana* constituem exercícios de retórica, permanecendo desvinculadas das criações culturais dos *illiterati*.

Não é possível dizer o mesmo dos contos cômicos compostos no século XIII pelos *trouvères*, para serem recitados pelos jograis do norte da França, da Inglaterra e da Alemanha. Os *fabliaux*, gênero literário muito pobre quanto à forma, rima e versificação, são excepcionalmente ricos em imagens do cotidiano das camadas populares urbanas, dando conta de aspectos essenciais do imaginário carnelesco medieval (JODOGNE, 1975a; BOUTET, 1985).

Nos *fabliaux*, a boemia e a festividade ocupam espaço significativo, subvertendo a imagem devota e piedosa do cotidiano proposta nos textos de inspiração oficial. É o caso de um monólogo humorístico germânico chamado *Der Weinschwelg*, isto é, “O Grande Bebedor”, em que um ébrio inveterado desenvolve incansavelmente vinte e duas odes para defender com eloquência as virtudes do vinho, interrompendo a narração apenas para, em repetidos refrões, descrever como segura o copo e entorna o líquido (MORET, 1939, pp. 254-255). Noutro *fabliau* germânico, chamado “Os Navegadores de Viena”, conta-se a bizarra aventura de um bando de baderneiros que, ao passar a noite numa taverna, bebendo, cantando e farreando, simulam uma viagem marítima ao Oriente, uma espécie de cruzada imaginária e bufa, sendo o vinho o “combustível” escolhido para estimular a peregrinação (MORET, 1939, pp. 235-253).

Num *fabliau* francês do início do século XIV, de autoria do *trouvère* Watriquet de Couvin, chamado *Des Trois Dames de Paris*, o realismo grotesco é ainda mais contundente. Segundo o conto, três esposas de dignos moradores de Paris, no momento de uma missa, dirigiram-se a uma taverna, comendo desmesuradamente e bebendo sem parar durante três dias, até o *arrebato*. Não tendo como pagar, embriagadas e quase sem poder ficar em pé, acabaram sendo enxotadas pelo taverneiro. Passaram a noite desfalecidas na rua, como se estivessem mortas. De manhã, foram enterradas. Logo depois, para o espanto geral do espectador, levantaram-se das covas, retornando alegremente aos respectivos lares (MÉNARD, 1979, pp. 119-127).

Os estudiosos do conto notaram aspectos importantes do comportamento das pessoas da Idade Média face ao elemento religioso, encontrando na composição do *fabliau* os vestígios de uma paródia sacra. O historiador Claude Lachet identificou a data do caso narrado com a Festa da Epifania e da Adoração

dos Reis Magos. A atitude das mulheres, comendo, bebendo, cantando e dançando, dão mostras de uma representação carnavalesca. Esta atitude era comum nas referidas comemorações sacras, imbuídas de espírito carnavalesco. À situação orgiástica dos três dias de desregramento sucede o desfalecimento, e depois, o renascimento para a vida cotidiana. Noutras palavras, como no Carnaval, o *fabliau* relata uma transgressão, inversão e reintegração ao mundo da ordem estabelecida (LACHET, 1986, pp. 405-415).

O espaço utópico que se interpõe à cotidianidade ganha destaque noutros textos paródicos. Num trecho expressivo de *Aucassin et Nicolette*, conto do início do século XIII, o par de amantes que dá nome à estória, numa de suas aventuras, chega na terra de Turelure. O reino de Turelure corresponde a um "mundo às avessas". Entrando no palácio, o jovem Aucassin e a bela Nicolette percebem que o rei está de resguardo, impossibilitado de oferecer combate aos inimigos que atacam sua terra. Enquanto isto, a rainha lidera os guerreiros em batalha. As armas empregadas na luta feroz são maçãs podres, ovos e queijo mole, sendo que no combate é proibido matar ou ferir quem quer que seja (PAUPHILET, 1932, pp. 153-156; MORTARA, 1989; HUNT, 1979, pp. 341-346; FERNANDEZ, 1990, pp. 97-105).

Em *Audigier*, paródia das canções de gesta do final do século XII, o grotesco e o absurdo chegam ao ápice. O herói central do conto obscuro e escabroso governa uma terra de nome Cocuce. Neste reino bisoño, os súditos vivem com excrementos até o pescoço. Cavaleiro poltrão e covarde, Audigier perde três combates para uma velha chamada Grinberge, sendo obrigado, em cada uma das derrotas, a beijar-lhe o ânus (JODOGNE, 1960b).

Estes reinos paródicos e carnavalescos constituem locais imaginários inversos ao mundo da cavalaria, em que a covardia e a zombaria são qualificativos para a nobreza; a derrota e a humilhação simbolizam a vitória.

O mundo utópico da inversão, da permissividade, da ilusão, é resgatado uma vez mais no *fabliau* do final do século XIII em que é contada a estória de uma viagem imaginária a uma terra paradisíaca, a uma terra das delícias, chamada Cocanha. Segundo o *Fabliau de Cocagne*, tal local só pode ser atingido em sonho. Lá, quem mais dorme mais tem, os alimentos brotam sem o esforço do trabalho, os rios são de vinho e a chuva é de pudim. Quaresma visita a Terra da Cocanha apenas de vinte em vinte anos e mesmo nestes momentos o jejum não é rigoroso. Cocanha é a terra do ócio, da gula e da felicidade. Vive repleta de belas moças, de jovens cheios de cortesia, gozando a eterna juventude (VAANANEN, 1947).

Peter Bruegel transportou para sua pintura este cenário idílico. No quadro *Le Pays de Cocagne*, pintado em 1567, vemos três homens extasiados, dormindo em baixo de uma mesa forrada de comida. Perto do primeiro homem há um livro, do segundo, uma lança, e do último, um cambão: um clérigo, um cavaleiro e um camponês. Ao lado, outro cavaleiro contempla tranqüilamente a paisagem, descansando em baixo de uma casa em cujo teto existem pratos repletos. No meio do quadro pode-se ver aves e porcos assados à procura de quem possa comê-los. Ao fundo, um homem se esforça para devorar um imenso queijo, entrando dentro dele (BRUEGEL, 1978, prancha 34).

Todas estas obras, imbuídas de uma percepção carnavalesca do mundo, repletas de imagens cômicas, licenciosas, grotescas, destruidoras da visão séria e pessimista proposta pela cultura oficial e dominante da Igreja, não foram criadas ao mero acaso. Elas integram o sistema mais vasto da cultura cômica popular, estando associadas a uma forma específica de apreensão do sentido da vida pela massa dos leigos. Paralelamente a elas os leigos desenvolviam toda uma série de práticas que, mesmo não negando de forma cabal e nem se opondo radicalmente às diretrizes da cultura oficial, fundiu-se com ela, dando-

Ihe contornos diferentes daqueles esperados pelos representantes da religião cristã.

Tais práticas consubstanciaram-se, por exemplo, numa série de ritos ou festas populares, reiteradamente condenados pelas autoridades eclesiásticas, mas mesmo assim persistindo ao longo de toda a Idade Média. É o caso da Festa dos Loucos, herdeira das Saturnais Romanas e antecessora do Carnaval moderno, em que tomavam parte estudantes e clérigos de baixa extração, e que se caracterizava pelo desregramento, subversão e inversão temporária da ordem estabelecida. Os papas dos loucos, bispos dos loucos ou bispos dos inocentes, no espaço carnavalesco aberto anualmente, tornavam-se os líderes de um mundo ideal e ilusório, o mesmo mundo para o qual os textos citados anteriormente apontam (HEERS, 1987; COX, 1976).

A perspectiva do clérigo Arcipreste de Hita é bem outra. No trecho *De la Pelea que Ovo Don Carnal con La Quaresma*, adiciona elementos novos ao tema tratado no *fabliau*, enriquecendo a abordagem do combate bizarro.

Coloca novos personagens em cena. Don Carnal ganha auxiliares, entre os quais Dona Merenda e o Almoço, que se torna o seu emissário. Quaresma não fica para trás. Dois amigos aparecem para ajudá-la: Dom Jejum e o Domingo de Ramos.

As hostes beligerantes, da mesma forma, são ampliadas e melhor organizadas. As tropas carnavalescas, por exemplo, são apresentadas segundo uma hierarquia militar, havendo o grupo dos peões (composto pelas galinhas, perdizes, capões, gordos assados, costelas e pernas de porco), os escudeiros (entre os quais, queijo frito e vinho tinto), os infantões (representados pelos faisões, pavão, gamos, javalis, cervos, lebres, cabras, corças, toucinho) e os cavaleiros (integrados pelas carnes de vaca, leitões e cabritos).

A subjetividade do poeta ibérico enriqueceu os contornos psicológicos dos protagonistas da con-

tenda. Segundo ele, Quaresma aterroriza o mundo por onde passa, banhando as almas com o jejum, a sentença, a obediência e a penitência. Seu poder, retidão e influência são bem maiores que os do adversário. Apesar das cores vivas, a imagem de Don Carnal no *Libro de Buen Amor* não é das mais lisonjeiras. É tratado como um nobre bastante poderoso, como um rico imperador. A manifestação deste poder, contudo, conduz ao mal, e não ao bem. A atuação de Don Carnal causa transtorno, prejudicando o mundo. Ele é obstinado no erro. Além do mais, é soberbo e orgulhoso, guloso e luxurioso, desenfreado e invejoso, mentiroso e avaro.

Quaresma, irritada com a extravagância do desenfreado, desafia-o para um combate. Ao receber a mensagem, Don Carnal manda avisar os aliados, preparando-se para a defesa, mas não responde formalmente ao desafio. Pelo contrário, movido pelo impulso natural, cai na farra, na bebedeira e na comilança. Quando a "Justiceira do Mar" chega ao castelo do "celerado", encontra-o em pleno sono. Don Carnal e os guerreiros convocados para auxiliá-lo sofrem uma humilhante derrota: as sardinhas machucam as galinhas, os caçães matam as perdizes e castram os capões; camarões, arenques e baleias desbaratam os cavaleiros e os peões. Carnal, muito ferido, é levado para a prisão, ficando obrigado a confessar e fazer penitência para expiar os pecados.

Com Don Carnal na masmorra, Quaresma domina a terra, observando os pecadores, corrigindo-os, exigindo-lhes confissão, contrição e infligindo-lhes penitência. Esvazia os potes, jarros e barris, por serem todos eles recipientes de bebida. Manda lavar grelhas e espetos. Convoca todos os cristãos para ir assistir missa. Quanto ao "grande pecador", é entregue a um frade. Arrepentido, fraco, choroso e contrito, submete-se à penitência, comendo apenas uma vez por dia:

Desde el buen frayre ovo á Carnal confesado,
Diól esta penitencia: que por tanto pecado,

Comiese cada día un manjar señalado
E que mas non comiese é seríe perdonado
(Estrofe 1162)

Na sétima semana de reclusão, quando Don Jejum e o Domingo de Ramos levavam o prisioneiro para assistir missa, Dom Carnal aproveitou a oportunidade e escapou, pedindo ajuda aos judeus. Novamente livre, reagrupou os amigos e aliados: cabras, cabritos, carneiros, ovelhas, touros e bezerros, recrutados pelo Almoço, socorreram-no. Juntando as forças com Dona Merenda, partiu ao encontro da “vil e magra” Quaresma. Os peixes haviam retornado ao mar, não podendo socorrê-la. Fraca e inerme, a terrível justiceira teve de abandonar a terra, partindo em peregrinação rumo a Santiago de Compostela.

Os dois textos, como podemos notar em sua estrutura narrativa interna, apresentam em grandes linhas uma alegoria do período quaresmal. Descrevem a sua chegada, o combate simbólico contra o espírito carnavalesco e a mudança de comportamento, em decorrência da abstinência via estômago. O resultado não podia ser outro. Apesar da força, Quaresma anualmente é vencida, sendo obrigada a sair de cena.

Passado o período da Quaresma, um estranho e curioso ritual burlesco era praticado em certos reinos medievais. No dia da Páscoa, os padres rezavam uma missa em tom jocoso, estimulando o riso e a farra dos fiéis, em que era exteriorizada ao mesmo tempo a alegria pela ascensão de Cristo e um sentimento de alívio em virtude da passagem de uma fase de angústia e mortificação. Este “Riso Pascal” nos dá uma boa idéia da alternância das emoções e dos comportamentos permitidos (ou pelo menos tolerados) pela instituição religiosa (REINACH, 1912, pp. 128-129; PROPP, s/d, p. 96).

A leitura do *fabliau* e do trecho do *Libro de Buen Amor* revelam bem a referida alternância. Mas a forma e o tom presentes em cada um dos textos demonstra a existência de posturas divergentes no tra-

tamento do tema. Apesar do assunto ser idêntico, a abordagem e o desenvolvimento são opostos. Nesta oposição, segundo pensamos, reside parte da ambivalência da cultura cômica popular.

Na *fabliau La Bataille de Caresme et de Charnage*, todo o combate descrito advém de um desentendimento inicial que opõe os dois principais personagens da alegoria. Logo no início do poema, o escritor afirma que Caresme ofendeu Charnage. Ambos estavam na corte do Rei, em Paris. O motivo da desavença e da ofensa não chega a ser mencionado. O jogral limita-se a afirmar que houve um conflito armado e que Charnage levou a pior, sendo derrotado junto com os seus aliados. A grande batalha narrada subsequentemente corresponde, portanto, a uma revanche do perdedor inicial. Somente nestes primeiros versos há alusão a uma primeira derrota do Carnaval:

Lors fu Charnage mis arriers
Por la bone plais raie
Et por les autres poissons fres
Dont lien fet a ces cors granz mes
(vv. 85-88)

Enquanto no *fabliau* a ênfase recai no segundo confronto e na vitória das hostes carnavalescas, a perspectiva de Arcipreste de Hita é completamente inversa. Praticamente todos os versos do *Libro de Buen Amor* dedicados à contenda correspondem aos quatro versos do *fabliau* mencionados acima.

A descrição do desafio lançado pela “Justiceira do Mar”, dos excessos mundanos de Don Carnal, da comilança e da embriaguez consumiram centenas de versos. A atenção especial para com o primeiro combate, no qual o “desregrado” sucumbiu, assim como à prisão e penitência (tratados apenas no *Libro*), basicamente completam a narração. Nos versos finais, quando o derrotado parte à revanche, vence sem luta, pois os defensores da terrível algoz não estavam presentes para defendê-la. Desta maneira, pode-se dizer

que toda a matéria tratada no *Libro*, quando comparada com a do *fabliau*, reforça a idéia da derrota do Carnaval, apresentando o resultado do confronto final como uma fatalidade.

Há alguns aspectos interessantes relacionados ao resultado do embate. No *fabliau*, a ajuda de Noel (Natal) é decisiva para a vitória de Charnage. No *Libro*, Don Carnal é ajudado por Dona Merenda e o Almoço. Quem primeiro lhe presta auxílio, entretanto, são os judeus, de quem recebe um cavalo para retornar à Terra.

Afinal, qual o significado da vitória do Carnaval?

Quando o autor do *fabliau* introduz Natal em sua alegoria, remete os leitores ou ouvintes para um período de alegria e descontração, festejado na Idade Média com gestos e atos tipicamente carnavalescos.

Por ocasião do Natal ocorria, como lembra Jacques Heers, uma série de “festas de inverno”, como a de São Nicolau, comemorada no dia 6 de dezembro; a de Santo Estevão, em 26 de dezembro; de São João Evangelista, no dia 27 de dezembro; a dos Santos Inocentes, em 28 de dezembro; a da Circuncisão, em 1^o de janeiro; a da Epifania, em 6 de janeiro; a da Oitava da Epifania, no dia 14 de janeiro. Nestas festas, o riso, a extravagância, a licenciosidade, a comilança e a bebedeira ganhavam as igrejas e as ruas (HEERS, 1987, pp. 83-85).

Pela ótica de Arcipreste de Hita, são os judeus que ajudam Don Carnal. Ora, sabe-se bem qual a imagem do judeu no Ocidente cristão. Ao lado dos leprosos, dos mendigos, dos loucos, era tido como um pária da sociedade. Como diz Jacques Le Goff, “ele é,

antes de tudo, o homem do erro, da falsidade religiosa”. Sobre o judeu recai uma espécie de culpa ancestral pela morte de Cristo. No imaginário coletivo dos cristãos, é visto como deicida (LE GOFF, s/d, p. 167). A associação entre Don Carnal e estes “impuros”, portanto, indica bem a posição de Arcipreste em relação ao Carnaval.

Os críticos literários costumam lembrar as dificuldades de interpretação e a ambigüidade do *Libro de Buen Amor*. A inserção de imagens grotescas, de cenas caricaturadas, a eleição de *buen amor* como tema principal e o tom irônico com que este é tratado poderiam remeter o leitor tanto para o sentido profano da carne quanto para o questionamento da vida mundana (SCHOLBERG, 1971, p. 172).

Em se tratando do trecho aqui examinado, todavia, não há ambigüidade. Apesar do tratamento paródico do estilo épico, o objetivo do clérigo é evidente: escreveu para condenar o Carnaval. Isto reforça o argumento de Mikhail Bakhtin em favor do caráter circular nas relações entre a cultura popular e a cultura oficial, da mescla e fusão entre diferentes visões de mundo. Terminaremos este trabalho citando algumas palavras do crítico russo, que em nosso entender sintetizam bem o que a leitura de ambos os textos estudados podem proporcionar:

Os homens da Idade Média participavam igualmente de duas vidas: a oficial e a carnavalesca, e de dois aspectos do mundo: um piedoso e sério, o outro cômico ... No entanto ... uma fronteira interna delimita os dois aspectos: mesmo existindo lado a lado, eles não confundem, não se misturam. (BAKHTIN, 1987, p. 83).

Bibliografia

ALCASSINO E NICOLETA. Trad. Marcela Mortara. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1989.

ARCIPRESTE DE HITA. *Libro de Buen Amor*. Ed. Julio C. y Frauca. Madri, Espasa-Calpe, 1951, vol. II.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo, Hucitec-Ed. UnB, 1987.

BAROJA, Julio C. *Le Carnaval*. Trad. Sylvie Sesé-Léger. Pa-

- ris, Gallimard, 1979.
- LA BATAILLE de Caresme et de Charnage. Éd. Gregoire Lozinski. Paris, Ancienne Honoré-Champion, 1933.
- BOUTET, Dominique. *Les Fabliaux*. Paris, PUF, 1985.
- BRION, Marcel. *Breughel*. Paris, Éd. d'Histoire et d'Art/Libr. Plon, 1936.
- BRUEGHEL, Pieter. Col. *Mestres da Pintura*. São Paulo, Ed. Abril, 1978.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Seghers/Jupiter, 1974, vol. 4.
- CIRLOT, J. E. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Eduardo F. Frias. São Paulo, Moraes, 1984.
- COX, Harvey. *A Festa dos Foliões*. Petrópolis, Vozes, 1976.
- DOBIACHE-ROJDESTVENSKY, Olga. *Les Poésies des Goliards*. Paris, Rieder, 1931.
- FARAL, Edmond. *Les Jongleurs en France au Moyen Age*. Genebra, Slatkine, reed. 1987.
- FERGUSON, George. *Signs and Symbols in Christian Art*. New York, Oxford University Press, 1961.
- FERNANDES, F. Carmona. "Parodie et Humour dans le Roman en Vers de la Première Moitié du XIII Siècle: Allusion et Tradition dans Aucassin et Nicolette". In: *Le Rire au Moyen Age dans la Littérature et dans les Arts*. Boudaux, Presses Universitaires de Bourdeaux/CNRS, 1990.
- FRANCO Jr., Hilário. *As Utopias Medievais*. São Paulo, Brasiliense, 1992.
- GAIGNEBET, C. "Le Combat de Carnaval et de Carême". *Annales ESC*, 27-2, 1972, pp. 313-345.
- GAILLARD, Pol & RACHMUEHL, F. *Les Fabliaux du Moyen Age*. Paris, Hatier, 1978.
- HEERS, Jacques. *Festas de Loucos e Carnavais*. Trad. Carlos Porto. Lisboa, Publicações Don Quixote, 1987.
- HUNT, Tony. "La Parodie Médiévale: Le Cas d'Aucassin et Nicolette". *Romania*, Tome 100, n.3, 1979, pp.341-346.
- JODOGNE, Omer. *Le Fabliau*. Brepols, Turnhout, 1975.
- _____. "Audigier et la Chanson de Geste". *Le Moyen Age*, Tome LXVI, n.4, 1960, pp. 495-526.
- KUNSTAMANN, Pierre (Éd). *Vierge et Merveille: Les Miracles de Notre Dame Narratifs Au Moyen Age*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1981.
- LACHET, Claude. "Composition et Signification des Trois Dames de Paris". *Le Moyen Age*, Tome XLII, n. 3-4, 1986, pp. 405-415.
- LE GOFF, Jacques. *Para um Novo Conceito de Idade Média*. Trad. Maria Helena C. Dias. Lisboa, Estampa, 1980.
- _____. *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa, Edições 70, s/d.
- MÉNARD, Philippe (Éd). *Fabliaux Français du Moyen Age*. Genebra, Droz, 1979.
- MORET, André (Éd). *Poèmes et Fableaux du Moyen Age Allemand*. Paris, Aubier-Montaigne, 1939.
- PROPP, Vladimir. "O Riso Ritual no Folclore". In: *Édipo à Luz do Folclore*, Lisboa, Vega, s/d, pp. 69-113.
- PAUPHILET, Albert. *Contes du Jongleur*. Paris, H. Piazza, 1932.
- REAU, Louis. *Iconographie de l'Art Chrétien*, Tome II-2. Paris, PUF, 1957.
- REINACH, Salomon. "Le Rire Rituel". In: *Cultes, Mythes et Religions*. Paris, Ernest Leroux, 1912. Tome IV.
- SCHOLBERG, Kenneth. *Satira y Invectiva en la Espanha Medieval*. Madri, Gredos, 1971.
- VAANANEN, Veikko (Éd). "Le Fabliau de Cocagne". *Neuphilologische Mitteilungen*, n.48, 1947, pp. 3-36.
- VACANDARD, E. "Carême". *Dictionnaire de Théologie Catholique*. Paris, Letouzey et Ané, 1910. Tome II, pp. 1724-1750.
- _____. "Carême". In: *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*. Paris, Letouzey et Ané, 1925. Tome II-2 partie, pp. 2152-21660.
- ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. Trad. Amalio Pinheiro/ Jerusa P. Ferreira. São Paulo, Cia. das Letras, 1993.