



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E CULTURA

KARL GEORGE DA SILVA GUERRA

**A CARNAVALIZAÇÃO EM *HENRIQUE IV*: Representações da cultura cômica
popular através da linguagem.**

**ORIENTADORA: PROFA. DRA. ELINÊS DE ALBUQUERQUE VASCONCÉLOS E
OLIVEIRA**

JOÃO PESSOA - PB
2017

KARL GEORGE DA SILVA GUERRA

A CARNAVALIZAÇÃO EM *HENRIQUE IV*: Representações da cultura cômica popular através da linguagem.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito para obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Cultura

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira.

**JOÃO PESSOA - PB
2017**

G934c Guerra, Karl George da Silva.

A carnavalização em *Henrique IV*: representações da cultura cômica popular através da linguagem / Karl George da Silva Guerra.- João Pessoa, 2017.

101 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira.

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. Linguagem. 2. Henrique IV. 3. Semiótica da Cultura.
4. Carnavalização. 5. Realismo Grotesco. 6. Modelização da Linguagem. I. Título.

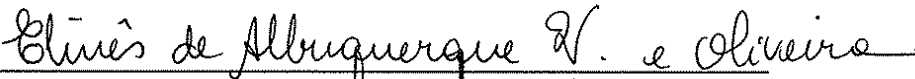
UFPB/BC

CDU – 801(043)

KARL GEORGE DA SILVA GUERRA

A CARNAVALIZAÇÃO EM *HENRIQUE IV*: REPRESENTAÇÕES DA CULTURA
CÔMICA POPULAR ATRAVÉS DA LINGUAGEM.

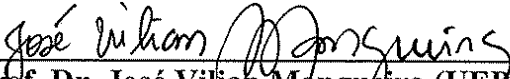
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira
Orientadora (UEPB)



Prof. Dra. Lúcia Fátima Fernandes Nobre
Examinadora Interna (UEPB)



Prof. Dr. José Vilian Manguiera (UEPB)
Examinador Externo

Prof. Dra. Liane Schneider (UEPB)
Suplente

Aprovada em: 21 de Fevereiro de 2017.

JOÃO PESSOA - PB

À minha Esposa *Fabiana Gomes* e à minha
filhinha que vai nascer, dedico.

AGRADECIMENTOS

Neste momento da minha jornada, só penso em agradecer primeiramente a Deus, pois foi Ele quem guiou meus passos em direção aos meus sonhos. Como se diz numa máxima cristã, “Faça tua parte que eu te ajudarei”, e como foi dito, eu fiz minha parte e Ele me ajudou. Em segundo lugar, gostaria de agradecer à minha esposa *Fabiana Gomes de Luna*, que presenciou meu esforço e dificuldades diárias nesta luta pelo conhecimento, pela pesquisa e por um futuro melhor. Foi quem me ajudou, sobretudo, a caminhar em cada um desses dias e, ao me apoiar nesta estrada árdua, me deu o maior presente que uma esposa poderia dar, que é a nossa filhinha Melissa.

Também quero agradecer à minha família, nas pessoas da minha mãe, *Luzimar Guerra*, meu pai *Gilvan Guerra* e minha irmãzinha *Luzivanny Guerra*, que, apesar de alguns estarem morando longe, tornando a saudade imensa, sempre me enviam energias positivas e sinceras, que só a família, em seu amor incondicional, é capaz de transmitir.

Gostaria de agradecer à minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira, por aceitar este enorme desafio de transformar uma pedra bruta e cheia de falhas em um diamante que começa a ser revelado aos poucos, mas que tem força para melhorar ainda mais. Agradeço por toda sua paciência e dedicação comigo, ao longo destes vinte quatro meses de mestrado.

Gostaria de agradecer também à Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Fátima Fernandes Nobre, ao Prof. Dr. José Vilian Manguiera, e a Prof^ª. Dr^ª. Liane Schneider por terem doado um tempo precioso para a leitura e arguição, aceitando fazerem parte de minha banca de mestrado, etapa esta importante para a finalização de mais um ciclo da minha carreira acadêmica.

Gostaria de agradecer a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal e de nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos, sem a qual com certeza não teria como realizar de forma satisfatória este trabalho.

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval, todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“monde à l’envers”) (BAKHTIN, 2008, p. 140).

RESUMO

A presente pesquisa de mestrado tem como objetivo realizar um exercício semiótico de compreensão de aspectos da cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento aplicado ao drama histórico shakespeariano *Henrique IV*, partes I e II. O embasamento teórico no desenvolvimento das análises será fornecido pelas contribuições de Iuri Lótman e Irene Machado no que tange a compreensão dos principais conceitos da Semiótica da Cultura e da Modelização. Para a apresentação e discussão sobre dos fundamentos da cultura popular, utilizamos as ideias do historiador e teórico Peter Burke e também de Mikhail Bakhtin; e para os conceitos de “festa” e “simpósio” citados por Sousa. Já os estudos de carnavalização, realismo grotesco e riso, também postulados por Bakhtin, forneceram o lastro teórico para a análise do nosso *corpora* que tratará entre outros temas dos juramentos, profanações, elogios, grosserias, destronamentos carnavalescos e aspectos grotescos presentes na linguagem que serão discutidos ao longo do texto para confirmar nossas hipóteses de que a linguagem carnavalizada da praça pública e as imagens grotescas dialogam de forma profícua com o drama histórico shakespeariano *Henrique IV*. Em suma, tomando por base o processo de carnavalização, este trabalho analisa de que forma a linguagem foi modelizada na peça *Henrique IV* (partes I e II), tendo como principal objetivo ressignificar a cultura popular que permeia toda a construção do enredo dramático.

Palavras-chave: *Henrique IV*, Semiótica da Cultura, Carnavalização, Realismo Grotesco, Modelização da linguagem.

ABSTRACT

This Master Degree's research aims to carry out a semiotic exercise about the comic popular culture of the Middle Ages and the Renaissance applied to the Shakespearean historical drama *Henry IV, part I and II*. To build the theoretical basis that will support the analyses we used the contributions of Yuri Lotman and Irene Machado concerning the aspects related to the Semiotics of Culture and modellization. For the presentation and discussion about the concepts of popular culture, we used the contributions of the historicist and theorist Peter Burke as well as Mikhail Bakhtin's ideas about the theme; and the concepts of "Party" and "Symposium" quoted by Sousa. The studies of carnivalization, grotesque realism and the comic also postulated by the Russian theorist Mikhail Bakhtin supported the analysis of the *corpora* concerning the linguistics phenomena such as oaths, desecrations, praises, rudenesses, carnival dethronements and grotesque aspects of the language that will be discussed along the text to testify our hypothesis that the language of the public square and the grotesque images dialogue in a good way with the historical drama *Henry IV*. In short, focused on the carnivalization which process, this work analyzed how the language was modelled in the *Henry IV*, aiming to resignify the comic popular culture that permeates the dramatic construction of this historical drama.

Keywords: *Henry IV*, Semiotics of Culture, Carnivalization, Grotesque Realism, Language Modeling.

SUMÁRIO

Introdução	11
1 – Percursos teóricos	16
1.1 – Semiótica da Cultura: Principais conceitos.....	16
1.2 – Paradigma Tradicional X Nova História: Por uma tentativa de demarcação do conceito de cultura popular.	22
1.3 – Carnaval, carnavalização e realismo grotesco: considerações teóricas sobre a lógica do mundo carnavalizado.....	28
1.3.1 – Carnaval histórico	28
1.3.2 – Carnavalização	33
1.3.3 – Realismo grotesco	35
2. A carnavalização da linguagem em Henrique IV	39
2.1 – Juramentos carnavalizados.....	39
2.2 – Profanações	47
2.3 – Elogios e grosserias.....	52
2.4 – Destronamentos carnavalescos.....	58
3 - Imagens carnavalizadas	63
3.1 – As imagens pares.....	63
3.2 – A imagem do diabo	74
3.3 – Imagens do banquete.....	78
3.4 – Imagens do corpo grotesco	85
Considerações finais	95
REFERÊNCIAS	97

Introdução

A cultura e as normas de convivência em sociedade são as principais características que tornam o ser humano diferente dos outros animais. Mesmo vivendo em grupos ou bandos, eles não parecem estabelecer normas, sendo meramente guiados por seus instintos e predisposições genéticas. Ainda assim, se pensarmos que os homens das cavernas não estabeleceram normas escritas de convivência ou padrões formais de cultura, eles já os praticavam nas divisões de suas tarefas ao escolherem quem ia caçar, ou mesmo quando eles enterravam seus mortos, ou celebravam seus êxitos em suas caçadas. Em suma, eles já faziam e produziam cultura.

Desta maneira, ao passar do tempo, os seres humanos foram cada vez mais aprimorando sua forma de fazer cultura e de conviver em sociedade. A esta altura, seria interessante definir o que seria cultura, porém, dada a complexidade do ser humano e suas múltiplas concepções de cultura – que passeiam pelas principais correntes do estudo da história e suas diferentes disciplinas que estudam o comportamento e a vida do ser humano –, isto seria inadequado, pela dificuldade de se abarcar tal conceito de modo satisfatório.

Entretanto, como esta pesquisa de mestrado se propõe a ser um exercício semiótico de compreensão das formas de fazer e produzir cultura, e também compreender de que forma essa cultura se manifesta em determinadas sociedades, podemos estabelecer um dentre os vários conceitos de cultura que possa satisfazer esse anseio inicial de compreensão do mundo, que é pertencente à corrente teórica da Semiótica da Cultura; que, segundo Irene Machado a cultura:

(...) é um conjunto de informações não-hereditárias que são armazenadas e transmitidas por grupos em domínios diferenciados de manifestação da vida. Uma vez que a cultura compõe-se de traços distintivos, as informações vinculadas a uma coletividade configuram-se como um subconjunto caracterizado por um certo padrão de ordem (MACHADO, 2003, p. 157).

Como podemos perceber, esse conceito, pertencente à corrente de estudos semióticos, prioriza a cultura como um conjunto de informações não-hereditárias, que ao mesmo tempo são armazenadas e transmitidas por grupos. Em outras palavras, conseguimos, novamente, identificar diferenças entre os seres humanos e animais, no que diz respeito à produção e transmissão de cultura.

Feitas essas considerações iniciais sobre a cultura, gostaríamos de acrescentar outra característica dos seres humanos que os difere dos animais, que é a transgressão de normas de comportamento cultural, criados por nós mesmos. Esse sentimento transgressor do homem pode ter surgido pelo simples fato de que tanto o ser humano quanto a cultura são mutáveis, isto é, nem todo ser humano se encaixa em um determinado modelo de sociedade, o que o leva, inevitavelmente, a essa reação de transgressão e transformação do espaço onde vive.

Ao lidarmos com essas indagações sobre cultura, transgressão e a consequente incompletude do ser humano, é que nos debruçamos nesta pesquisa sobre a peça histórica shakespeariana *Henrique IV, parte I e II*. Além de se tratar de um clássico do drama mundial, esta obra possui, em sua essência, o gérmen do espírito transgressor do ser humano, que será compreendido semioticamente através do que chamaremos, ao longo do trabalho, de carnavalização.

Neste momento da introdução, faz-se necessário apresentar um resumo da peça *Henrique IV parte I e II*, com o intuito de contextualizar o enredo da peça bem como as funções dos personagens principais para o entendimento da carnavalização nesta obra.

Henrique IV trata da trajetória do príncipe de Gales, Henry, até a sua chegada ao trono, tornando-se o Rei Henrique V. Para que o príncipe Hal – como é chamado pelo seu melhor amigo e personagem mais emblemático do drama shakespeariano, Falstaff – chegue ao trono, ele terá de passar por uma jornada de autoconhecimento, pois inicialmente o príncipe Hal levava uma vida de transgressões, cujas principais ações tinham como foco a convivência com grupos de vigaristas e ladrões, além de uma vida marcada por bebedeiras e excessos, praticados de taverna em taverna. A sua vida de transgressão fora dos portões da realeza era tão grande que o Rei Henrique IV, seu pai, desejara, em um momento na peça, que ele houvesse sido trocado – através dos ardis de um gênio – pelo seu principal inimigo, o príncipe Henry de Northumberland, também chamado de Hotspur, cujas ações são todas voltadas para os assuntos da realeza e da guerra, com todos os predicados da retidão moral e da nobreza. Neste momento, é importante mencionar que ao longo das aventuras do príncipe Hal, seu melhor amigo, o personagem Falstaff, é um tipo de representação dos vícios e transgressões, o que o leva, ao longo da peça, a fazer um trajeto de retorno às origens reais.

Por trás desta conjuntura em que se encontra o príncipe Hal, existe uma trama de intrigas para a tomada do trono de seu pai, encabeçadas pelo príncipe Hotspur e seus aliados, pois acreditam que o Rei Henrique IV não merece o trono. É no ápice dessa disputa que o príncipe Hal enfrenta seu pior inimigo, o príncipe Hotspur, em um duelo para proteger o Rei. É em uma das batalhas que o Rei Henrique IV retoma a confiança em seu filho. Já no que diz

respeito ao personagem Falstaff, apesar de ser um personagem secundário, este se torna muito grande, pois são creditadas a ele as situações mais engraçadas, envolvendo a sua linguagem e ações transgressoras, o que o torna um dos principais ícones da obra shakespeariana. Após o fim da guerra com a vitória do Rei Henrique IV e o posterior coroamento do Príncipe Henry, Falstaff se isola do reino, pois perde a amizade do príncipe. Agora como rei, aquele abandona o seu apelido, príncipe Hal, para se torna o Rei Henrique V, voltando-se de vez para os assuntos da realeza, e esquecendo a antiga vida de transgressões.

Após esse breve resumo da peça *Henrique IV*, é interessante mostrar um pouco o alcance do personagem Falstaff, tanto na obra shakespeariana quanto na literatura mundial. Para tanto, nos apoiamos nas palavras de Martina Pranic, que comenta a amplitude da fama que tornou Falstaff, um dos maiores personagens da obra de Shakespeare:

Ao julgar pelo número de trabalhos que se referem a ele, a reputação de Falstaff parece tão enorme quanto seu personagem ficcional. Ele é o rei em atravessar os limites da mídia, e encontrou seu caminho dentro da literatura, da pintura, ópera, filmes, mesmo gibis – e diretamente inspirando Voltagg, de alguma forma uma errante companhia para o epônimo herói Thor¹ (...) (PRANIC, 2013, p. 150, tradução nossa).

Harold Bloom, por sua vez, compara Falstaff, em toda a obra shakespeariana, apenas a Hamlet, no que diz respeito ao alcance e extensão do personagem às fronteiras da vida e criação do ser humano:

O que faz Falstaff e Hamlet serem mais próximos? Se essa questão pudesse ser respondida, nós poderíamos desvendar o homem Shakespeare, cuja vida pessoal é um mistério, para nós, apesar dele não ser tão misterioso. Colocando meramente a moralidade de lado, Falstaff e Hamlet facilmente são superiores a todos os outros, que nós encontramos em suas peças. Esta superioridade é cognitiva, linguística, e imaginativa, mas a maior vitalidade é uma questão de personalidade. Falstaff e Hamlet são os maiores em carisma: eles incorporam a benção, em seu senso Javeísmo de “mais tempo de vida sem limites” (apropriado para eles). A vitalidade heróica não são maiores do que a vida e sim a amplitude dela. Shakespeare, que parece nunca ter feito heróis com posturas positivas em sua vida diária, produziu

¹ Judging by the number of works that refer to him, Falstaff's reputation seems as huge as his fictional person. He is the king of crossing the boundaries of media, and has found his way into literature, painting, opera, film, even comic books — by directly inspiring Volstagg, the somewhat less flawed companion to the eponymous hero of Thor (...) (PRANIC, 2013, p. 150, Traduções).

Falstaff e Hamlet como um tributo da arte para a natureza² (BLOOM, 1998, p. 4, tradução nossa).

Feitas essas considerações sobre Falstaff e seu alcance na obra shakespeariana, pudemos ter uma noção da amplitude desse personagem, tanto nas fronteiras da obra shakespeariana quanto em outras formas de arte; e de como a construção desse personagem, segundo Bloom, reflete essa natureza complexa e transgressora do ser humano.

O que podemos perceber através dos autores citados, é que essa amplitude representativa do ser humano em Falstaff se deu pelo conhecimento e vivência de Shakespeare das raízes do povo. Até onde sabemos, Shakespeare não frequentou a universidade. Tinha uma família de origem simples, recebendo uma educação elementar. Isso, no entanto, não o impediu de frequentar ambientes que iam desde à praça pública, aos teatros e à corte. Este contato com as mais variadas esferas culturais marcou singularmente a sua escrita, que tanto possuía um contato visceral com a cultura do povo, quanto uma escrita sofisticada e refinada proveniente das camadas cultas da sociedade.

Após essas breves considerações sobre a importância e o alcance desse personagem da obra shakespeariana, apresentaremos os procedimentos metodológicos que permearam essa pesquisa e que foram divididos na seguinte disposição: o primeiro capítulo foi reservado para o referencial teórico, o segundo e terceiro capítulos, para as análises.

No que diz respeito ao primeiro capítulo, apresentamos os principais conceitos da Semiótica da Cultura, como o conceito de cultura, códigos culturais, os sistemas modelizantes de primeiro e segundo grau, modelização e semiosfera, além de discutir de que forma estes conceitos ajudaram a compreender a análise empreendida. Em seguida, tratamos do conceito de cultura popular que utilizamos na pesquisa, através de uma discussão entre o paradigma tradicional de estudo da história e do paradigma da Nova História, juntamente com a concepção de cultura cômica popular de Bakhtin. Por fim, fizemos um percurso teórico entre o carnaval histórico e sua gênese, explicando de que forma esta discussão contribuiu para o entendimento das análises; assim como apresentamos o conceito de carnavalização, cunhado por Bakhtin, através de seu entendimento da obra de Rabelais e do conceito de realismo

² What do Falstaff and Hamlet most closely share? If the question can be answered, we might get inside the man Shakespeare, whose personal mystery, for us, is that he seems not at all mysterious to us. Setting mere morality aside, Falstaff and Hamlet palpably are superior to everyone else whom they, and we, encounter in their plays. This superiority is cognitive, linguistic, and imaginative, but most vitally it is a matter of personality. Falstaff and Hamlet are the greatest of charismatics: they embody the Blessing, in its prime Yahwistic sense of "more life into a time without boundaries" (to appropriate from myself). Heroic vitalists are not larger than life; they are life's largeness. Shakespeare, who seems never to have made heroic or vitalistic gestures in his daily life, produced Falstaff and Hamlet as art's tribute to nature (BLOOM, 1998, p. 4).

grotesco, que se pautou em uma concepção da vida prática, oriunda desde o início das manifestações do carnaval da Idade Média e que culminou no Renascimento.

No segundo capítulo, referente ao início das análises, fizemos um exercício semiótico que objetivou compreender de que forma a carnavalização estava presente na linguagem verbal utilizada pelos personagens na peça *Henrique IV*, através dos seguintes fenômenos oriundos da praça pública, a saber: os juramentos, as profanações, os elogios, as grosserias e os destronamentos carnavalescos. Cada um destes fenômenos observados na análise trouxe desdobramentos que foram compreendidos através de exercícios de modelização da linguagem, cujos códigos culturais sistematizados foram buscados na concepção de carnaval histórico, na carnavalização da linguagem e no conceito de cultura popular cômica.

O terceiro e último capítulo também realizou uma análise semiótica, mas, neste caso, o foco foi às imagens geradas pela cultura popular cômica, na forma das imagens pares, (cujo conceito de duplo na literatura nos ajudou a perceber de que forma os personagens representavam a moeda da cultura que era dividida em oficial e popular); nas imagens do diabo, nas imagens do banquete (e seus conceitos de festa e simpósio), e nas imagens do corpo grotesco, todas compreendidas pelo prisma dos códigos culturais da carnavalização e do realismo grotesco. Todas essas imagens investigadas foram interpretadas pelos sistemas modelizantes de primeiro grau na forma da língua natural e pelos sistemas modelizantes de segundo grau na forma da presença da cultura cômica popular através de um contexto carnavalizado e grotesco em um processo de modelização da linguagem empregada pelos personagens.

1 – Percursos teóricos

Neste capítulo, faremos um panorama das principais correntes teóricas que irão auxiliar a nossa análise, a nossa investigação sobre a cultura cômica popular no drama histórico shakespeareano *Henrique IV*. As principais correntes teóricas serão apresentadas na seguinte disposição: em primeiro lugar, dissertaremos sobre as teorias da Semiótica da Cultura, cujos conceitos irão corroborar nossa pesquisa, privilegiando o estudo da significação, da linguagem e de seus códigos, ressaltando de que forma esta linguagem é modelizada a fim de interpretar os códigos culturais presentes na peça *Henrique IV*.

Em seguida, apresentaremos um breve panorama sobre as diferenças entre os paradigmas de estudo da história, que se dividem em paradigma tradicional e a nova história, como forma de tentar demarcar um conceito de cultura popular adequado para nossa pesquisa. Aliado ao conceito de cultura popular provindo dos principais paradigmas de estudo da história, também utilizaremos as contribuições de Mikhail Bakhtin em seu estudo da cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento, referentes à definição de cultura popular como forma de empreender uma discussão de qual conceito de cultura cômica será mais adequado para nossa investigação na peça *Henrique IV*.

Traçaremos, também, um paralelo entre os conceitos que farão parte de forma direta para nossa investigação da cultura popular em *Henrique IV*, que são: o carnaval histórico e sua concepção de mundo carnavalizada, aliada à definição de riso por nós adotada, bem como a sua relação com a cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento. Depois, analisaremos de que forma o conceito de carnalização, enquanto uma categoria de análise artística e literária, irá atuar diretamente na análise dos códigos escolhidos em *Henrique IV*.

Por fim, trabalharemos o realismo grotesco, enquanto uma concepção estética da vida prática, com suas relações de exagero e hiperbolismo pertencente à tradição do carnaval, e de que forma esta concepção terá um papel fundamental na fundamentação das nossas hipóteses.

1.1 – Semiótica da Cultura: Principais conceitos.

Antes de tratarmos dos principais conceitos da corrente de estudos Semióticos da Cultura, faz-se necessário apresentar um breve resumo de como se originou esta corrente teórica.

A Semiótica da Cultura surgiu na Rússia por volta dos anos de 1960, a partir de um conjunto de investigações voltadas para a compreensão da linguagem como um problema semiótico. A concretização desse conjunto de investigações se consolidou nos seminários de verão, que consistiam em encontros anuais nos quais os semioticistas apresentavam suas formulações e ideias sem a pretensão de uma verdade acabada, ou seja, um espaço para o debate e um exercício semiótico. Estes seminários de verão ajudaram a formar o que chamamos de Escola de Tártu-Moscú, uma vez que esses seminários e conferências ocorreram em Tártu e em Moscou, nos anos de 1964 e 1962, respectivamente.

Irene Machado, uma das principais estudiosas da semiótica da cultura no Brasil, resume bem a concepção desta corrente teórica:

O conjunto das investigações empreendidas pelos russos, no campo das artes e das ciências, para compreender a linguagem como problema semiótico [...] firmou uma matriz de pensamento fundador de um campo de investigação promissor: a semiótica da cultura. Trata-se de um campo conceitual formado pela agremiação de pesquisadores [...] que tomaram por tarefa o estudo da linguagem na cultura. [...] A necessidade de compreender problemas da linguagem fez com que a semiótica da cultura já nascesse não como uma teoria geral dos signos e das significações, mas como uma teoria de caráter aplicado, voltada para o estudo das mediações ocorridas entre fenômenos diversificados (MACHADO, 2003, p. 25).

O mais importante a ser considerado na origem desta corrente, reside no fato de que estes teóricos traziam suas contribuições acadêmicas para um encontro dialógico, no qual não pretendiam chegar a verdades absolutas, mas, sim, confluir seus conhecimentos voltados para compreender a linguagem como um problema semiótico com foco na cultura. Uma vez apresentada resumidamente a origem da semiótica da cultura, podemos agora fazer um percurso pelos seus principais conceitos, de modo a demonstrar a importância deles para a investigação principal desta dissertação.

Para que possamos falar do conceito de cultura, é importante salientar que a semiótica da cultura é uma semiótica sistêmica. Esta noção de sistema diz respeito à linguagem como um sistema de códigos, no qual cada linguagem codifica suas mensagens de modo diferente. Mas como compreender esses diferentes sistemas, seus diferentes códigos e codificações?

Machado vai explicar essas indagações através da noção de totalidade e traço:

Em primeiro lugar, a noção de totalidade. Se a linguagem é sistema codificado – diferentes linguagens codificam suas mensagens de modo diferente – seria possível considerar a variedade de códigos culturais como constituinte de uma só linguagem? Evidentemente qualquer afirmação neste sentido comprometeria o próprio conceito de linguagem, afinal, como explicar a codificação da literatura, da mitologia, do folclore, da religião, das artes em geral, à luz de um mesmo e único processo ou conjunto de signos? (...) Contra a noção de totalidade, os semioticistas propuseram a noção de *traço*. Uma vez que é impossível situar num mesmo conjunto sistemas tão distintos, o que está ao alcance da abordagem semiótica são os traços que constituem diferentes sistemas de signos. (...), ou melhor, feixe de traços distintivos e em interação (MACHADO, 2003. p.27).

Levando em consideração as palavras de Irene machado, podemos perceber que a noção de totalidade é inviável para explicar a compreensão de diferentes tipos de linguagens da cultura. Sabendo, pois, que a cultura e seus sistemas de códigos são amplamente diversificados, seria inadequado supor que diferentes códigos culturais pudessem constituir apenas um tipo de linguagem. Por outro lado, o conceito de traço, cunhado também pelos semioticistas, preenche de forma plausível a lacuna deixada pelo conceito de totalidade, pois cada código cultural possui traços que permitem explicar determinadas partes da linguagem, apesar de não darem conta de sua totalidade.

Como forma de exemplificar esses dois conceitos, o drama histórico shakespeareano *Henrique IV* será analisado por diferentes códigos culturais na forma dos signos da cultura referente à carnavalização e ao realismo grotesco e que terão como traços distintivos comuns os signos teatrais referentes à “linguagem dramática não encenada”, ou seja, utilizaremos apenas o texto dramático na forma da linguagem verbal dos personagens que revelarão determinados aspectos da cultura cômica popular em um processo de modelização da linguagem.

Feitas essas considerações iniciais sobre a Semiótica da Cultura, podemos falar agora sobre a concepção de “Cultura” para essa corrente. Os russos estudaram esta noção com base em três concepções que se encontram interligadas entre si. Sobre a primeira concepção, de cultura como sistema, Irene Machado afirma que: “cultura é a combinatória de vários sistemas de signos, cada uma com codificação própria, é a máxima da abordagem semiótica da cultura” (MACHADO, 2003, p. 27).

Já na segunda concepção de cultura, aprofundada agora como “informação”, Machado diz:

(...) a cultura é um conjunto de informações não-hereditárias que são armazenadas e transmitidas por grupos em domínios diferenciados de manifestação da vida. Uma vez que a cultura compõe-se de traços distintivos, as informações vinculadas a uma coletividade configuram-se como um subconjunto caracterizado por um certo padrão de ordem. A compreensão de produção simbólica de uma sociedade se dá pela análise das trocas informacionais que ocorrem tanto no interior de uma dada organização, como entre diferentes estruturas (MACHADO, 2003, p. 157).

Continuando o desenvolvimento de sua ideia e apresentando cultura agora enquanto “texto”, Machado finaliza:

Se entendemos que os seminários da escola de verão se concentravam na busca do conhecimento da linguagem da cultura, não será difícil descobrir que o núcleo duro das pesquisas da ETM não foi a cultura propriamente dita, mas, sim, seus sistemas de signos que conjugados numa determinada hierarquia constroem um texto – o texto da cultura (MACHADO, 2003, p. 37).

Considerando as citações anteriores, percebemos que a cultura é um sistema de códigos diversificados que encontra seu ponto de convergência nos traços distintivos de cada um desses códigos. Além disso, para entendermos a linguagem da cultura, é preciso que saibamos que existe uma hierarquia entre esses códigos culturais que darão estrutura a cada cultura, e que será materializada em forma de textos, ou seja, os textos da cultura.

Por fim, entendemos que a cultura é um conjunto de informações não hereditárias que são transmitidas por grupos diversificados. Estas informações estão codificadas inclusive quando se trata de culturas diferentes da nossa, ou seja, mesmo quando não conseguimos decodificá-las. O fato de não podermos decodificá-las não quer dizer que não possuam estruturalidade, sistematização. O que ocorre é que as regras que compõem esta sistematização não estão aparentes para nós, por isso é importante definir agora os conceitos de sistemas modelizantes e modelização, que são os passos necessários para trazer determinado objeto cultural para o campo do conhecimento.

Na sequência, apresentaremos os seguintes conceitos: códigos culturais, sistemas modelizantes, modelização e a semiosfera.

Os códigos culturais, segundo Machado (2003) são:

Estruturas de grande complexidade que reconhecem, armazenam e processam informações com um duplo objetivo: regular e controlar as manifestações da vida do *bio*, do *socius*, de *semeion*. Os códigos culturais

constituem um vocabulário mínimo da cultura, sempre em movimento. (...) Os códigos culturais criadores de linguagem e, consequentemente, de textos culturais se dão a entender como som, imagem, movimento, textura, cheiro, paladar (MACHADO, 2003, p. 156).

É interessante perceber que o código cultural surge a partir do conceito de código, que segundo Irene Machado, é definido como um “signo convencional ou uma organização de caráter genérico a partir do qual é possível a constituição de sistemas, e consequentemente, da linguagem” (MACHADO, 2003, p. 155).

Podemos então afirmar que os códigos culturais são elementos que compõem uma estrutura, que é composta por um conjunto de signos, e que carregam informações sobre as manifestações culturais, e que servem para definir determinados processos culturais através de suas linguagens específicas a exemplo da palavra, imagem, movimento, som, textura, cheiro e paladar.

Logo, os códigos culturais da nossa investigação são as imagens grotescas e a linguagem carnalizada pertencentes à cultura cômica popular e carnavalesca, providas da praça pública e das festividades do carnaval. Consequentemente, essas imagens grotescas e a linguagem carnalizada serão os instrumentos da modelização da linguagem em *Henrique IV*, conforme exemplificaremos a seguir.

O conceito de sistemas modelizantes da cultura também está interligado aos conceitos anteriores e são divididos em sistemas modelizantes de primeiro grau e sistemas modelizantes de segundo grau. Machado define os sistemas modelizantes da cultura da seguinte forma:

Por sistemas modelizantes entendem-se as manifestações, práticas ou processos culturais cuja organização depende da transferência de modelos estruturais, tais como aqueles sob os quais se constrói a linguagem natural. Carente de estrutura, o sistema modelizante de segundo grau busca sua estruturalidade na língua, que somente nesse sentido pode ser considerada sistema modelizante de primeiro grau (MACHADO, 2003, p. 49).

A partir do exposto, deduz-se que o sistema modelizante de segundo grau diz respeito às linguagens da cultura que não possuem uma organização definida, mas que ao serem percebidas com a ajuda do sistema modelizante de primeiro grau, que é a língua natural, passam por um processo de estruturação semiótica necessária para se configurarem em informação. Em outras palavras, modelizar implica em estruturar um texto ou uma linguagem para, a partir de então, buscar as significações que se encontram imanentes. É importante salientar que os sistemas modelizantes de segundo grau precisam se correlacionar com o

sistema modelizante de primeiro grau, para que essas linguagens da cultura sejam convertidas em mensagens.

Ekaterina Volkova Américo, ao citar Lótman, fala sobre a importância de entender que a cultura não se constitui como sistema de linguagem monológico, e sim como um sistema dialógico, conceito este cunhado por Mikhail Bahktin. Em outras palavras, para haver cultura, é necessária interação com o outro:

Para Lótman, cultura, assim como texto, depende do “outro” para ser completa. Nesse caso, o “outro” pode ser representado por outra cultura (por exemplo, a cultura russa toma consciência de si em comparação com outras culturas, geralmente ocidentais). O “outro” também pode aparecer como “não texto”, “não cultura”: por exemplo, a natureza, Deus (AMÉRICO, 2014, p. 121).

Neste ponto, é necessário definir o conceito de modelização, como afirmam Zalizniák, Ivánov e Topórov:

Sabemos que conceito de modelização funda-se em, pelo menos, dois pressupostos básicos: um diz respeito à ideia de que a transformação dos sinais em informação é um processo genuinamente semiótico uma vez que resulta na tradução desses sinais em signos; o outro, noção de que nenhum sistema semiótico é dado ao pesquisador, mas, sim, construído. Modelizar, contudo, não é reproduzir modelos e sim estabelecer correlações a partir de alguns traços peculiares (ZALIZNIÁK, A.; IVANOV, V. V.; TOPOROV, V. N, 1979, p.84).

Complementando o conceito de modelização anterior, Machado resume o conceito afirmando que: “A ideia básica de modelização é, portanto, a possibilidade de considerar tanto as manifestações, os produtos ou atividades culturais quanto organizações segundo qualquer tipo de linguagem e, conseqüentemente, como texto” (2003, p. 51).

Levando-se em conta esse conceito de modelização, percebemos a sua importância na construção de nossa investigação da cultura popular cômica aplicada ao *corpus* desta pesquisa, pois nele buscaremos compreender as correlações entre a linguagem carnavalizada e as imagens grotescas pertencentes à cultura cômica popular, construindo, assim, o processo de modelização da nossa pesquisa.

Outro conceito que também se encontra ligado aos anteriores é o conceito de Semiosfera, cunhado por Lótman. Ana Paula Machado Velho assim sintetiza o conceito de semiosfera:

Cada signo ou texto depositado na memória da cultura vai formar o “cosmo” sógnico de cada grupo, a que Lótmán dá o nome de semiosfera. (...) A semiosfera funciona como a biosfera, aquele ambiente com características específicas e elementos disponíveis para serem acessados e dar condições à vida, à cultura. (...) A semiosfera seria, então, um ambiente com elementos (códigos culturais) significantes, disponíveis de serem acessados (combinados), que vai dar condições às representações, sistemas de signos que vão dar suporte à reprodução e manutenção da cultura (VELHO, 2009, p. 255).

É interessante notar que a semiosfera, como espaço semiótico, é percebida no momento em que existe uma modelização desses sinais culturais em informações, ou seja, é preciso que haja uma investigação da interação desses sistemas modelizantes para que possamos perceber que estes sistemas estão localizados em um ambiente semiótico, servindo de suporte para a reprodução e manutenção da cultura.

1.2 – Paradigma Tradicional X Nova História: Por uma tentativa de demarcação do conceito de cultura popular.

Esta seção será dedicada a um breve panorama sobre a diferença entre a concepção do estudo da História em uma concepção tradicional e o estudo da Nova História. Este debate fornecerá o embasamento teórico necessário para a definição de cultura popular que adotaremos em nossa pesquisa. Para que isto seja possível, utilizaremos a discussão desenvolvida por Peter Burke (1992) no livro *A Escrita da História*, além das contribuições de Bakhtin (2013) sobre seu estudo acerca da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento.

Peter Burke (1992) discute o surgimento da concepção da Nova História a partir de problemas encontrados pelos historiadores da cultura que a estudam sob o paradigma tradicional. Tais estudos, em sua visão, carecem de uma definição mais precisa sobre o que seria cultura enquanto arte, literatura e música, em detrimento de uma definição mais antropológica deste termo.

Com efeito, Burke afirma que estes problemas encontrados pelos historiadores culturais ocorreram devido à expansão no universo de estudo dos historiadores. O estudo da História se fragmentou em diversos campos como: a História Nacional, Mundial e Regional, assim como em História Social, Política, Econômica, dentre muitos outros. Sabendo deste

contexto de expansão e fragmentação, é compreensível o surgimento de um novo paradigma de estudo, que tente discutir tanto estes problemas de definições mais precisas do conceito de cultura, quanto o estudo mais amplo da história em suas diversas nuances. Este novo paradigma de estudo foi chamado de “a Nova História”.

Burke assim define o surgimento dessa nova corrente de estudo da história:

A expressão “a nova história” é mais bem conhecida na França. La nouvelle histoire é o título de uma coleção de ensaios editada pelo renomado medievalista francês Jacques Le Goff. Le Goff também auxiliou na edição de uma maciça coleção de ensaios de três volumes acerca de “novos problemas”, “novas abordagens” e “novos objetos”. Nesses casos está claro o que é a nova história: é uma história made in France, o país da nouvelle vague e do nouveau roman, sem mencionar la nouvelle cuisine. Mais exatamente, é a história associada à chamada École des Annales, agrupada em torno da revista Annales: économies, sociétés, civilisations (BURKE, 1992, pág. 9).

Sabendo que esse novo paradigma de estudo da história é de origem francesa, e que deste novo paradigma surgiram diversos ensaios que abordaram essa nova perspectiva da história, passemos para a definição de “Nova História” que, segundo Burke, é:

(...) uma reação deliberada contra o “paradigma” tradicional, aquele termo útil, embora impreciso, posto em circulação pelo historiador de ciência americano Thomas Kuhn. Será conveniente descrever este paradigma tradicional como “história rankeana”, conforme o grande historiador alemão Leopold von Ranke (1795-1886), embora este estivesse menos limitado por ele que seus seguidores (BURKE, 1992, p. 10).

Observando bem, entendemos que esse conceito de Nova História como apenas uma reação ao paradigma tradicional da história, é de certa forma limitado. Por esta razão, recorreremos novamente a Burke, que vai aprofundar esta definição através de seis contrastes entre essas duas concepções:

1. De acordo com o paradigma tradicional, a história diz respeito essencialmente à política. (...) 2. Em segundo lugar, os historiadores tradicionais pensam na história como essencialmente uma narrativa dos acontecimentos, enquanto a nova história está mais preocupada com a análise das estruturas. (...) 3. Em terceiro lugar, a história tradicional oferece uma visão de cima, no sentido de que tem sempre se concentrado nos grandes feitos dos grandes homens, estadistas, generais ou ocasionalmente eclesiásticos. Ao resto da humanidade foi destinado um papel secundário no

drama da história. (...) 4. Em quarto lugar, segundo o paradigma tradicional, a história deveria ser baseada em documentos. (...) 5. De acordo com o paradigma tradicional, memoravelmente enunciado pelo filósofo e historiador R.G. Collingwood, “Quando um historiador pergunta ‘Por que Brutus apunhalou César?’ ele quer dizer ‘O que Brutus pensou, o que fez com que ele decidisse apunhalar Cesar?’” (...) 6. Segundo o paradigma tradicional, a História é objetiva. A tarefa do historiador é apresentar aos leitores os fatos, ou, como apontou Ranke em uma frase muito citada, dizer “como eles realmente aconteceram” (BURKE, 1992, p. 10-15).

Cada um dos seis contrastes apresentados possui desdobramentos pertinentes para essa nova concepção do estudo da história. Porém, o nosso interesse nessa discussão é voltado para uma possível demarcação da definição do conceito de cultura popular. Desta forma, utilizaremos apenas o primeiro e o terceiro contrastes e seus desdobramentos para nos auxiliar em nossa discussão do conceito de cultura popular.

No que diz respeito ao primeiro contraste, Burke irá afirmar que o paradigma tradicional tratava essencialmente da História da política e que essa estava relacionada à figura do Estado. Consequentemente, o estudo de outros aspectos da história tinha um menor prestígio, pois não se configuravam como interesses dos “verdadeiros” historiadores. Desta maneira, a nova história se interessava por toda atividade humana. Através das palavras de Burke, podemos perceber que agora toda essa realidade social é considerada como história e que ela também é construída culturalmente.

Dentro desta temática do primeiro contraste entre o paradigma tradicional e a nova história, podemos fazer duas considerações: primeiro, a Nova História, ao se interessar por toda atividade humana, nos habilita agora a estudar manifestações sociais que antes não eram estudadas ou não eram enfatizadas satisfatoriamente para receber seu estudo. A Nova História, ao propor um estudo total das manifestações históricas, abre um precedente para a falta de precisão na análise específica de qualquer manifestação social, ou seja, estamos tratando de um relativismo cultural que se propõe a estudar tudo, mas não consegue focar especificamente em um ponto.

Levando em conta o que foi dito sobre o relativismo cultural, podemos fazer uma ponte entre essa nova concepção do estudo da história e a uma possível definição de cultura popular, que, em meio a todos esses novos aspectos a serem estudados, nos deixam em uma desconfortável situação de conceituação.

As palavras de Burke sobre uma possível definição de cultura popular e de povo exemplificam a magnitude dessa dificuldade de focar em definições mais precisas sobre a cultura popular:

Por exemplo, se a cultura popular é a cultura “do povo”, quem é o povo? São todos: o pobre, as “classes subalternas”, como costumava chamá-las o intelectual marxista Antonio Gramsci? São os analfabetos ou os incultos? Não podemos presumir que as divisões econômicas, políticas e culturais em uma determinada sociedade necessariamente coincidam. E o que é educação? Apenas o treinamento transmitido em algumas instituições oficiais como escolas ou universidades? As pessoas comuns são ignorantes ou simplesmente tem uma educação diferente, uma cultura diferente das elites? Evidentemente não deveria ser suposto que todas as pessoas comuns têm as mesmas experiências, e a importância de distinguir a história das mulheres daquela dos homens e enfatizada por Joan Scott (...). Em algumas partes do mundo, da Itália ao Brasil, a história do povo é com frequência chamada “a história do dominado”, assim assemelhando as experiências das classes subordinadas no ocidente aquelas das colonizadas. No entanto, as diferenças entre essas experiências também necessitam ser discutidas. (BURKE, 1992, p. 21-22).

Através das palavras de Burke, podemos perceber o relativismo cultural no que diz respeito à amplitude de significados dos termos: povo, educação, cultura popular, história da mulher. Inseridas neste contexto, as noções de cultura popular e de cultura do dominado fazem com que seja complicada uma definição precisa de cultura popular sem levar em conta estas variantes que tanto influenciam este conceito.

Encerrado o primeiro contraste, trataremos agora do terceiro, que servirá de apoio para a nossa definição de cultura popular. O contraste em questão trata do paradigma tradicional e a Nova História e suas concepções relacionadas às expressões “história vista de cima” e “história vista de baixo”. A história vista de cima, segundo o paradigma tradicional, só estudava os feitos dos grandes homens e dentre eles os estadistas, generais e eclesiásticos. Logo, a história do homem comum foi deixada em segundo plano. Já a história vista de baixo propunha o estudo do homem comum, a exemplo da história de camponeses e suas contribuições para a transformação social de seu povo, ou seja, a história da coletividade.

Tendo em vista essas informações, Burke (1992) vai relacionar os conceitos “história vista de baixo” e “história vista de cima” com o conceito de cultura popular:

Mais uma vez, a história vista de baixo foi originalmente conceitualizada como a inversão da história vista de cima, com a “baixa” cultura no lugar da cultura erudita. No decorrer de sua pesquisa, contudo, os estudiosos tornaram-se cada vez mais conscientes dos problemas inerentes a essa dicotomia (BURKE, 1992, p.21).

As palavras de Burke nos apresentam um conceito de cultura popular (ou baixa cultura) como o inverso da cultura erudita, através da dicotomia “história vista de cima e de baixo”. Ou seja, aparentemente, esta definição de cultura parece solucionar o problema da amplitude de variantes que cercam a cultura popular. No entanto, em contextos específicos da cultura popular, estas variantes irão apresentar problemas de definição, pois no momento em que nos debruçamos em pontos específicos da cultura popular como, a história dos “excluídos do poder” nós não poderemos enquadrá-los adequadamente na definição de “baixa cultura ou cultura popular”, pois estes mesmos excluídos do poder, anteriormente, poderiam ter tido acesso a uma educação erudita.

Pensando no que foi apresentado anteriormente sobre a cultura popular e uma possível definição específica deste termo, podemos fazer algumas considerações: a definição de “cultura” em geral, sobre o paradigma tradicional de estudo da história, apresentava problemas relacionados a um estudo mais amplo da cultura, pois apresentava apenas uma definição antropológica do termo sem considerar a cultura enquanto produção literária, musical e artística.

Já a definição de “cultura” sobre o paradigma da Nova História, apresentava um estudo mais amplo do termo, levando em conta uma gama maior de variantes nessa definição. Por apresentar um conceito de cultura popular amplo, a princípio, já contempla uma definição mais específica deste termo. Por outro lado, também apresenta alguns problemas de definição, pois no momento em que “A Nova História” se encarrega de um estudo mais amplo da cultura, este mesmo estudo, em contextos específicos, irá apresentar problemas de definição, pois não abarcará todas as variantes em torno da cultura que foram favorecidas por esta nova concepção de estudo.

Tendo estas informações em mente, como definir adequadamente, então, o conceito de cultura popular para a nossa pesquisa?

Aliado a essa discussão do conceito de cultura popular de Peter Burke, apresentaremos o conceito de cultura popular cunhado por Bakhtin, pois acreditamos que ele apresentará um conceito que, apesar de não possuir uma amplitude no que diz respeito à cultura, possuirá uma especificidade no que diz respeito à cultura cômica popular e as manifestações do carnaval histórico da Idade Média e do Renascimento.

Para definirmos o que seja cultura cômica popular para Bakhtin, é preciso definir a pedra fundamental, aquela que irá gerar a especificidade e a uniformidade do conceito de cultura cômica popular: o carnaval histórico da Idade Média e do Renascimento.

O carnaval, inicialmente, tratou-se do conjunto de manifestações populares que duravam aproximadamente três meses e que antecedia a quaresma. O carnaval histórico, porém, era muito mais do que apenas um conjunto de manifestações. Tratava-se de uma transformação temporária na vida do povo. Estas transformações diziam respeito a uma abolição temporária das relações hierárquicas, sociais e religiosas no período do carnaval, através do elemento da transgressão de todas as manifestações da cultura oficial, ou seja, as manifestações culturais, literárias e da linguagem verbal, pelo viés cômico.

Com efeito, o povo, no período do carnaval, podia se relacionar com as camadas sociais mais altas através de sua própria linguagem, advinda da praça pública. Podiam, também, satirizar as manifestações da cultura oficial, a exemplo da coroação de reis, que no período do carnaval se faziam com as coroações bufas, ou seja, as manifestações da cultura oficial eram transgredidas através do viés cômico no período do carnaval.

Todavia, de que forma a cultura popular é definida sob a ótica de Bakhtin? E de que maneira teremos uma especificidade e uniformidade deste conceito sem levar em conta as variantes relacionadas à cultura?

A respeito destas indagações faremos algumas considerações. Primeiramente, a especificidade do conceito de cultura popular sob a ótica de Bakhtin ocorrerá porque ele não definirá a cultura popular através da concepção de povo, nem da educação erudita ou baixa cultura, pois estes nos mostrarão desdobramentos diversos. Ele definirá este conceito através das manifestações do carnaval e suas transgressões, que podem surgir em uma primeira instância sob o viés do povo, mas que também podem surgir da cultura oficial como uma forma de desconstrução de sua própria cultura. Em outras palavras, a especificidade e a uniformidade do conceito de cultura popular surgem das manifestações do carnaval e não do conceito de povo e educação.

Levando em consideração a discussão feita ao longo desta seção sobre a possível definição de cultura popular que iremos adotar em nossa pesquisa, podemos concluir que os conceitos de cultura popular gerados pelo paradigma tradicional da história e pelo paradigma da Nova História sejam bastante pertinentes, embora apresentem alguns problemas de especificidade e uniformidade que para esta pesquisa não se enquadram de forma adequada.

Por outro lado, podemos dizer que a concepção de cultura popular cunhada por Bakhtin irá compactuar de forma satisfatória para a nossa pesquisa, pois estes elementos de especificidade e uniformidade apresentados irão contribuir para as análises relacionadas à cultura popular e ao carnaval presentes nesta dissertação.

Na próxima seção apresentaremos os conceitos de carnaval histórico, carnavalização e realismo grotesco que irão contribuir de forma significativa para as nossas posteriores análises da cultura cômica popular na peça *Henrique IV*.

1.3 - Carnaval, carnavalização e realismo grotesco: considerações teóricas sobre a lógica do mundo carnavalizado.

Nesta seção, iremos fazer um breve percurso teórico sobre o carnaval histórico da Idade Média e do Renascimento, mostrando a importância e a origem dessas manifestações culturais para o povo como uma forma de contemplar uma segunda vida, proporcionada por uma visão de mundo carnavalizada e permeada por um viés cômico. Em seguida, iremos apresentar a origem do termo carnavalização e o processo de criação deste conceito bakhtiniano. E, por fim, iremos apresentar a concepção estética que se inicia no carnaval histórico e culmina no que chamaremos de realismo grotesco, no qual tanto a lógica da carnavalização quanto do carnaval histórico estão interligados.

1.3.1 – Carnaval histórico

Antes de procurarmos entender o que significa o conceito de carnavalização e as implicações desta concepção para uma cosmovisão do mundo carnavalizado, é preciso que se fale de sua origem, logo, das festividades do carnaval histórico.

O conceito de carnavalização surge a partir da interpretação de Bakhtin (2013) sobre o contexto das festas populares do carnaval histórico da Idade Média e do Renascimento. O carnaval histórico era um conjunto de festividades e manifestações populares daquela época que antecederiam a quaresma, e que até hoje fazem parte das festas religiosas.

Porém, a concepção das manifestações populares do carnaval compreendia algo muito maior do que apenas um período festivo que durava três meses. Estas festividades tinham como características principais **a inversão** de tudo que era relativo às manifestações oficiais e sérias através de um **riso festivo** provindo da praça pública. Deste modo, podemos perceber que o carnaval celebrava um mundo às avessas, com um profundo impacto na vida do povo através de um viés cômico.

Para que possamos continuar nosso panorama sobre a origem do carnaval histórico e a grandeza de seu impacto na vida do povo, faz-se necessário abrir um parêntesis para a definição da categoria “riso”, pois a comicidade e o tipo de riso que iremos adotar terão um papel primordial na concepção de carnaval, carnavalização e realismo grotesco que estamos estudando. O riso será o fio condutor de toda a nossa investigação e influenciará diretamente todas as manifestações e concepções de mundo carnavalizado.

Em primeiro lugar, é importante frisar que o **riso** ora definido e estudado aqui é proveniente das manifestações do carnaval da Idade Média até o Renascimento na forma do realismo grotesco, sendo, portanto, o primeiro ponto a ser definido para, em seguida, serem expostas as nuances desse riso.

As palavras de Bakhtin irão exemplificar de que forma o riso era tratado nessa época e qual era a concepção de mundo que esse riso queria demonstrar:

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério*; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que o sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (BAKHTIN, 2013, p. 57).

Através das palavras de Bakhtin sobre a atitude do Renascimento em relação ao riso, podemos perceber que esse riso no período do carnaval irá demonstrar uma libertação através de uma visão da verdade que é encoberta pela seriedade da vida cotidiana, repleta de amarras sociais, políticas e religiosas.

Partindo dessa concepção que o riso possui tanto na Idade Média quanto no Renascimento, passemos para as definições mais estreitas dos tipos de riso que estarão presentes nessa pesquisa. A primeira coisa a ser definida sobre o riso que adotaremos é que ele está ligado diretamente às festas populares cômicas da Idade Média e no Renascimento, na figura da principal manifestação da cultura popular, que é o carnaval histórico. Logo, este riso vai estar permeado das seguintes características que são oriundas das festas populares: a abundância, o exagero, a hipérbole, a relativização da verdade, a ambivalência e o grotesco (através do princípio corporal e material).

Tendo em vista estas características do riso provenientes das festas populares, poderíamos dizer que este riso se encaixa na categoria do **riso satírico**. É importante salientar, todavia, que este riso satírico, proveniente da praça pública e das festas populares, se diferencia do **riso satírico moderno**, pois neste o burlador apenas escarnece a pessoa sem estar incluso no escárnio, ou seja, é um escárnio individualizado, que não propõe a regeneração e ambivalência, sendo apenas um xingamento risível; por outro lado, no riso satírico da Idade Média e no Renascimento, o burlador escarnece uma característica coletiva em um indivíduo e em si mesmo, ou seja, as mazelas e defeitos de uma sociedade estão inseridos nessa burla através de um princípio cômico que é ambivalente e regenerador, pois o escárnio inclui a todos, isto é, todos riem dos seus problemas, revelando uma verdade alegre e libertadora.

Levando em conta o exposto, podemos dizer que o riso proveniente da praça pública e das festas populares possui algumas características que representam essa concepção de mundo que serão adicionadas em um “riso satírico alegre”, que relativiza a verdade dominante, pois não é apenas o puro xingamento, mas também problematiza a própria sociedade, suscitando o riso por conta do exagero, da hipérbole, da abundância e pelo grotesco.

Ao longo desta investigação, poderemos nomear este riso proveniente das festas populares e da praça pública como: riso alegre e ambivalente, riso festivo, e riso ambivalente, devido às características próprias que este riso possa ter em determinado momento da análise, sem esquecer que possui na festa popular e na praça pública sua base.

Feita a delimitação da concepção de riso que estamos adotando, podemos agora compreender a grandeza das manifestações do carnaval, através do riso, na vida do povo.

Voltando às considerações sobre o carnaval histórico, faz-se necessário entender que, naquele período, existia uma espécie de dicotomia entre as manifestações culturais oficiais e as manifestações culturais populares. Por um lado, as manifestações culturais oficiais predominavam durante o ano todo, cuja seriedade era o fator norteador destas manifestações. Dentre as manifestações da cultura oficial haviam os casamentos, as procissões e as missas da igreja católica, os coroamentos da realeza, as nomeações de cavaleiros, os ritos fúnebres, dentre outros. Por outro lado, os ritos populares diziam respeito a um tipo de inversão cômica dos ritos oficiais. Esta inversão era naturalmente percebida através da linguagem da praça pública, nas festividades relacionadas ao carnaval e na literatura, ou seja, todo esse período do carnaval era marcado por um tipo de subversão dos ritos oficiais, através de um riso alegre e ambivalente, que tanto escarnecia quanto regenerava. Bakhtin define bem a separação desta dicotomia entre as manifestações oficiais e populares:

Sob o regime feudal existente na Idade Média, esse caráter de festa, isto é, a relação da festa com os fins superiores da existência humana, (...) só podia alcançar sua plenitude e sua pureza, sem distorções, **no carnaval** (...). Nessa circunstância a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo (...). Por outro lado, as festas oficiais da Idade Média - tanto as da Igreja como as do Estado Feudal - Não arrancavam o povo à ordem existente, não criavam essa segunda vida. Pelo contrário, apenas contribuíam para consagrar, sancionar o regime em vigor, para fortificá-lo. (...) Por isso o tom da festa oficial só podia ser o da *seriedade* sem falha, e o **princípio cômico** lhe era estranho. (...) Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus (BAKHTIN, 2013, p.8) [Grifo nosso].

Através do recorte acima, podemos perceber o impacto do carnaval na vida das pessoas daquela época. Não era apenas um período de festividades, mas, como afirma Bakhtin (Cf. 2013, pp.7-8), carnaval era a segunda vida do povo, era o momento no qual o povo gozava de uma espécie de abolição temporária das hierarquias e convenções sociais dominantes. Em outras palavras, o povo gozava de uma liberdade utópica conseguida apenas neste período, o que representava a renovação, universalidade, liberdade, igualdade e abundância.

Por outro lado, a cultura oficial – através da Igreja e do Estado – contribuía apenas para consagrar a verdade dominante através de seus ritos e manifestações. No que diz respeito aos ritos da Igreja, outra forma de impor a verdade dominante era através da censura que enfatizava o medo e a intimidação relacionados às imagens do inferno cristão, o que contribuía para manter os fiéis seguindo seus preceitos.

O recorte abaixo diz respeito a uma cena do inferno relatada por Oderico Vital, um historiador normando citado por Bakhtin em seu texto:

(...) à frente vêm homens vestidos de peles de animais que carregam todo um aparato culinário e doméstico. Em seguida outros homens trazendo cinquenta caixões sobre os quais estão empoleirados curiosos homenzinhos com enormes cabeças, segurando vastas cestas na mão. Depois dois etíopes com um cavalete de tortura sobre o qual o diabo suplicia um homem, enfiando-lhe agulhas de fogo no corpo. Em seguida vem uma multidão de mulheres a cavalo que saltitam sem cessar sobre as selas guarnecidas de pregos incandescentes; vêm-se entre elas algumas mulheres nobres, algumas reais e vivas no tempo da visão. Depois avança o clero e, para fechar o cortejo, guerreiros envoltos em chamas (BAKHTIN, 2013, p. 243).

No trecho acima, podemos ver uma imagem do inferno que enfatizava esse terror aplicado pela Igreja em sua doutrinação e consequente celebração da verdade dominante, através de figuras grotescas de homenzinhos de cabeças grandes. Em seguida, são mostradas cenas de tortura pelas quais irão passar aqueles que forem para o inferno, cujo sofrimento será ministrado por meio de um cavalete de tortura e agulhas de fogo orquestradas pelo diabo. Em suma, já sentimos a presença da carnavalização do mundo nos documentos oficiais.

Ainda sobre essa imagem do inferno, é importante salientar também que as festividades do carnaval possuíam, em sua essência, a subversão de tudo que era oficial através do riso alegre e ambivalente. Eles tinham o poder de rebaixar esse caráter temível do inferno através do viés cômico.

Logo, o poder do riso ambivalente, presente nas festividades carnavalescas, faz com que estas tentativas de censurar e intimidar os fiéis da Igreja através da imagem do inferno como temível fossem subvertidas e, como consequência disso, o povo se libertava temporariamente dessas amarras religiosas impostas pela cultura oficial.

Minéia Gomes de Oliveira finaliza esta discussão dissertando sobre o poder do riso rabelasiano provindo do carnaval e seu poder libertador:

No riso rabelasiano encontra-se o alívio, por exemplo, para os temíveis castigos do inferno. Este riso arruína com as tentativas terroristas da pastoral oficial, afinal, quando se ri do inferno ri-se de tudo, e surge, então, o grande inimigo de quem leva tudo a sério. Rabelais é ambíguo. Bernard Sarrazin o classifica como Janus-Rabelais, uma alegoria ao deus de duas faces (OLIVEIRA, 2009, p.21).

Em suma, acreditava-se que o carnaval, através do riso, libertava o povo dessas amarras religiosas e sociais ao escarnecer das imagens do inferno. Dessa forma, o povo vislumbrava um novo mundo livre do medo, mesmo que temporariamente no período do carnaval. É neste panorama que o carnaval histórico representava uma concepção de mundo utópico e libertária que era apenas permitida neste período de festividades.

Feita essa breve gênese do carnaval histórico, podemos agora adentrar no conceito de carnavalização que irá dialogar diretamente com o carnaval histórico na próxima seção.

1.3.2 - Carnavalização

O conceito de carnavalização foi cunhado por Bakhtin a fim de compreender a obra *Gargântua e Pantagruel*, de 1532, do escritor, padre e médico francês François Rabelais (1494-1553), bem como o contexto sociocultural em que se encontrava.

Considerando a análise desenvolvida por Bakhtin, esta obra revelou uma visão carnavalizada do mundo através das diversas imagens das festas populares, do baixo corporal e material, que exploravam o exagero e a inversão do mundo através de situações de destronamentos, rebaixamentos e, principalmente, através de um tipo de **riso alegre** que tinha em sua essência um caráter ambivalente – permeado pelo escárnio – e, por esta razão, uma função renovadora do mundo através do riso.

Bakhtin ressalta a importância da obra de Rabelais por este ser um porta-voz da cultura cômica popular e que soube como ninguém dar voz às manifestações populares. Segue-se um trecho com algumas considerações de Bakhtin sobre Rabelais:

E é justamente esse caráter popular peculiar e, poderíamos dizer, radical, de todas as imagens de Rabelais que explica que o seu futuro tenha sido tão excepcionalmente rico, como o sublinhou exatamente Michelet. É também esse caráter popular que explica “o aspecto não-literário” de Rabelais, isto é, sua resistência a ajustar-se aos cânones e regras da arte literária vigentes do século XVI até aos nossos dias, independente das variações que o seu conteúdo tenha sofrido (BAKHTIN, 2013, p. 2).

Através das palavras de Bakhtin, verifica-se que esse caráter popular da obra de Rabelais foi à chave para captar a essência dessas manifestações populares do carnaval e dessa concepção de mundo carnavalizada que se encontrava totalmente dissociada do cânone de seu tempo.

Estreitando ainda mais o conceito de carnavalização, Claudiana Soerensen, ao sintetizar as palavras de Bakhtin afirma:

Na concepção de Bakhtin a carnavalização não é um **esquema** externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas **uma forma flexível de visão artística**, uma espécie de princípio holístico que permite descobrir o novo e o inédito. O carnaval na concepção do autor é o *locus* privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade, onde se privilegia o marginal, o periférico, o excludente (SOERENSEN, 2011, p. 320) [Grifo nosso] (SIC).

Ao sintetizar o conceito de Bakhtin, Soerensen nos revela que a carnavalização diz respeito a uma forma de visão artística que tinha como base o carnaval histórico e sua lógica de subversão do mundo.

Complementando a definição de carnavalização sintetizada por Soerensen, Norma Discini de Campos define desta forma o conceito de carnavalização:

Como último estágio destas reflexões serão consideradas às repercussões da cosmovisão carnavalesca no romance polifônico, reconhecido por Bakhtin na ficção de Dostoiévski. O objetivo é ratificar **a carnavalização como categoria analisável nos textos**. (DISCINI, 2006, p. 72) [Grifo nosso] (SIC).

Tendo em vista o exposto sobre o conceito de carnavalização, podemos dizer que a criação deste conceito por Bakhtin surgiu a partir do entendimento da obra de Rabelais, que, por sua vez, utilizara as imagens e motivações do carnaval da Idade Média e do Renascimento. Bakhtin, ao perceber que o carnaval histórico era permeado por uma visão de mundo utópica e libertária do povo, que consistia em subverter as manifestações da cultura oficial através de um riso ambivalente, tanto em seus ritos, obras literárias e a sua linguagem, cunhou um conceito que contemplasse toda essa lógica do carnaval com suas nuances e que seria aplicado como uma categoria de análise literária e artística.

As palavras de Dilmar de Miranda irão demonstrar de como esse processo de carnavalização compactua com as ideias de Norma Discini que categoriza a carnavalização como uma categoria analisável de textos:

Bakhtin estende sua análise sobre o fenômeno da carnavalização para além das práticas populares, ou seja, para as narrativas que se utilizam da linguagem carnavalesca. Trata-se de uma literatura prenhe daquela concepção carnavalizada do mundo. Isso ocorre durante toda a Idade Média, conforme atesta a difusão de uma literatura latina paródica ou semiparódica, onde a ideologia cristã feudal, com todos os seus rituais, é descrita a partir de uma perspectiva cômica. A obra mais famosa desse tipo de literatura é A ceia de Ciprião (Coena Cypriani), que parodia o Antigo e Novo Testamento (toda a literatura oficial judaico-cristã) dentro do espírito carnavalesco, fato que estaria legitimado pela tradição do risus paschalis bem como pelos remotos vestígios das saturnais romanas (MIRANDA, 1997, p. 130).

Em outro trecho Miranda vai citar Featherstone (1995) que sintetiza as ideias de Bakhtin e define o fenômeno da carnavalização como:

[...] o rito das inversões e transgressões simbólicas, no qual os pares antinômicos – superior/inferior, sublime/vagabundo, erudito/popular, clássico/grotesco – são desconstruídos e reconstruídos, obedecendo a uma lógica de “um mundo ao avesso”. “Os autores apóiam-se na obra de Bakhtin, para mostrar como o carnaval envolve a celebração do ‘corpo grotesco’ – comida farta, embriaguez, promiscuidade sexual – num mundo em que a cultura erudita é posta de cabeça para baixo. O corpo grotesco do carnaval é o corpo inferior da impureza, desproporção, imediatez, orifícios, o corpo material que é o oposto do ‘corpo clássico’, belo, simétrico, superior, percebido a distância, o corpo ideal. O corpo grotesco e o carnaval representam a alteridade excluída do processo de formação da identidade e da cultura da classe média” (Featherstone, 1995, p. 113).

Feita a delimitação do conceito de carnavalização cunhado por Bakhtin e estudado por Soerensen, Discini e Miranda, acrescentamos ainda que Rabelais não foi o único autor de seu tempo a tratar da lógica da carnavalização em suas obras. Pode-se inferir que, Boccaccio, Miguel de Cervantes e William Shakespeare – entre outros, apesar de não terem consciência de que estavam produzindo uma literatura sob a ótica da carnavalização, eles reproduziram em seus textos a concepção carnavalizada do mundo que estava presente na sociedade da época.

Shakespeare, como já mencionamos, também trabalhou com a estética carnavalizada em suas obras. O drama histórico *Henrique IV* parte I e II, nosso objeto de pesquisa, será o campo de testagem dessa hipótese. Este drama será analisado sob o viés da carnavalização, que pode ser percebida por meio de juramentos, profanações, elogios, grosserias, destronamentos carnavalescos e por imagens grotescas. Feito este panorama sobre a carnavalização, passemos agora para o entendimento do Realismo Grotesco na próxima seção.

1.3.3 - Realismo grotesco

O primeiro ponto a ser explanado sobre o Realismo grotesco encontra-se na origem da palavra “Grotesco” que, segundo Bakhtin,

Em fins do século XV, escavações feitas em Roma nos subterrâneos das Termas de Tito trazem à luz um tipo de pintura ornamental até então desconhecida. Foi chamada de *grottesca*, derivado do substantivo italiano *grotta* (gruta). Um pouco mais tarde, decorações semelhantes foram descobertas em outros lugares da Itália. (...) Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e se transformavam entre si. (...) metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se

na transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência (BAKHTIN, 2013, p.28).

As palavras de Bakhtin demonstram que a origem da palavra “grotesco” encontra-se ligada a um tipo de pintura ornamental que foi definida como *grotesca*, por causa da mistura de imagens de plantas, animais e seres humanos, feitas sobre a pedra. Nessa simbiose imagística, confundiam-se diferentes reinos (como o animal e o vegetal), resultando assim em um produto de traços disformes e inacabados, associados, mais tarde, às imagens grotescas. Outro ponto que merece destaque sobre estas pinturas grotescas e o realismo grotesco, diz respeito a essa associação de figuras disformes como uma forma de dessacralização do humano, no momento em que não temos a definição do que é humano e do que é animal.

Tendo feita a delimitação do termo grotesco, iremos agora apresentar o contexto no qual se originou o realismo grotesco para que possamos defini-lo adequadamente. Ao falarmos do “carnaval histórico” da Idade Média e do Renascimento no início deste capítulo, vimos que este conjunto de manifestações cômicas e populares (que tinham como princípios básicos a inversão e subversão de tudo que era relativo às manifestações culturais oficiais e sérias através do riso alegre e festivo) gerou uma concepção de mundo utópico e universal que libertava o povo das amarras sociais, políticas e religiosas no período do carnaval. Logo, essa visão carnavalesca do mundo que estava presente na obra de Rabelais e de outros autores da Idade Média e do Renascimento, gerou também um sistema de imagens da cultura cômica popular que priorizou o princípio material e corporal, culminando com a concepção estética do Realismo grotesco. Bakhtin amplia o significado desta concepção estética:

No entanto, as imagens referentes ao princípio material e corporal em Rabelais (e nos demais autores do Renascimento) são a herança (um pouco modificada, para dizer a verdade) da cultura cômica popular, de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente, de uma **concepção estética da vida prática** que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente das culturas dos séculos posteriores (a partir do classicismo). Vamos dar a essa concepção o nome convencional de *realismo grotesco* (BAKHTIN, 2013, p.16-17) [Grifo nosso].

Uma vez que o realismo grotesco é um tipo de concepção estética da vida prática que é permeada por essa cultura cômica popular e carnavalesca através do princípio material e corporal, Bakhtin irá exemplificar o significado desse princípio e de suas características:

(...) *o princípio da vida material e corporal*: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual. São imagens **exageradas e hipertrofiadas**. Alguns batizaram Rabelais como o grande poeta “da carne” e “do ventre” (...). (BAKHTIN, 2013, p.16) [Grifo nosso].

Dessa forma, o exagero e a hipertrofia irão fazer parte dessas imagens do corpo grotesco que também terão como características capitais a fertilidade, o crescimento e a superabundância.

Por fim, pode-se afirmar que o principal traço do realismo grotesco e suas imagens é o rebaixamento que, segundo as palavras de Bakhtin, implica na “transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 2013, p.17).

Feita a exposição do carnaval histórico, da carnavalização e do realismo grotesco e sua importância para a nossa pesquisa, resta-nos apresentar os pontos de contato entre eles. Segundo Eduardo Peñuela Cañizal, os termos carnaval histórico e realismo grotesco, respeitando suas nuances e diferenças, significam, dentro do pensamento Bakhtiniano, a essência da carnavalização:

(...) Ambos os termos (...) significam no pensamento bakhtiniano, carnavalização, pois ambos se reportam aos processos subversores da ordem social, política ou artística. O primeiro mantém uma relação estreita com as festividades das carnestolendas (...) e com suas diversas modalidades transgressoras que se exibiam sem recato durante os dias em que seus rituais eram fixados em calendário. O segundo também é transgressor, mas suas formas subversivas possuíam uma acentuada ambivalência, o que fazia com que tantos gestos quanto atitudes grotescas tivessem um papel de destaque (...) Bakhtin julgava que o realismo grotesco, ao demarcar de maneira mais precisa os enunciados, representava com mais propriedade seu entendimento de carnavalização, (...) (CAÑIZAL, 2006, p. 245).

Levando-se em consideração o exposto, podemos afirmar que o carnaval histórico com suas manifestações e sua cosmovisão de mundo carnavalesco retratadas na obra de Rabelais e organizadas de acordo com a teoria cunhada por Bakhtin, nos mostrou como as manifestações carnavalescas da Idade Média e do Renascimento foram importantes para o entendimento da cultura cômica popular.

Porém, antes que continuemos os próximos capítulos de análise, é importante ressaltar que os conceitos da semiótica da cultura nos permitirão analisar e demonstrar como os textos e as imagens da peça supracitada estão imbuídos dos conceitos de carnaval histórico,

carnavalização e realismo grotesco. Este exercício semiótico só será possível graças às práticas de modelização da linguagem. Esta ferramenta permitirá que a cultura seja analisada através dos sistemas sógnicos utilizados por Shakespeare onde identificaremos traços da cultura cômica popular. A seguir, os capítulos de análise das representações da linguagem na peça *Henrique IV, parte I e II*.

2. A carnavalização da linguagem em Henrique IV

O presente capítulo trata da investigação da cultura cômica popular através da análise da linguagem carnavalizada empregada no drama histórico *Henrique IV*. Esta linguagem carnavalizada será marcada por juramentos vãos, profanações do sagrado, grosserias e elogios que resultarão em destronamentos e coroações carnavalescas, sem esquecer o papel do riso ambivalente e festivo na subversão do que é oficial e sério.

Em seguida, faremos uma análise das coroações bufas e dos consequentes destronamentos carnavalescos que estão presentes no drama histórico *Henrique IV*. Recortaremos, nesse momento, as inversões de papéis sociais, as coroações bufas e os destronamentos, enfatizando o diálogo desses elementos com a cultura cômica popular.

2.1 – Juramentos carnavalizados

Para que possamos compreender a essência da linguagem empregada nos juramentos carnavalizados, que será analisada tanto nesta seção quanto nas próximas, faz-se necessário entender o que são as profanações, os elogios aliados às grosserias e os destronamentos carnavalescos. A essas manifestações da linguagem oriundas da praça pública, Bakhtin vai chamar de “certos fenômenos da linguagem familiar”. Diz ele que:

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 mesmo 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 “extraterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra (BAKHTIN, 2013, p. 132) [Grifo nosso].

Tendo em vista as palavras de Bakhtin, podemos concluir que esses fenômenos da linguagem familiar e grosseira presentes na linguagem carnavalizada, serão definidos por um caráter de oposição às suas formas oficiais.

Focalizando nesse caráter específico da linguagem carnavalizada postulado por Bakhtin, passamos agora ao primeiro ponto da análise, que é o Juramento carnavalizado. Por

definição, o juramento, segundo o site “conceito de”³, vem do latim *iuramentum*, que consiste na afirmação ou a negação de algo, geralmente pondo Deus como testemunha. Um juramento, por conseguinte, é uma promessa ou uma declaração invocando algo ou alguém.

Já a definição de juramento, no campo da linguagem, é apresentada por Edgardo Castro com as seguintes palavras ao sintetizar a definição de Émile Benveniste:

No início da investigação, certa concepção do juramento, sustentada entre outros, por Émile Benveniste, é posta em dúvida. Segundo esta, a natureza do **juramento** radicaria em ser um ato lingüístico cuja função é garantir a verdade ou a efetividade de uma proposição significativa, na qual se expressa o que digo que é verdadeiro, no chamado juramento assertivo, ou aquele que prometo cumprir, no juramento promissório (CASTRO, 2012, p. 189) [Grifo nosso].

Tendo em vista estas duas definições de juramento, utilizaremos a lógica da primeira definição, que diz respeito à invocação do sagrado ou de alguém para fazer promessas, porque os juramentos dos recortes que selecionamos profanam o sagrado. Desta maneira, o simples ato da linguagem de expressar a verdade ou de prometer, não cobre a esfera do sagrado sobre a qual queremos nos debruçar.

Portanto, se entendermos que o juramento pode ser um tipo de invocação do sagrado, a partir do momento em que este juramento é direcionado às coisas profanas, ele se torna carnavalizado, pois representa uma inversão de sua condição original.

Tendo isto em mente, os juramentos analisados na peça *Henrique IV* apresentam esses aspectos de inversão da sua condição original, o que será de suma importância para a nossa pesquisa, pois essa linguagem carnavalizada fará diálogos importantes com a cultura popular cômica.

A análise dos juramentos carnavalizados presentes em *Henrique IV* será dividida em três etapas: primeiro, a invocação do sagrado para motivos vãos; segundo, a invocação de coisas profanas como forma de juramento; e por fim, o juramento como escudo para mentiras.

Antes, porém, de iniciarmos a análise dos juramentos carnavalizados, observemos um trecho da peça *Henrique IV*, que demonstra um exemplo de um juramento próximo da esfera oficial e séria não carnavalizada:

³Conceito de juramento - O que é, Definição e Significado. Disponível em: <http://conceito.de/juramento#ixzz4KYeWSKNE>Acesso em: 17 de Nov. 2016.

TAVERNEIRA

Juro pela minha **honestidade**, cambraia de linho de oito xilins a vara! E além disso, deve dinheiro aqui, Sir John, de comida, e de muita bebida, e vinte e quatro libras de dinheiro que lhe foi emprestado (SHAKESPERARE, 2000, p. 114) [Grifo nosso].⁴

No trecho recortado acima, temos a fala da taverneira da peça *Henrique IV*, em que esta faz um juramento invocando a própria honestidade, conceito este que se encaixa na esfera oficial e séria, por conta da ausência de comicidade. Outro ponto importante do juramento da taverneira reside no fato de que seu juramento não busca um motivo vão, e que não é utilizado para esconder mentiras, pois o juramento da taverneira busca justificar sua “palavra de honra”, ao mostrar que ela comprou tecidos para Falstaff e que ele lhe deve dinheiro.

Logo, infere-se que o juramento da taverneira se enquadra na categoria de um juramento não carnalizado, pois não subverte as características básicas de um juramento de caráter oficial, que são: a invocação de coisas sérias, a ausência de subterfúgios para mentira e a não profanação do sagrado.

Dessa forma, após apresentar um recorte do que seria um juramento de caráter oficial, segue-se a primeira etapa de análise, que trata da invocação do sagrado para motivos vãos. Sabe-se que Falstaff, representante maior da linguagem carnalizada na peça *Henrique IV*, utiliza o sagrado em sua linguagem, representado pelas referências às imagens da Virgem Maria e de Deus, para fazer seus juramentos. O que caracteriza a carnalização dos juramentos de Falstaff, no entanto, é que ele os utiliza em favor de coisas vãs, ou seja, motivos que não representam a cultura oficial e séria. Vejamos os seguintes trechos da peça em destaque:

FALSTAFF

Pela Virgem, então, meu moleque: quando você for Rei, não permita que nós, que somos escudeiros do corpo da lua, sejamos chamados de ladrões na beleza do dia. Deixe que sejamos os mateiros de Diana, os fidalgos das sombras, os queridinhos da lua (...) (SHAKESPEARE, 2000, p. 22) [Grifo nosso].⁵

⁴ **Hostess**

Now, as I am a true woman, holland of eight shillings an ell. You owe money here besides, Sir John, for your diet and by-drinkings, and money lent you, four and twenty pound. (SHAKESPERARE, 1993, p. 97)

⁵ **FALSTAFF**

Marry, then, sweet wag, when thou art king, let not us that are squires of the night's body be called thieves of the day's beauty: let us be Diana's foresters, gentlemen of the shade, minions of the moon; (SHAKESPERARE, 1993, p. 9)

No primeiro juramento, Falstaff usa o nome da Virgem Maria para pedir ao príncipe Hal que este não permita que as pessoas chamem a ele e aos seus companheiros de ladrões, apesar deles serem apresentados na peça como um bando de vigaristas. Além de pedir para que o príncipe impeça as pessoas de os chamarem de ladrões, Falstaff ainda usa metáforas para suavizar o peso da palavra “ladrões”, a exemplo das expressões “mateiros de Diana”, “fidalgos das sombras” e “queridinhos da lua”. Percebe-se, então, que o juramento de Falstaff é em vão, usado apenas para encobrir a sua fama e de seus amigos, ou seja, não representa a seriedade da cultura oficial, mas sim, a comicidade da cultura popular.

Outro ponto a ser ressaltado no juramento de Falstaff diz respeito ainda às metáforas usadas para se referir à classe dos ladrões, como “fidalgos das sombras” e “queridinhos da lua”. Como uma das principais características do realismo grotesco e da carnavalização da linguagem é o rebaixamento, isso faz com que o vocábulo “ladrões” seja rebaixado de escudeiros a ladrões e elevado ao mesmo tempo, pois as sombras podem se referir a terra e a lua pode se referir ao céu, ou seja, a linguagem é subvertida como característica pertencente à visão carnalizada de mundo. Também podemos acrescentar o jogo de metáforas “fidalgos das sombras e queridinhos da lua”, pois em primeiro plano temos que a palavra “fidalgos” foi rebaixada ao ser associada à palavra sombras; e a palavra “queridinhos” apesar de serem associadas a com a palavra “lua” foram rebaixadas através do diminutivo.

Segue um segundo trecho da peça que trata dos juramentos vãos na linguagem de Falstaff em relação à imagem do Deus cristão:

FALSTAFF

Juro por Deus, então, que eu vou ser traidor quando você for Rei (...).
(SHAKESPEARE, 2000, p. 28) [Grifo nosso].⁶

O segundo juramento em destaque também representa uma afronta aos juramentos de caráter oficial, pois Falstaff novamente jura em vão, agora por Deus, que é o símbolo máximo do sagrado para as religiões cristãs. Falstaff jura que será um traidor se o Príncipe Henry não participar com ele de um roubo em *Eastcheap*, no momento em que ele for Rei. Os motivos vãos desse juramento que são direcionados ao sagrado, dizem respeito às promessas feitas por Falstaff, pois as promessas de cunho oficial devem elevar aquele que jura ao sagrado. No entanto, no trecho citado, há um rebaixamento, pois Falstaff diz que será um traidor.

⁶ FALSTAFF

By the Lord, I'll be a traitor then, when thou art king. (SHAKESPERARE, 1993, p. 14-15).

Segue o último trecho da peça no que diz respeito aos juramentos vãos relacionados à imagem de Deus:

FALSTAFF

Por Deus, que eu o reconheci tão bem quanto o faria aquele que o gerou. Pois então ouça-me, meus amigos: caberia a mim matar o herdeiro do trono? Deveria eu voltar-me contra nosso verdadeiro príncipe? (...) (SHAKESPEARE, 2000, parte I, p. 75) [Grifo nosso].⁷

E, por fim, o terceiro juramento feito por Falstaff direcionado ao sagrado, na figura de Deus, se refere novamente a motivos vãos, pois ele faz um juramento ao sagrado para justificar suas mentiras. Isto ocorre no momento em que ele é desmascarado pelo seu comportamento covarde em *Eastcheap*, no episódio em que o Príncipe Hal e Poins roubam, disfarçados, o produto do roubo de Falstaff e de seus comparsas. Ao saber do fim da farsa, Falstaff jura por Deus que sabia que o ladrão mascarado era o príncipe.

Seguindo as análises da linguagem carnalizada na forma de juramentos, temos a segunda etapa que será representada pela invocação de coisas profanas como forma de juramento. Vejamos, agora, os seguintes trechos:

FALSTAFF

Ora, você é danado para citar as Escrituras, e é capaz de corromper até um santo. Você me tem feito muito mal, Hal, que Deus o perdoe por isso. Antes de o conhecer, Hal, eu não sabia de nada; e hoje em dia eu sou, a bem da verdade, pouco melhor do que um pecador qualquer. Tenho de abandonar esta vida, e hei de abandoná-la. **Juro que se não abandonar sou um vilão** (...) (SHAKESPEARE, 2000), p. 26) [Grifo nosso].⁸

Nesse primeiro juramento, Falstaff afirma que o príncipe Henry o corrompeu e o conduziu ao pecado, mas este fato não configura a verdade, uma vez que é apenas mais um

⁷ **FALSTAFF**

By the Lord, I knew ye as well as he that made ye.

Why, hear you, my masters: was it for me to kill the heir-apparent? (SHAKESPERARE, 1993, p. 61).

⁸ **FALSTAFF**

O, thou hast damnable iteration and art indeed able to corrupt a saint. Thou hast done much harm upon me, Hal; God forgive thee for it! Before I knew thee, Hal, I knew nothing; and now am I, if a man should speak truly, little better than one of the wicked. I must give over this life, and I will give

it over: by the Lord, and I do not, I am a villain (...) (SHAKESPERARE, 1993, p. 12).

artifício utilizado por Falstaff para justificar suas ações voltadas para o roubo, as vigarices, as bebedeiras e, sobretudo, à sua compulsão por comida. O teor de carnavalização do juramento de Falstaff diz respeito, portanto, à invocação de coisas profanas para justificar seu juramento, no momento em que ele jura pela vilania, que abandonará seus pecados.

Em seguida, temos o segundo trecho da peça, referente aos juramentos que invocam coisas profanas:

CARROCEIRO

Ora viva! **Quero ser enforcado** se não forem quatro horas da manhã. Aquela Ursona já está ali perto da chaminé, mas nossos cavalos ainda não estão carregados (...) (SHAKESPEARE, 2000, p. 45) [Grifo nosso].⁹

Já no segundo juramento, a personagem do Carroceiro pratica também um juramento carnavalizado, pois ele jura que quer ser enforcado, se ele não tiver a precisão das horas, pois, no momento deste juramento, o texto afirma serem quatro horas, ou seja, o carroceiro faz um juramento apenas para endossar sua certeza. Neste sentido, pode-se afirmar que o carroceiro utiliza o juramento de forma carnavalizada, pois ele não o utiliza para coisas importantes, mas sim, para motivos vãos, a exemplo da precisão das horas, algo tão corriqueiro.

Observemos, agora, o próximo recorte:

FALSTAFF

(...) Eu prefiro que me encare de frente! Dêem-me um copo de vinho; **quero ser um crápula** se já bebi alguma coisa hoje (...) (SHAKESPEARE, 2000, p. 69) [Grifo nosso].¹⁰

No terceiro juramento, Falstaff invoca a palavra “crápula” para fazer o juramento de que não bebeu nada naquele determinado momento. A palavra “crápula” encontra-se semanticamente ligada ao mundo não-oficial, pois traz em seu bojo os sentidos de inescrupuloso, libertino e canalha. Logo, temos mais um exemplo de juramento carnavalizado, pois Falstaff invoca uma palavra de sentido profano para fundamentar seu

⁹ **First Carrier**

Heigh-ho! an it be not four by the day, I'll be hanged: Charles' wain is over the new chimney, and yet our horse not packed. What, ostler! (...) (SHAKESPERARE, 1993, p. 30).

¹⁰ **FALSTAFF**

(...) A plague upon such backing! give me them that will face me. Give me a cup of sack: I am a rogue, if I drunk to-day (SHAKESPERARE, 1993, p. 54).

juramento, no intuito de convencer de que não ingeriu bebidas alcoólicas, em uma demonstração explícita de sua conduta voltada aos exageros.

Observemos agora a seguinte fala:

FALSTAFF

Todos? Não sei o que chama de todos, mas **se eu não lutei com cinquenta deles sou um amarrado de rabanetes**: se não havia uns cinquenta e dois ou três em cima do velho Jack, **não sou bicho de dois pés** (SHAKESPEARE, 2000, p. 71) [Grifo nosso].¹¹

No quarto juramento, para justificar suas mentiras ao dizer que lutou com mais de cinquenta homens no episódio do roubo em *Eastcheap*, Falstaff invoca duas palavras que não pertencem à esfera da cultura oficial dos juramentos, que são: “amarrado de rabanetes” e “bicho de dois pés”. Normalmente, se jura por divindades ou por coisas sérias, mas o que acontece neste trecho em análise é o contrário, pois ele jura, mais uma vez, por coisas vãs. Ainda sobre as duas palavras invocadas por Falstaff, pode-se inferir que essas metáforas representam o rebaixamento do juramento, pois o “amarrado de rabanetes” e “bicho de dois pés” estão firmemente presos ao solo, ao chão, que é o oposto ao sagrado, sempre associado ao céu.

E, por fim, segue o último trecho de análise da segunda etapa:

FALSTAFF

Quero ser um peixe em conserva se não tiver vergonha desses meus soldados; é uma vergonha a bandalheira que fiz com o erário real (...) (SHAKESPEARE, 2000, p. 130) [Grifo nosso].¹²

Como último exemplo da segunda etapa de análise dos juramentos carnavalizados, o trecho destacado acima mostra que o personagem Falstaff está envergonhado por ter escolhido os soldados menos preparados de toda a Inglaterra, representando, desta feita, um

¹¹ **FALSTAFF**

All! I know not what you call all; but if I fought
not with fifty of them, I am a bunch of radish: if
there were not two or three and fifty upon poor old
Jack, then am I no two-legged creature (SHAKESPERARE, 1993, p. 56).

¹² **FALSTAFF**

If I be not ashamed of my soldiers, I am a soused
gurnet. I have misused the king's press damnably (...) (SHAKESPERARE, 1993, p. 112).

rebaixamento do exército e da instância da guerra, que é oficial por natureza, além de ter gasto o dinheiro da coroa inglesa contratando soldados inúteis. Mesmo consciente desses fatos, mais uma vez Falstaff faz um juramento carnavalizado, invocando uma palavra que não pertence à esfera dos juramentos da cultura oficial, “peixe em conserva”, para justificar a vergonha de seus atos, ou seja, um juramento que invoca palavras profanas para justificar suas ações de total despreparo ao escolher soldados para a guerra.

Na sequência das etapas de análise da linguagem dos juramentos carnavalizados, apresentamos a terceira etapa de análise que é o uso do juramento como escudo para mentiras. Vejamos o seguinte recorte:

BARDOLPH

Para falar a verdade, eu fugi quando vi os outros fugirem.

PRÍNCIPE

Mas agora, por favor, falem sério; como é que a espada de Falstaff ficou assim toda amassada?

PETO

Ora, ele deu uns golpes nela com sua adaga, e disse que ia **jurar** tanto que acabava com a verdade na Inglaterra, e fazendo acreditar que tinha sido na luta, e ainda nos convenceu a fazer o mesmo.

BARDOLPH

E nos fez coçar os narizes com grama de espinho, para os fazer sangrar, e então lambuzar nossas roupas, **jurando** que era sangue de homens bravos. Eu acabei fazendo o que não fazia há sete anos: corei só de estar usando truques tão monstruosos (SHAKESPEARE, 2000, p. 77-78) [Grifo nosso].¹³

Nos trechos em destaque, observa-se que Falstaff, mais uma vez, é o centro das discussões do juramento carnavalizado, cujo contexto remete ao episódio do roubo frustrado com os seus comparsas em *Eastcheap*, tendo o príncipe Henry e Poinc como os pivôs desse insucesso. Na sequência dos trechos, Falstaff obriga aos seus amigos a forjarem inúmeras

¹³ **BARDOLPH**

'Faith, I ran when I saw others run.

PRINCE HENRY

'Faith, tell me now in earnest, how came Falstaff's sword so hacked?

PETO

Why, he hacked it with his dagger, and said he would swear truth out of England but he would make you believe it was done in fight, and persuaded us to do the like.

BARDOLPH

Yea, and to tickle our noses with spear-grass to make them bleed, and then to beslobber our garments with it and swear it was the blood of true men. I did that I did not this seven year before, I blushed to hear his monstrous devices (SHAKESPERARE, 1993, p. 62-63).

mentiras sob o viés dos juramentos, para que o Príncipe acreditasse que eles haviam lutado com muitos homens.

No que diz respeito aos juramentos carnavalizados como escudo para mentiras, notamos que Falstaff prometeu “jurar tanto que iria acabar com a verdade na Inglaterra”, ou seja, Falstaff utiliza o juramento, que deveria ser direcionado para a seriedade e para o sagrado, para encobrir todas as suas mentiras, confirmando o seu uso como escudo de forma não-oficial e irônica. Na sequência do trecho, obriga seus amigos a utilizarem novamente o juramento para justificar as suas mentiras, invertendo e carnavalizando, mais uma vez, o sentido do juramento.

Também podemos perceber que todos os juramentos que Falstaff forçou seus amigos a fazerem representam um rebaixamento da verdade. Temos, portanto, que a mentira foi o grande mote para o rebaixamento da verdade representada pelos juramentos, que também foram vãos.

Nos recortes analisados nessa seção, demonstrou-se através da linguagem marcada por juramentos que estes subverteram a ordem comum dos juramentos da cultura oficial e que, ao invés de priorizarem a verdade, as coisas sérias e o sagrado, rebaixaram e subverteram essa visão de mundo, configurando-se em uma linguagem carnavalizada, não-oficial e oriunda das festividades carnavalescas.

No tópico seguinte, demonstraremos de que forma a linguagem em *Henrique IV*, está marcada por profanações, outro aspecto da carnavalização.

2.2 - Profanações

Para que possamos analisar a linguagem verbal carnavalizada em *Henrique IV*, que é marcada por profanações, faz-se necessário entender qual é o conceito de profanação que iremos utilizar.

Para definirmos o conceito de profanação em uma visão de mundo carnavalizado, faz-se necessário mencionar, citando Bakhtin, algumas manifestações cômicas populares que aconteciam no período do carnaval, a exemplo da festa dos loucos, na qual ele destaca o princípio cômico e seu caráter burlador dos ritos religiosos: “É evidente que, durante a festa dos loucos, o riso não era de maneira alguma abstrato, reduzido a uma burla puramente denegridora do rito e da hierarquia religiosa” (BAKHTIN, 2013, p.65).

Entendendo que o riso era o principal fator de subversão da seriedade das manifestações da cultura oficial e de sua linguagem, José Ricardo Cano, ao citar Bakhtin, destaca o papel do riso como fator de profanação do sagrado:

Verificamos que essa tensão entre o sério e o cômico intensifica-se a partir do século III d.C. com a cristianização do Império Romano. Se antes a produção literária cômica era considerada como de qualidade inferior, depois da conversão de Constantino passa a adquirir tons de **profanação do sagrado**. A concepção de mundo cristã prescrevia um estilo de vida pautado pela “seriedade sem falha” (...) em que não havia espaço para o riso e para a diversão. (CANO, 2004, p. 84) [Grifo nosso].

Aliado ao riso como fator de profanação do sagrado, temos o rebaixamento (proveniente do realismo grotesco), que também funcionará como elemento de profanação. Bakhtin define o rebaixamento como “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” (2013, p.17).

Levando-se em consideração o riso e o rebaixamento como fatores de profanação do sagrado, podemos concluir, então, que a profanação segundo a concepção carnavalesca do mundo pode ser definida como um ato de rebaixar as coisas consideradas sagradas ou dignas de apreço através do riso, ou de sua transferência de condição elevada para o plano material ou corporal.

Feita a delimitação do conceito de profanação, podemos partir para a análise que observará a presença deste elemento na linguagem carnalizada em *Henrique IV*, caracterizada pelo rebaixamento das coisas sagradas ou dignas de importância, como os ritos oficiais e as manifestações do sagrado.

A análise da profanação em *Henrique IV* será dividida em três etapas: primeiro, a profanação como rebaixamento dos astros; segundo, a profanação no uso do nome de entes religiosos em vão e; por fim, a profanação de tabus e ritos religiosos.

Nesta primeira etapa de análise, que trata da profanação como rebaixamento dos astros, vejamos o primeiro recorte a ser analisado:

FALSTAFF

Então Hal, que hora do dia temos, rapaz?

HAL

(...) Que diabos tem você a ver com a hora do dia? A não ser que as horas fossem copos de vinho, os minutos capões e os relógios línguas de rameiras,

e os mostradores tabuletas de bordéis, e até o **sol bendito** uma **rapariga afogueada**, toda de tafetá cor de fogo; não vejo razão para você indagar superfluamente a hora do dia. (SHAKESPEARE, 2000, p. 21-22) [Grifo nosso].¹⁴

No trecho acima, Falstaff pergunta as horas para o príncipe Henry, que acha um absurdo tal pergunta, pois sendo Falstaff um *bon vivant*, ele não precisa saber das horas. Nesse sentido, o príncipe Henry começa a justificar os únicos motivos para que Falstaff pudesse querer saber das horas, e é nesse momento em que se concretiza uma linguagem carnalizada, marcada pela profanação dos astros, que, no caso em questão, é o sol, ao ser comparado com uma rapariga afogueada com uma roupa cor de fogo. O sol, enquanto uma representação do sagrado, ao ser comparado a uma prostituta, que é uma representação do profano, caracteriza a cena como de um rebaixamento realizado através do artifício da profanação.

E, assim como foi associado através da profanação da linguagem, o sol como representante do sagrado e a rapariga afogueada como representante do profano, também podemos observar um rebaixamento do sol como um representante do alto, enquanto rei dos astros, e da prostituta como representante do baixo, à terra, ou seja, temos dois tipos de rebaixamento, nos quais temos em primeiro plano o rebaixamento do sagrado pelo profano e, em segundo plano, o enaltecimento do profano para o sagrado, ou seja, temos o rebaixamento e o enaltecimento em um sentido topográfico de tudo que é ideal e sagrado pela oposição do alto e do baixo.

Com relação ainda à profanação dos astros, podemos acrescentar que a figura do “tempo”, como representante do mundo oficial, marca a passagem das ações dos seres humanos, podendo também associar o “tempo” ao astro “sol”, na figura do relógio solar. Desta maneira, esta representação do mundo oficial na forma do “tempo” será profanada também através de metáforas de coisas que representam o mundo popular, como as correlações entre as horas com copos de vinho, os minutos com capões, o relógio em si com

¹⁴ **FALSTAFF**

Now, Hal, what time of day is it, lad?

PRINCE HENRY

(...) What a devil hast thou to do with the time of the day? Unless hours were cups of sack and minutes capons and clocks the tongues of bawds and dials the signs of leaping-houses and the blessed sun himself a fair hot wench in flame-coloured taffeta, I see no reason why thou shouldst be so superfluous to demand the time of the day (SHAKESPERARE, 1993, p. 8).

línguas de rameiras e o mostrador com as tabuletas dos bordéis, ou seja, temos o rebaixamento do tempo como representante do alto através de metáforas que representam o baixo.

Na sequência, faremos a análise correspondente à segunda etapa de análise das profanações, que é a profanação no uso de entes religiosos em vão.

Vejamos a cena a seguir sobre a segunda etapa de análise da profanação:

GADSHILL

Por favor, empreste-me a sua.

CARROCEIRO 2

Ah, é? Quando? Me empreste a sua lanterna, diz ele! **Pela Virgem** que prefiro vê-lo na forca! (...). (SHAKESPEARE, 2000, p. 47) [Grifo nosso].¹⁵

No primeiro trecho destacado, a personagem do Carroceiro usa o nome da virgem Maria em vão ao amaldiçoar Gadshill por pedir sua lanterna emprestada. A profanação utilizando o nome de entes religiosos em vão (o que caracteriza a carnavalização da linguagem), logo, a maldição, sendo o contrário da benção, demonstra que o uso do nome da Virgem foi profanado.

Vejamos a próxima cena em destaque:

GADSHILL

Menino, se eles não esbarrarem com os batedores de **São Nicolau**, eu entrego o meu pescoço.

COPEIRO

Não quero, obrigado. Guarde-o para o carrasco, pois sei que o senhor adora **São Nicolau** com a maior honestidade de que é capaz um mentiroso (SHAKESPEARE, 2000, p. 48) [Grifo nosso].¹⁶

¹⁵ **GADSHILL**

I pray thee, lend me thine.

Second Carrier

Ay, when? can'st tell? Lend me thy lantern, quoth

he? marry, I'll see thee hanged first (SHAKESPERARE, 1993, p. 8).

¹⁶ **GADSHILL**

Sirrah, if they meet not with Saint Nicholas'

clerks, I'll give thee this neck.

Chamberlain

No, I'll none of it: I pray thee keep that for the

hangman; for I know thou worshippst St. Nicholas

as truly as a man of falsehood may (SHAKESPERARE, 1993, p. 8).

No segundo e terceiro trechos destacados no recorte acima, o uso do nome de São Nicolau¹⁷ foi profanado. Sabe-se que São Nicolau foi um santo que doava para os pobres suas riquezas; no entanto, o uso do nome de São Nicolau no segundo trecho mostra que o seu nome foi usado para nomear um grupo de ladrões, que fazem justamente o contrário do que São Nicolau fazia. Já no terceiro trecho em destaque, mais uma vez o nome de São Nicolau foi usado em vão, pois o Copeiro afirma que Gadshill o adorava com a mesma honestidade de um mentiroso, ou seja, o copeiro associa o nome de um santo a mentira, e assim, o rebaixa em sua sacralidade.

Segue o último trecho da peça que diz respeito à segunda etapa de análise das profanações no uso de entes religiosos em vão:

FALSTAFF

Raios partam todos os covardes, é o que eu digo, e uma boa vingança também, pela **Virgem** e **amém!** (...) (SHAKESPEARE, 2000, p. 67) [Grifo nosso].¹⁸

Na citação acima, pode-se observar, na fala do personagem Falstaff, que ele usa o nome da Virgem Maria e de uma palavra presente no ritual litúrgico para desejar a morte dos covardes e a vingança. Novamente, observa-se a levandade na utilização de imagens e nomes próprios do catolicismo evidenciando, portanto, a carnavalização da linguagem. Pois, ao invés de usar o nome da Virgem para desejar a vida e a redenção das pessoas, Falstaff o usa para desejar a morte e a vingança.

Com esse último recorte, finaliza essa segunda etapa de análise das profanações. Passemos agora para a terceira e última etapa, no que diz respeito à profanação dos tabus e dos ritos religiosos. Observemos a seguinte passagem da peça:

PRÍNCIPE

Mas então, se junho for quente e essa escaramuças civis continuarem, vamos **comprar virgindades** como pregos, aos centos.

¹⁷ São Nicolau Taumaturgo da cidade de Mira, da província de Lícia, é um santo especialmente querido pelos ortodoxos, e, em particular, pelos russos. (...) Após a morte dos seus pais, São Nicolau herdou uma grande fortuna a que começou a distribuir entre os pobres. Ele se empenhou em ajudar secretamente, para que ninguém pudesse agradecer-lhe. Disponível em: http://www.fatheralexander.org/booklets/portuguese/st_nicolas_p.htm> Acesso em: 24 de Jun de 2016.

¹⁸ **FALSTAFF**

A plague of all cowards, I say, and a vengeance too! marry, and amen! (...) (SHAKESPERARE, 1993, p. 53).

FALSTAFF

Pela missa que você fala a verdade, tudo indica que vamos fazer muito boas compras (...). (SHAKESPEARE, 2000, p. 80) [Grifo nosso]¹⁹

Nas passagens destacadas acima, percebe-se que o príncipe Henry comete um tipo de profanação em relação a um dos tabus da igreja, que é a castidade. Ele utiliza em sua fala o termo “comprar virgindades”, maculando assim um tabu religioso. Uma vez que virgindades não deveriam ser compradas de forma corriqueira, como um objeto (no caso, o prego) e sim, ser usufruída como uma dádiva após o casamento, dentro da doutrina cristã. Já no que diz respeito ao discurso de Falstaff, verifica-se a profanação da “missa”, pois este rito é utilizado como juramento profano de confirmação da compra dessa castidade.

Feita a demarcação da linguagem carnalizada em *Henrique IV*, no que diz respeito aos juramentos e profanações, na próxima seção iremos analisar a linguagem familiar e grosseira juntamente com os elogios, ambos oriundos da praça pública.

2.3 – Elogios e grosserias

Como já antecipamos, os elogios e as grosserias fazem parte da linguagem familiar e grosseira da praça pública, e são acentuadas, segundo Bakhtin, no período do carnaval, quando há um estreitamento das relações hierárquicas e sociais que só são conseguidas em sua plenitude nas festividades do carnaval histórico. É nesse estreitamento das relações sociais que iremos analisar trechos da peça *Henrique IV*, que irão demonstrar um diálogo efetivo entre a cultura popular cômica da Idade Média e do Renascimento, no que diz respeito aos elogios e grosserias.

Os elogios e as grosserias fazem parte da linguagem carnalizada da praça pública, que tem em sua essência a subversão e a inversão de tudo que é oficial e sério. No que diz respeito aos elogios, é importante frisar que, mesmo sabendo que os elogios fazem parte da linguagem oficial, sob a ótica da carnalização, eles sofrem o mesmo processo de rebaixamento que aconteceu com os juramentos, como demonstrado na seção anterior desse

¹⁹ **PRINCE HENRY**

Why, then, it is like, if there come a hot June and
this civil buffeting hold, we shall buy maidenheads
as they buy hob-nails, by the hundreds.

FALSTAFF

By the mass, lad, thou sayest true; it is like we
shall have good trading that way (SHAKESPEARE, 1993, p. 65-66).

capítulo. Isso acontece porque os elogios são utilizados de forma deslocada de sua função original, que é a cultura oficial e séria. Outro fator de aproximação dos elogios com a linguagem carnalizada reside na junção desses com as grosserias, outra situação típica do ambiente configurado pela praça pública.

Nessa seção, iremos investigar extratos de elogios e grosserias que se encontram impregnados na linguagem de *Henrique IV*. Esses extratos serão analisados em primeiro lugar sob a ótica dos elogios e grosserias entre amigos. Em seguida, verificaremos registros desse 3 usos de linguagem entre membros de hierarquias diferentes e, por fim, analisaremos recortes de grosserias e elogios na linguagem entre os amantes.

Com relação ao primeiro ponto de análise, destacamos a seguinte passagem da peça:

FALSTAFF

Onde está Poins, Hal?

PRÍNCIPE

Foi até o alto da colina; vou procurá-lo.

(*afasta-se.*)

FALSTAFF

Sou acusado de roubar na companhia desse **ladrão**; **o calhorda** levou meu cavalo e o amarrou não sei onde. Se eu der mais quatro passos por este chão, a pé, eu perco o fôlego. Mas mesmo assim espero uma boa morte, se escapar da força por matar esse **safado**. Eu venho repudiando a sua companhia, de hora em hora, há vinte e dois anos, mas continuo sob **o encanto** da companhia do **salafatório**. Quero ser enforcado se o safado não me tem dado drogas para eu **gostar** dele (SHAKESPEARE, 2000, parte I, p.51) [Grifo nosso].²⁰

Os elogios e as grosserias destacados no trecho anterior nos mostram a relação entre Falstaff e Poins. Além disso, ambos são amigos e cavaleiros do príncipe. Na fala de Falstaff, observamos que ele tece uma série de grosserias contra seu amigo Poins, mas permeando

²⁰ **FALSTAFF**

Where's Poins, Hal?

PRINCE HENRY

He is walked up to the top of the hill: I'll go seek him.

FALSTAFF

I am accursed to rob in that thief's company; the rascal hath removed my horse, and tied him I know not where. If I travel but four foot by the squier further afoot, I shall break my wind. Well, I doubt not but to die a fair death for all this, if I 'scape hanging for killing that rogue. I have forsworn his company hourly any time this two and twenty years, and yet I am bewitched with the rogue's company. If the rascal hath not given me medicines to make me love him, I'll be hanged; it could not be else: I have drunk medicines. (SHAKESPERARE, 1993, p. 35-36).

todas essas grosserias encontram-se também os elogios, fato que demonstra o grau da relação estreita de amizade que os dois mantêm.

Essa representação da linguagem carnavalizada, marcada por elogios e grosserias concomitantes, materializa uma das subversões típicas do carnaval. Apesar de Falstaff e Poins serem amigos de longas datas no mundo não-oficial, eles são também cavaleiros que servem ao príncipe Hal. Ou seja, eles de alguma forma também estão ligados à cultura oficial, apesar de serem vigaristas e ladrões, quando não estão servindo ao príncipe. Por estas razões, a linguagem utilizada por Falstaff não é uma linguagem adequada para um cavaleiro do príncipe, o que demonstra que os elogios e grosserias típicos da linguagem familiar e grosseira são utilizados de forma espontânea, o que aproxima Falstaff de uma linguagem carnavalizada por natureza.

No trecho em destaque percebe-se também que há um tipo de rebaixamento topográfico na fala de Falstaff, pois ele rebaixa o amigo através de adjetivos, como “ladrão”, “salafrário” e “calhorda”, mas ao mesmo tempo também o eleva no momento em que diz que sua companhia gera um **encanto** (palavra esta que invoca qualidades). Ao alternar situações entre o “alto” e o “baixo” durante toda a fala, Falstaff gera uma situação de linguagem carnavalizada por excelência.

Vejamos a próxima passagem da peça:

POINS (*Para Bardolph*)

Como é seu **asno virtuoso**, pateta encabulado, está corado? Por que está enrubescendo assim? Em que guerreiro mais donzela se transformou! Ou será que violou um barril de cerveja? (SHAKESPEARE, 2000, parte II, p. 59) [Grifo nosso].²¹

No seguinte trecho acima, observamos novamente uma linguagem que envolve elogios e grosserias, mas que agora provém do discurso de Poins, direcionado a Bardolph, os quais também são amigos. Em comparação com a análise anterior, percebe-se que há um desdobramento da linguagem utilizada por Falstaff. Sendo Poins e Bardolph cavaleiros do

²¹ **BARDOLPH**

Come, you virtuous ass, you bashful fool, must you be blushing? wherefore blush you now? What a maidenly man-at-arms are you become! Is't such a matter to get a pottle-pot's maidenhead? (SHAKESPERARE, 1993, part 2, p. 43).

Príncipe de Gales, eles também não utilizam uma linguagem adequada para a cultura oficial ao tecer elogios misturados às grosserias.

Com relação à análise do trecho anterior, Bardolph condensa em uma única expressão a polaridade entre grosseria e elogio ao utilizar a expressão “Asno Virtuoso”²². Nessa única expressão utilizada por Bardolph para se referir ao seu amigo, ele o rebaixa e o eleva de forma biunívoca, haja visto que a palavra “asno” é relacionada comumente à estupidez, enquanto a palavra “virtuoso” é relativo à virtude.

Após essas conjecturas feitas a partir dos trechos analisados das falas de Falstaff e Poins, percebemos que, em ambos os casos, existe um estreitamento das relações entre eles, pois são amigos, e isto faz com que haja uma linguagem de cunho familiar e grosseiro da praça pública, apesar de suas funções sociais como cavaleiros. Eles utilizam uma linguagem carnavalizada, que subverte a linguagem oficial, materializando assim o que se queria demonstrar.

No que tange ao segundo ponto de análise, que trata dos elogios e grosserias entre membros de hierarquias diferentes, observemos as seguintes falas:

FALSTAFF

Isso, ou como resmungo de uma gaita de foles de Lincoln.

HAL

Que tal um coelho, ou a melancolia da vala de Moreditch?

FALSTAFF

Você inventa as comparações mais repelentes e na verdade é o mais comparativamente **safado, doce e jovem príncipe**. Mas Hal, por favor, não me incomode mais com as vaidades do mundo.

(...)

PRÍNCIPE

Não quero mais ter culpa por este pecado. Esse covarde fanfarrão, esse **amassador** de camas, esse **quebrador** de espinhas de cavalos, essa vasta **montanha de carne...**

FALSTAFF

Pelo sangue de Cristo, seu faminto, **sua enguia**, sua língua de boi seca, seu peru de boi, seu **bacalhau seco** – quem me dera ter fôlego para dizer o que você é! – (...)

PRÍNCIPE

Não; com justiça eles dão força.

(Volta Falstaff)

²² Palavras associando o burro à estupidez e à ignorância começaram a aparecer no século II d.C. A expressão *asinina cogitatio* (“raciocínio de burro”, em latim) fazia parte da obra de Lucius Apuleius, autor de *O Asno de Ouro*, sobre um homem que vira um asno. “Na língua portuguesa, o termo ‘burrice’ surgiu no século 12”, explica Mário Eduardo Viaro, também da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Disponível em: <http://mundoestranho.abril.com.br/cultura/por-que-o-burro-virou-simbolo-da-ignorancia/>, acesso em: 24 set. 2016.

Lá vem a Jack magrela, **o molho de ossos**. Como é, minha **querida criatura** dos exageros. Já faz quanto tempo, Jack, desde que você viu seus joelhos pela última vez? (SHAKESPEARE, 2000, p. 25; 74; 78) [Grifo nosso].²³

No último trecho destacado, temos a fala do Príncipe Hal, que utiliza elogios e grosserias ao se referir a Falstaff. Então, nesta cena, uma característica fundamental que faz com que o linguajar utilizado por Falstaff e pelo príncipe Hal seja carnavalizado diz respeito ao estreitamento das relações sociais entre um vigarista e um príncipe, membros de camadas sociais diferentes, quebrando, através da linguagem, a hierarquia social vigente à época.

Outro ponto que se destaca é a forma como Falstaff trata o príncipe, rebaixando-o através de grosserias e comparações grotescas: rebatidos, por outro lado, pelo príncipe. Em resumo, pode-se afirmar que a cena apresenta duas situações típicas da linguagem carnavalizada: o estreitamento das relações sociais e o rebaixamento de tudo que é elevado, inclusive do príncipe da Inglaterra, tratado cotidianamente por Falstaff com grosserias e insultos, igualando estes dois membros apesar das classes sociais diferentes, característica esta pertencente à carnavalização.

Bakhtin endossa estas afirmações, mostrando como era a linguagem e o estreitamento das relações sociais em uma visão carnavalizada do mundo:

²³ **FALSTAFF**

Yea, or the drone of a Lincolnshire bagpipe.

PRINCE HENRY

What sayest thou to a hare, or the melancholy of Moor-ditch?

FALSTAFF

Thou hast the most unsavoury similes and art indeed the most comparative, rascalliest, sweet young prince. But, Hal, I prithee, trouble me no more with vanity. (...) 11,

PRINCE HENRY

I'll be no longer guilty of this sin; this sanguine coward, this bed-presser, this horseback-breaker, this huge hill of flesh,—

FALSTAFF

'Sblood, you starveling, you elf-skin, you dried neat's tongue, you bull's pizzle, you stock-fish! O for breath to utter what is like thee! (...) 59, 60

PRINCE HENRY

No, if rightly taken, halter.

Re-enter FALSTAFF

Here comes lean Jack, here comes bare-bone.

How now, my sweet creature of bombast!

How long is't ago, Jack, since thou sawest thine own knee? (SHAKESPERARE, 1993, p. 11; 59, 60; 64).

Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em estados e corporações na vida diária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. (...) Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais (BAKHTIN, 2013, p.9).

Entendendo que esse livre contato familiar e grosseiro permitia uma interação entre representantes de camadas sociais diferentes, Shakespeare nos apresenta exemplos desse tipo de contato na peça, o que ocasiona o rebaixamento da linguagem direcionada a um representante da realeza, ou seja, eleva o que está embaixo e rebaixa o que está em cima, características típicas da carnavalização da linguagem.

Ainda no que se refere aos elogios e grosserias, agora entre amantes, apresentamos a seguinte cena:

DOLL

Ah, seu **safadinho!** Pobre do meu **macaquinho**, como sua! Deixe-me enxugar seu rosto! Venha, seu filho da mãe bochechudo! **Ah, patife, juro que o amo.** Você é tão valoroso quanto Heitor de Tróia, vale cinco Agamenons, e é **dez vezes melhor do que os Nove heróis.** **Ah, vilão!** (SHAKESPEARE, 2000, parte II, p. 79) [Grifo nosso].²⁴

Na cena acima, percebemos a fala da personagem Doll, uma das meretrizes que frequentam a taverna Cabeça do Javali e que também irá utilizar elogios e grosserias, parte do vocabulário familiar e grosseiro, presentes na cosmovisão carnavalesca do mundo. No que tange aos elogios, a aproximação afetiva com Falstaff faz com que os elogios proferidos por Doll sejam parte de sua personalidade, já as grosserias dizem respeito à fama de Falstaff de ser vigarista e mentiroso. Percebemos, deste modo, que a carnavalização reside nessa mistura entre os elogios e grosserias, representando o alto e o baixo da linguagem em simbiose e, portanto, a cosmovisão do mundo às avessas, princípio este que se encontra no âmago do conceito de carnavalização.

²⁴ **DOLL TEARSHEET**

Ah, you sweet little rogue, you! alas, poor ape,
how thou sweatest! come, let me wipe thy face;
come on, you whoreson chops: ah, rogue! i'faith, I
love thee: thou art as valorous as Hector of Troy,
worth five of Agamemnon, and ten times better than
the Nine Worthies: ah, villain! (SHAKESPERARE, 1993, part 2, p. 63-64).

Apresentadas a série de recortes sobre elogios e grosserias selecionados da peça *Henrique IV*, percebe-se que é através desse jogo de inversões representadas através da linguagem dos personagens que a tornou carnalizada por natureza. Vejamos o que nos diz Bakhtin sobre o papel dos elogios e das grosserias em uma visão carnalizada e grotesca do mundo:

Louvores e injúrias 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 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, (...) Por isso, a fusão dos louvores e das injúrias é totalmente estranha ao tom da cultura oficial (BAKHTIN, 2013, p.9).

Tomando-se por base as palavras de Bakhtin, percebe-se que os trechos destacados da peça *Henrique IV* se coadunam com o princípio da carnalização da linguagem, objeto de estudo dessa pesquisa. Observa-se ainda que essa fusão de louvores e grosserias são marcadas pela ironia, embora em alguns pontos se confundam, pois não sabemos ao certo quando são elogios ou quando são grosserias, dada essa ambivalência carnalizada que se faz presente em todos os recortes estudados.

2.4 – Destronamentos carnavalescos

Para entendermos o que são e o que representam os destronamentos carnavalescos, é necessário dizer que eles fazem parte de uma série de **ações carnavalescas** que contribuem para a compreensão da cosmovisão carnalizada do mundo. Estas ações são divididas em coroação bufa e posterior destronamento do rei do carnaval, situações de coroação e destronamento e, por fim, nas cerimônias do destronamento (Cf. Vasconcelos, 1996, p. 31-32).

Sabendo-se que tanto as coroações como os destronamentos carnavalescos são indissociáveis entre si, consideraremos na nossa análise da peça *Henrique IV* apenas a ação carnavalesca da coroação-destronamento, definido por Montgomery José de Vasconcelos da seguinte forma:

- a) a primeira é a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval. Esta é a ação carnavalesca principal, que se verifica nas formas e festejos mais variados das manifestações do entrudo. (...)
- b) a segunda é a coroação-destronamento, que se constitui num ritual ambivalente biunívoco, expressando a inevitabilidade, a criatividade de se mudar renovando e relatividade alegre de um regime, duma ordem social de quaisquer tipos que se encontrem no poder ou em posição hierárquica elevada. Observe-se que se prepara nesta ação carnavalesca uma destronização futura ao coroar o escravo, o bobo da corte (...)
- c) a terceira e última é a cerimônia de destronamento. Ela se caracteriza pelo encerramento da coroação, porém já anunciando outra entronização. Deste modo, a função do carnaval se restringe a triunfar sobre as mudanças (...) (VASCONCELOS, 1996, p.31-32).

Baseados nas ideias apresentadas no recorte acima, nós analisaremos agora dois trechos da peça *Henrique IV*, que demonstram, respectivamente, o destronamento carnavalesco causado pelo rebaixamento do elevado e elevação do periférico, bem como uma situação de coroação-destronamento, evidenciando como, por suas próprias naturezas, essas duas situações são indissociáveis entre si. Vejamos a primeira delas:

FALSTAFF

E você tem aí alavancas, para me levantar de novo? Pelas chagas de Cristo, não arrasto mais minha própria carne, a pé, por essa distância toda de novo nem por todo o dinheiro do tesouro de seu pai. Que história é essa de me enrolar desse jeito?

PRÍNCIPE

Isso é mentira; você não está enrolado, está desenrolado.

FALSTAFF

Eu lhe imploro, bom príncipe Hal, ajude-me a montar, **bom filho de um rei**.

PRÍNCIPE

Ora, vagabundo; então **devo ser seu cavaliário?**

FALSTAFF

Pois que você se enforque em suas ligas de **príncipe herdeiro!** (...) (SHAKESPEARE, o 2000, p. 51-52) [Grifo nosso].²⁵

²⁵ FALSTAFF

Have you any levers to lift me up again, being down?

'Sblood, I'll not bear mine own flesh so far afoot again for all the coin in thy father's exchequer.

What a plague mean ye to colt me thus?

PRINCE HENRY

Thou liest; thou art not colted, thou art uncolted.

FALSTAFF

I prithee, good Prince Hal, help me to my horse, good king's son.

PRINCE HENRY

Out, ye rogue! shall I be your ostler?

FALSTAFF

Go, hang thyself in thine own heir-apparent garters! (...) (SHAKESPERARE, 1993, p. 36-37).

No recorte acima, observa-se uma conversa entre Falstaff e o Príncipe, no qual Falstaff, após andar muito tempo para encontrar seu cavalo que estava escondido por culpa de Poins, pede para que o príncipe o ajude a montá-lo. O destronamento carnavalesco ocorre quando Falstaff, ao pedir que o príncipe o ajude a montar em seu cavalo, o rebaixa à condição de um simples cavaleiro. No entanto, a resposta do príncipe, ao se recusar a ajudá-lo, recoloca-o em sua posição hierárquica. Em outras palavras, houve uma situação de destronamento na fala de Falstaff em relação ao príncipe Henry, embora tenha havido uma coroação ao não aceitar a proposta de Falstaff.

Mesmo que o príncipe Hal não tenha aceitado fazer o papel de cavaleiro de Falstaff, o destronamento carnavalesco ocorreu no diálogo, pois na sequência do discurso, Falstaff o amaldiçoa exatamente por sua condição real, como se não fosse bom ser um príncipe herdeiro, ocorrendo assim outra situação de destronamento carnavalesco.

Feita a análise do primeiro trecho sobre o destronamento carnavalesco, a cena seguinte irá demonstrar tanto mais um exemplo de destronamento quanto de coroação bufa:

FALSTAFF

Pois vai ser mais do que terrivelmente repreendido amanhã quando se apresentar a seu pai; se gosta de mim, vamos ensaiar umas respostas.

PRÍNCIPE

Faça você o papel de meu pai, e examine detalhes da minha vida.

FALSTAFF

Eu? Ótimo! Esta cadeira será meu trono, esta adaga meu cetro, e esta almofada a minha coroa.

PRÍNCIPE

Pelo que se vê o seu trono é um banquinho de três pés, seu cetro de ouro uma adaga de chumbo, e sua preciosa coroa uns cabelinhos em volta de uma careca. (...)

FALSTAFF

Eis a minha fala. Nobreza, afastem-se. (...)

FALSTAFF

(...) Harry, espanto-me não só diante de como gastas o teu tempo, mas também pelo modo como andas acompanhado. Pois se a camomila quanto mais pisada, mais depressa cresce, a juventude quanto mais desperdiçada, mais rápido se gasta. (...) Se és então meu filho, eis o problema – porque, sendo um filho meu, é alvo de tanto deboche? (...) No entanto, há um homem virtuoso que eu tenho muitas vezes notado em tua companhia, mas cujo o nome ignoro. (...)

PRÍNCIPE

Acha que está falando como um rei? Faça você o meu papel, que eu interpreto meu pai.

FALSTAFF

Vai me depor? Se conseguir falar com a metade da seriedade e da majestade, seja em linguagem ou conteúdo, enforque-me pelos pés, como

um coelhinho no açougue (SHAKESPEARE, 2000, p. 81-83) [Grifo nosso].²⁶

No trecho acima, podemos perceber que o príncipe Hal e Falstaff discutem uma possível situação em que ele, Hal, precisará falar com o Rei sobre a aliança rebelde que está se formando contra o reinado vigente. Porém, o problema que está no centro da questão é como o Príncipe Hal leva sua vida, pois, ao andar na companhia de vigaristas, frequentar tavernas, além de pouco se importar com as questões reais, precisa de uma boa justificativa para que o Rei, seu pai, possa confiar nele diante de todo um cenário adverso.

Falstaff, então, sugere ao Príncipe que eles ensaiem possíveis respostas para quando ele for falar com o Rei. Para tanto, o Príncipe sugere que Falstaff faça o papel de seu pai, o Rei da Inglaterra. Nesta cena, destacam-se duas ações referentes à cosmovisão carnavalizada do mundo. A primeira, diz respeito à peça teatral que os dois se propõem a encenar. Graças à linguagem do teatro, no caso específico, do metateatro, tanto Falstaff como o Príncipe têm a possibilidade de interpretar outros papéis sociais que não os seus, fazendo com que o metateatro seja o veículo de uma visão carnavalizada do mundo, quebrando a barreira das hierarquias sociais ao permitir a inversão dos papéis. Porém, cabe ressaltar que a diferença entre o teatro e o carnaval reside no fato de que no carnaval as pessoas vivem essa “segunda

²⁶ **FALSTAFF**

Well, thou wert be horribly chid tomorrow when thou comest to thy father: if thou love me, practise an answer.

PRINCE HENRY

Do thou stand for my father, and examine me upon the particulars of my life.

FALSTAFF

Shall I? content: this chair shall be my state, this dagger my sceptre, and this cushion my crown.

PRINCE HENRY

Thy state is taken for a joined-stool, thy golden sceptre for a leaden dagger, and thy precious rich crown for a pitiful bald crown! (...)

FALSTAFF

And here is my speech. Stand aside, nobility. (...)

FALSTAFF

(...)Harry, I do not only marvel where thou spendest thy time, but also how thou art accompanied: for though the camomile, the more it is trodden on the faster it grows, yet youth, the more it is wasted the sooner it wears. (...) If then thou be son to me, here lies the point; why, being son to me, art thou so pointed at? (...)and yet there is a virtuous man whom I have often noted in thy company, but I know not his name.

PRINCE HENRY

Dost thou speak like a king? Do thou stand for me, and I'll play my father.

FALSTAFF

Depose me? if thou dost it half so gravely, so majestically, both in word and matter, hang me up by the heels for a rabbit-sucker or a poulter's hare (SHAKESPERARE, 1993, p. 66-69).

vida” sem barreiras sociais, enquanto que, no teatro, as pessoas apenas simulam essa segunda vida através de personagens durante a execução de uma peça.

Já no que diz respeito à segunda ação carnavalesca, percebe-se ainda na cena recortada uma situação de coroação bufa, seguida de um posterior destronamento. A coroação bufa acontece no momento em que Falstaff, o representante dos vícios e personagem de moralidade questionável, seria o personagem menos apropriado para interpretar o papel do Rei da Inglaterra. Esta ação de coroação bufa é por natureza carnavalizada, pois subverte a ordem oficial do mundo ao coroar o poço de vícios, representado por Falstaff, no papel do representante máximo da cultura oficial, que é o Rei, em uma cena característica do mundo às avessas.

Entendendo-se que na cosmovisão carnavalizada do mundo a coroação é sempre seguida do destronamento, podemos observar dois tipos de destronamento nos trechos em destaque. O primeiro tipo de destronamento diz respeito ao rebaixamento da figura do Rei que, ao ser interpretado por Falstaff, rebaixa o que é elevado. Por outro lado, no caso o rei, eleva o que é periférico quando ele passa a ser representado por Falstaff.

O segundo tipo de destronamento diz respeito à deposição de Falstaff da sua condição social original, no momento em que o príncipe pede para que ele deixe de representar o rei, para que este papel seja agora representado pelo próprio príncipe. Podemos verificar que Falstaff foi destronado a contragosto, pois na verdade ele gostou de assumir o papel do rei. Esta situação de movimentos de alternância entre a coroação bufa seguida do destronamento só foi possível graças à cosmovisão carnavalesca que permeia toda a estrutura da peça *Henrique IV*.

No capítulo seguinte, iremos analisar algumas imagens que demonstram a visão carnavalizada do mundo, permeada agora pelo realismo grotesco e seu conjunto de imagens análogas.

3 - Imagens carnavalizadas

Neste capítulo, iremos analisar as imagens carnavalizadas e grotescas que aparecem na peça *Henrique IV*, que serão estudadas na seguinte ordem: as imagens pares, as imagens do diabo, as imagens do banquete e, por fim, as imagens do corpo grotesco. Todas as análises serão fundamentadas através da linguagem verbal proferida pelos personagens na peça citada.

No que diz respeito às imagens pares, iremos utilizar o conceito de duplo na literatura para mostrar tanto o destronamento carnavalesco dos personagens, quanto a demarcação da cultura oficial e popular. Ainda na sequência, analisaremos as imagens do diabo, que consiste numa analogia à figura do espantalho cômico carnavalesco, que rebaixa aquilo que é temível através do princípio do riso alegre e ambivalente.

E, em seguida, analisaremos as imagens do banquete carnavalizado, que são obtidas através dos exageros e da hiperbolização das imagens da comida e bebida. Por fim, faremos a análise das imagens do corpo grotesco, caracterizadas pelo princípio corporal e material, indissociáveis entre si, através da ênfase no exagero das partes do corpo – tão características do realismo grotesco – bem como os atos desse corpo grotesco, associados ao princípio material do comer, do beber, das necessidades fisiológicas e da imagem do parto. Todas as imagens que serão analisadas neste capítulo são oriundas de uma concepção estética do mundo prático pertencentes ao realismo grotesco, que, ao longo da Idade Média até o Renascimento, herdaram as concepções de mundo do carnaval histórico e seu conjunto de manifestações e ritos populares.

3.1 – As imagens pares

As imagens pares que serão analisadas na peça *Henrique IV* irão demonstrar o fator de alternância presente na concepção de mundo carnavalizada, no qual o “alto”, representado pela cultura oficial, e o “baixo”, representado pela cultura popular cômica, irão se misturar, configurando um novo universo no qual o mundo é representado às avessas. Assim, nessa seção, iremos analisar dois conjuntos de imagens que consideramos pares: o Príncipe Hal e Hotspur e o Rei Henrique IV e Falstaff.

Justificando porque consideramos as imagens do Príncipe Hal e Hotspur, bem como as imagens do Rei Henrique IV e Falstaff como pares, nós recorreremos às ideias de Nicole Fernandez Bravo (1997) sintetizadas por João Emeri Damasceno (2010) sobre a imagem do

duplo na literatura. É importante salientar que o uso da figura do duplo na literatura existe desde a antiguidade, recebendo estudos teóricos consistentes desde o século XIX através de teorias da psicologia. Para fins desta análise, focalizaremos apenas no estudo da imagem do duplo no universo literário.

Uma vez delineado o recorte teórico, Damasceno (2010) faz uma leitura da concepção do duplo e da sua importância para o ser humano ao sintetizar as ideias de Bravo (1997):

Nicole Fernandez Bravo (1997) no verbete “**duplo**”, publicado no Dicionário de mitos literários, de Pierre Brunel, faz uma análise dos aspectos existenciais e das dualidades vividas pelo ser humano. A humanidade vive cercada de elementos relacionados à **duplicidade** e que remetem a questões marcantes, quer seja aos relativos à temática do existencial: masculino/feminino, homem/animal, espírito/corpo, vida/morte ou aos místicos: deus/diabo, anjo/demônio, céu/inferno, entre outros. Desse dualismo, desde os primórdios da civilização, o homem debate-se sobre a angústia do duplo (DAMASCENO, 2010, p. 12) [Grifo nosso].

Levando-se em conta as palavras de Damasceno, pode-se perceber que essa duplicidade pela qual é cercada a humanidade também pode se relacionar com as teorias da carnavalização. Sabendo-se que essa dualidade perpassa as questões existenciais e místicas, podemos acrescentar que as imagens pares do Príncipe Hal e Hotspur; e as imagens do Rei Henrique IV e Falstaff representam o duplo da cultura, que, segundo as ideias de Bakhtin, são divididas em oficial e popular.

A nossa análise das imagens-pares inicia-se com as imagens do Príncipe Hal e de Hotspur, observando-se as alternâncias da cosmovisão carnavalesca e suas ações representadas pela coroação-destronamento. Para que isto seja possível, faremos algumas considerações sobre o processo de carnavalização da imagem do Príncipe Hal através de um breve panorama de sua personalidade. O oposto desta imagem será vivenciado pelo Príncipe Hotspur, seu duplo, representando a seriedade da cultura oficial.

No que tange à personalidade do príncipe Henry de Gales, faremos um recorte de algumas passagens da peça *Henrique IV*, demonstrando diferentes graus de carnavalização. Vejamos:

HENRIQUE

E assim me deixa triste e faz pecar,
Por invejar *milord* Northumberland,
Só por ser pai de um filho abençoado,

Filho que vive na boca da honra,
 Em meio ao bosque a planta mais altiva,
 Que é da Fortuna favorito e orgulho –
 Enquanto eu, ao vê-lo elogiado,
 Vejo o caos e a desonra a macular
 A fronte do meu Harry. Quem me dera
 Que alguma fada, à noite, confundisse
 No berço e em cueiros os meninos,
 Chamando o meu de percy, o seu Plantageneta!
Teria eu seu Harry, ele o meu. (...)
 (SHAKESPEARE, 2000, p. 20) [Grifo nosso].²⁷

No trecho em destaque, percebemos as primeiras características da personalidade do Príncipe Henry de Gales (Hal) e do Príncipe Henry Percy de Northumberland (Hotspur), especialmente no que diz respeito à honra das ações de cada um. Ressalte-se que esse duplo se confunde ainda mais quando verificamos que os dois personagens têm o mesmo nome de batismo: Henry. Apesar de terem os mesmos nomes próprios, os dois encaram a vida de forma bastante distinta. Tal drama chega ao ponto do Rei Henrique IV desejar que os príncipes houvessem sido trocados por uma fada, para que Hotspur fosse seu filho, pois suas ações na peça eram voltadas para a guerra e para a cultura oficial, o que muito agradava ao Rei, ao contrário das ações praticadas por seu filho legítimo, o jovem príncipe Hal.

No segundo trecho em destaque, outras características da personalidade do Príncipe Henry de Gales são apresentadas, dessa vez não pelo Rei, mas por Poins:

POINS
 Meus amigos, rapazes, amanhã de manhã, às quatro horas da madrugada, em Gad's Hill, haverá peregrinos indo para Canterbury com ricas oferendas, e comerciantes cavalgando para Londres com bolsas recheadas. Eu tenho máscara para todos – seus cavalos vocês já tem. (...) Podemos fazer tudo seguros como no sono. Se forem, entupirei suas bolsas de coroas. (...)
 POINS
 Como é; vai gorducho?

²⁷ **KING HENRY IV**

Yea, there thou makest me sad and makest me sin
 In envy that my Lord Northumberland
 Should be the father to so blest a son,
 A son who is the theme of honour's tongue;
 Amongst a grove, the very straightest plant;
 Who is sweet Fortune's minion and her pride:
 Whilst I, by looking on the praise of him,
 See riot and dishonour stain the brow
 Of my young Harry. O that it could be proved
 That some night-tripping fairy had exchanged
 In cradle-clothes our children where they lay,
 And call'd mine Percy, his Plantagenet!
 Then would I have his Harry, and he mine (...) (SHAKESPERARE, 1993, p. 6).

FALSTAFF

Hal, vai conosco?

HAL

Quem, eu? Roubar? Eu, um ladrão? Palavra que eu, não. (...)

POINS

Pois então, meu querido e doce senhor, cavalgue conosco amanhã. Tenho uma brincadeira para fazer que não posso armar sozinho. Falstaff, Bardolph, Peto e Gadshill vão roubar aqueles homens, como já está combinado – mas você e eu não estaremos lá. E quando o butim já estiver com eles, se você e eu não os roubarmos de tudo – pode separar esta cabeça destes ombros. (SHAKESPEARE, 2000, p. 27-29).²⁸

A fala de Poins não deixa dúvidas de que o príncipe Hal convive e anda na companhia de vigaristas e ladrões e que, além disso, esses representantes da cultura não-oficial são seus cavaleiros reais. O próprio príncipe herdeiro da Inglaterra está disposto a participar de um roubo por uma boa brincadeira, que consiste em subtrair o produto de um assalto que será feito por Falstaff e seus amigos.

Através desse recorte, podemos entender os motivos que levam o Rei, em sua fala, a desejar que os príncipes tivessem sido trocados, pois as atitudes do príncipe Hal não condizem com aquelas atribuídas a um representante da realeza.

Já no trecho seguinte, apresentaremos algumas ações do príncipe Henry Percy que demonstram sua personalidade:

²⁸ **POINS**

But, my lads, my lads, to-morrow morning, by four o'clock, early at Gadshill! there are pilgrims going to Canterbury with rich offerings, and traders riding to London with fat purses: I have vizards for you all; you have horses for yourselves: we may do it as secure as sleep. If you will go, I will stuff your purses full of crowns; (...)

POINS

You will, chops?

FALSTAFF

Hal, wilt thou make one?

PRINCE HENRY

Who, I rob? I a thief? not I, by my faith. (...)

POINS

Now, my good sweet honey lord, ride with us to-morrow: I have a jest to execute that I cannot manage alone. Falstaff, Bardolph, Peto and Gadshill shall rob those men that we have already waylaid: yourself and I will not be there; and when they have the booty, if you and I do not rob them, cut this head off from my shoulders (SHAKESPERARE, 1993, p. 13-15).

HOTSPUR

Senhor, eu não neguei os prisioneiros;
 Porém me lembro que, finda a batalha,
'Stando exausto de fúria e de combate,
 Sem fôlego e apoiando-me na espada,
 Chegou um *lord*, cheiroso e bem vestido, (...)
 E sorria ao falar.
 E enquanto os homens carregavam corpos
 Ele os chamava grossos, de maus modos,
 Por arrastarem corpos tão nojentos
 Entre a brisa e sua alta nobreza.
 Com palavras de festa e adamadas,
 Interrogou-me e exigiu bem alto
Meus prisioneiros para Sua Alteza.
 (SHAKESPEARE, 2000, p. 33-34) [Grifo nosso].²⁹

Ao contrário de Hal, o príncipe Hotspur demonstra em sua fala estar inclinado para os assuntos da cultura oficial, pois participou de combates e negocia uma carga de prisioneiros com o Rei da Inglaterra. Ou seja, suas atitudes estão de acordo com o seu *status* de realeza, pois está ativamente imbuído de atividades que reforçam a lógica dominante da cultura oficial.

No trecho seguinte, apresentaremos a cena do combate final entre esse par carnavalizado, o príncipe Henry de Gales e o Príncipe Henry Percy de Northumberland. Focalizaremos na cena a coroação bufa de Hotspur, seguida de seu próprio destronamento carnavalesco:

REI

Pare e descanse um pouco:
 Você já redimi a sua fama,
 E mostrou seu apreço à minha vida,
 Ao socorrer-me como fez agora.
 (...)

HOTSPUR

Se não me engano, Tu és Harry Monmouth.
 PRÍNCIPE

²⁹ **HOTSPUR**

My liege, I did deny no prisoners.
 But I remember, when the fight was done,
 When I was dry with rage and extreme toil,
 Breathless and faint, leaning upon my sword,
 Came there a certain lord, neat, and trimly dress'd, (...)
 and still he smiled and talk'd,
 And as the soldiers bore dead bodies by,
 He call'd them untaught knaves, unmannerly,
 To bring a slovenly unhandsome corse
 Betwixt the wind and his nobility.
 With many holiday and lady terms
 He question'd me; amongst the rest, demanded
 My prisoners in your majesty's behalf (SHAKESPERARE, 1993, p. 19).

Tu falas como se eu fora negá-lo.

HOTSPUR

Meu nome é Harry Percy.

PRÍNCIPE

E então eu vejo

Um valente rebelde desse nome. (...)

Dois astros não se movem numa esfera,

Nem pode a Inglaterra **dois** reinos,

De Harry Percy e o Príncipe de Gales.

HOTSPUR

E nem terá, pois é chegada à hora

Que acaba um de nós **dois**;

(...)

FALSTAFF

Falou bem, Hal! Avante! Essa não é brincadeira de menino, vou te contar!

(Volta Douglas; ele luta com Falstaff, que cai como se estivesse morto. O Príncipe fere Hotspur mortalmente.) (SHAKESPEARE, 2000, p. 160-162)

[Grifo nosso].³⁰

No recorte acima percebe-se o confronto entre as imagens pares dos Príncipes Hal e Hotspur. O príncipe Hal, que ostenta uma fama que afronta a honra e os assuntos da realeza por seu modo de vida, enfrenta o príncipe Hotspur, aquele que é louvado por sua vida de batalhas e liderança, dignas de um representante da realeza.

As duas imagens pares representam o destronamento e uma possível coroação carnavalesca, pois, em primeiro lugar, a fama de desonrado do príncipe Hal é deposta no

³⁰ **KING HENRY IV**

Stay, and breathe awhile:

Thou hast redeem'd thy lost opinion,

And show'd thou makest some tender of my life,

In this fair rescue thou hast brought to me. (...)

HOTSPUR

If I mistake not, thou art Harry Monmouth.

PRINCE HENRY

Thou speak'st as if I would deny my name.

HOTSPUR

My name is Harry Percy.

PRINCE HENRY

Why, then I see

A very valiant rebel of the name.(...)

Two stars keep not their motion in one sphere;

Nor can one England brook a double reign,

Of Harry Percy and the Prince of Wales.

HOTSPUR

Nor shall it, Harry; for the hour is come

To end the one of us; (...)

FALSTAFF

Well said, Hal! to it Hal! Nay, you shall find no

boy's play here, I can tell you.

Re-enter DOUGLAS; he fights with FALSTAFF, who falls

down as if he were dead, and exit DOUGLAS. HOTSPUR

is wounded, and falls (SHAKESPERARE, 1993, p. 141-143).

momento em que ele salva o Rei. Há, portanto, o primeiro indício da coroação carnavalesca. Em segundo, a vitória do príncipe Hal sobre Hotspur demonstra o destronamento carnavalesco daquele que possuía todas as qualidades de um bom guerreiro, e que é rebaixado por um príncipe que demonstra a desonra em suas ações, ou seja, há uma inversão carnavalesca: aquele que apresenta características pertencentes ao baixo é coroado; e aquele que pertence ao alto é rebaixado.

Esta cena apresenta a carnavalização da imagem do Príncipe Hal que é representada por suas ações e seu estilo de vida, marcados pelos excessos e pela desordem que o levam a subverter a ordem vigente; por outro lado, sua imagem par, o príncipe Hotspur, demonstra o oposto, um representante da cultura oficial na figura daquele que se esforça para manter a seriedade em suas ações, ou seja, aquele que quer apenas consagrar a ordem vigente.

No caso do príncipe Hal, embora ele seja um representante da realeza, possui graus de carnavalização em suas ações, os quais incluem misturar-se com as camadas sociais hierarquicamente inferiores, bem como sua inclinação para os excessos. Esse personagem de essência carnavalizada deixa a marginalidade ao salvar o rei, (o que inicia o enfraquecimento do seu processo de carnavalização) e ao ser coroado após vencer Hotspur, seu duplo. Enquanto isso, o Príncipe Hotspur é destronado ao ser derrotado por aquele que era considerado inferior no aspecto das honras e das ações carnavalizadas. Ou seja, há um movimento de alternâncias e inversões, características típicas da visão de mundo carnavalizada. Cabe ainda acrescentar que o poderoso de origem, no caso o príncipe Hal, mesmo considerado inferior no aspecto das honrarias, ao passar pela via da carnavalização adquire uma mobilidade maior para voltar ao poder, reintegrando-se assim à cultura oficial.

Na sequência de análise das imagens pares, investigaremos as semelhanças e diferenças entre as imagens do Rei Henrique IV e Falstaff como representantes da cultura oficial e popular, respectivamente.

No que diz respeito às semelhanças entre as imagens pares do Rei Henrique IV e Falstaff, recorreremos novamente ao conceito de duplo na literatura, cunhado por Bravo (1997) e sintetizado por Roseli Deienno Braff (2010), que neste momento será dividido em duplo homogêneo e heterogêneo:

O duplo homogêneo

Da Antiguidade até o século 16, o duplo representa o idêntico (gêmeo, sócia), o homogêneo. Cada um mantém sua identidade própria, e um mesmo personagem desempenha dois papéis, a exemplo das comédias de Plauto, como *As menecmas* (206 a.C.). O duplo como figura do homogêneo aparece

na literatura representado por gêmeos que, aproveitando a notável semelhança física, usurpam a identidade, como na Comédia de erros (1592-93), em que Shakespeare (1564-1616) duplica o número de irmãos idênticos, somando-o ao par de gêmeos padrões e gêmeos criados.

O duplo heterogêneo

A partir do século 17, entra em cena a figura do heterogêneo, ou seja, a abertura para o espaço interior do ser, que força ao abandono progressivo da unidade da consciência, da identidade de um sujeito, única e transparente (BRAFF, 2010, p.58).

Observando os conceitos de duplo homogêneo e duplo heterogêneo apresentados acima, deduz-se que as imagens pares do Rei Henrique IV e Falstaff podem ser entendidas através do conceito de duplo heterogêneo, transportado para a dualidade da cultura: oficial/popular, uma vez que não é mencionado nas peças analisadas as características físicas do Rei Henrique IV. Em contrapartida, as características físicas de Falstaff são exageradamente citadas, ou seja, há uma demarcação da cultura popular cômica no exagero das características físicas de Falstaff.

Seguem-se alguns trechos da peça *Henrique IV* que irão demarcar algumas ações do Rei:

REI

Tenho mantido o sangue frio e calmo,
Indiferente a tais indignidades,
E julgaram-me tal – pois só por isso
Abusaram da minha paciência.

Ora serei, no entanto, mais eu mesmo,

Poderoso e temível, que meus modos

Até aqui suaves como plumas,

Perderam dos senhores o respeito
Que alma orgulhosa só presta ao orgulho.

WORCESTER

Nossa casa, senhor, pouco merece
Ser alvo da chibata da grandeza,
Dessa grandeza que as nossas mãos
Fizeram crescer tanto. (...)

REI

Worcester, pode sair, pois já percebo
Perigo e indisciplina em seu olhar.
Sua presença é ousada e peremptória,
E a majestade não suporta nunca

Fronte de súdito com humor sombrio. (SHAKESPEARE, 2000, p. 32) [Grifo nosso].³¹

³¹ **KING HENRY IV**

My blood hath been too cold and temperate,
Unapt to stir at these indignities,
And you have found me; for accordingly

Com relação à cena acima destacada, percebe-se que as ações do Rei Henrique IV demarcam a cultura oficial, pois apesar do Rei apresentar uma certa suavidade em suas ações, apresenta um discurso que mostra realmente sua face de representante da cultura oficial e séria, privilegiando o *status* de dominação e celebração do triunfo da verdade dominante, como fica demonstrado na fala “Ora serei, mais eu mesmo, Poderoso e temível”.

Na sequência, temos um trecho da peça *Henrique IV*, que apresenta algumas ações do personagem Falstaff que irão demarcar a que parte da cultura ele pertence:

FALSTAFF

Quero ser peixe em conserva se não tiver vergonha desses meus soldados; é uma vergonha a bandalheira que fiz com o erário real. Recebi por cento e cinquenta soldados de infantaria trezentas e poucas libras. **Eu só convoco** donos de casa pacíficos, filhos de pequenos proprietários, solteiros de casamento marcado, com proclamas já correndo, e mais **um bando de preguiçosos** que preferem ouvir o diabo que um tambor, e têm mais medo do mosquete do que grito de pássaro abatido ou pato selvagem ferido. (...) **Nunca ninguém viu tamanho ajuntamento de espantalhos.** (SHAKESPEARE, 2000, p. 130-131) [Grifo nosso].³²

You tread upon my patience: but be sure
I will from henceforth rather be myself,
Mighty and to be fear'd, than my condition;
Which hath been smooth as oil, soft as young down,
And therefore lost that title of respect
Which the proud soul ne'er pays but to the proud.

EARL OF WORCESTER

Our house, my sovereign liege, little deserves
The scourge of greatness to be used on it;
And that same greatness too which our own hands
Have help to make so portly. (...)

KING HENRY IV

Worcester, get thee gone; for I do see
Danger and disobedience in thine eye:
O, sir, your presence is too bold and peremptory,
And majesty might never yet endure
The moody frontier of a servant brow (SHAKESPERARE, 1993, p. 18).

³² **FALSTAFF**

If I be not ashamed of my soldiers, I am a soused
gurnet. I have misused the king's press damnably.
I have got, in exchange of a hundred and fifty
soldiers, three hundred and odd pounds. I press me
none but good house-holders, yeoman's sons; inquire
me out contracted bachelors, such as had been asked
twice on the banns; such a commodity of warm slaves,
as had as lieve hear the devil as a drum; such as
fear the report of a caliver worse than a struck
fowl or a hurt wild-duck. (...)
No eye hath seen such scarecrows (SHAKESPERARE, 1993, p. 112-113).

Embora Falstaff seja um personagem estereotipado que representa, herdeiro do Vício medieval e que participa de roubos para alimentar os vícios da gula e do alcoolismo, como cavaleiro do príncipe Hal, ele tem a oportunidade de atuar na esfera da cultura oficial de forma efetiva, pois recebe a incumbência de liderar cento e cinquenta soldados. Porém, Falstaff irá subverter toda a seriedade da cultura oficial carnavalizando suas ações, já que, ao invés de convocar soldados de infantaria preparados, convoca as pessoas menos preparadas de toda a Inglaterra para serem seus soldados, os quais ele intitula de “ajuntamento de espantalhos”, rebaixando assim uma das mais importantes instituições da cultura oficial que é o exército.

Diante do exposto sobre as ações do Rei Henrique IV e de Falstaff, percebe-se que a imagem do duplo é pinçada na oposição das representações da cultura oficial/popular, cujos personagens complementam-se na intersecção dessas duas esferas da cultura.

Por fim, pode-se afirmar que as imagens pares do Rei e de Falstaff apresentam um único elo de homogeneidade entre si que é a presença do príncipe Hal em suas vidas. Antes de justificar a presença desse elo de homogeneidade, faz-se necessário apresentar a relação entre o drama histórico *Henrique IV* e as formas do teatro religioso na Idade Média, na forma das moralidades, assim sintetizadas nas palavras de Bárbara Heliodora (2000):

Conhecedor da herança teatral da Idade Média, Shakespeare reconheceu na forma da moralidade a mais elaborada e desenvolvida das criadas pelo teatro religioso, que foi um dos principais caminhos para a tragédia no processo de secularização do teatro. Em todas as moralidades mais consagradas (como por exemplo, O castelo da *perseverança* ou *Todo mundo*) a ação é caracterizada pelo conflito frontal entre o Bem e o Mal pela posse da alma do homem; no conflituado processo de transformação Hal/Henrique V, Shakespeare identificou exatamente um conflito semelhante aos que marcaram aquelas obras: Hal (tomado como *Todo mundo*) seria a “alma” disputada entre o Bem (o Rei Henrique IV e sua breve noção de responsabilidade) e o Mal (os companheiros de farra de Hal, principalmente Falstaff, o que tentam para as alegrias das irresponsabilidades). (SHAKESPEARE, 2000, p. 6).

Logo, segundo Heliodora, *Henrique IV* é um drama histórico assentado sob a forma das moralidades medievais que tinha como enredo principal mostrar o conflito entre o bem e o mal. Sendo assim, a dualidade do mundo oficial/popular será influenciada também pelo fato da peça *Henrique IV* estar assentada na forma das moralidades medievais, gênero teatral que se estrutura sobre uma concepção mística de um mundo dual dividida entre o bem/mal.

Na cena seguinte, demonstraremos a presença da estrutura das moralidades medievais cujos ecos aparecem em *Henrique IV*:

HAL

**Eu os conheço todos, e algum tempo
Vou apoiar seus desmandos sem freio.**

Mas mesmo nisso imitarei o sol,
Que permite às nuvens e miasmas
Esconderem de nós sua beleza,
Porém ao desejar ser ele mesmo,
Por fazer falta, e ser mais admirado,
Rompe as névoas corruptas e imundas
Dos gases que queriam sufocá-lo.

(...)

Assim, quando largar estes desmandos,

E pagar promessas nunca feitas,
Tão melhor serei eu que só palavras,
Tão mais eu serei falso ao que predizem.
Como reluz metal em terra escura,

Brilha a minha reforma sobre as faltas (...)

(SHAKESPEARE, 2000, p. 31) [Grifo nosso].³³

Em relação à cena acima, nota-se a presença das moralidades medievais na peça *Henrique IV*. Graças à esta presença que implica na vitória do bem sobre o mal, haverá o enfraquecimento da carnavalização nas ações do príncipe Hal que posteriormente se tornará o Rei Henrique V. Dentro da lógica das moralidades, para que o bem (entenda-se como cultura oficial) vença o mal (cultura cômica popular), é preciso que o objeto de disputa dessa batalha, o príncipe Hal, que é o elo de homogeneidade da imagem par Rei/Falstaff, caminhe em direção à cultura oficial, ou seja, é preciso que ele enfraqueça suas ações carnavalizadas. A mudança da linguagem do príncipe no trecho recortado antecipa a mudança de

³³ **PRINCE HENRY**

I know you all, and will awhile uphold
The unyoked humour of your idleness:
Yet herein will I imitate the sun,
Who doth permit the base contagious clouds
To smother up his beauty from the world,
That, when he please again to be himself,
Being wanted, he may be more wonder'd at,
By breaking through the foul and ugly mists
Of vapours that did seem to strangle him. (...)
So, when this loose behavior I throw off
And pay the debt I never promised,
By how much better than my word I am,
By so much shall I falsify men's hopes;
And like bright metal on a sullen ground,
My reformation, glittering o'er my fault, (...)
(SHAKESPERARE, 1993, p. 17).

comportamento de Hal que está prestes a entrar em definitivo na cultura oficial, conforme podemos comprovar mais tarde na ação dramática.

Dentro da análise das imagens pares, voltando-se ao elo de homogeneidade entre o Rei e Falstaff, percebe-se que esse elo é representado através da figura do Príncipe Hal. Uma vez que a dualidade da cultura oficial/popular é posta em prática através do jogo de interesses entre o duplo Rei/Falstaff pela atenção do príncipe. Hal, por sua vez, inicialmente ficará imerso no contexto da cultura popular, porque ele se deixará levar por um determinado período pelas aventuras e irresponsabilidades de uma vida de subversão das normas de conduta da cultura oficial, tendo Falstaff como seu mentor. No entanto, ao se aproximar do fim da peça, Hal irá retornar ao contexto da cultura oficial no momento em que ele salva o rei e derrota sua imagem par, o príncipe Hotspur, sendo, pois, a sua vida de transgressões sobreposta pela vida honrada de um príncipe e para com os seus deveres com o Rei, seu pai.

Na próxima seção, iremos tratar das imagens do Diabo enquanto elemento de carnavalização em *Henrique IV*.

3.2 – A imagem do diabo

As imagens relacionadas ao diabo, presentes na peça *Henrique IV*, serão analisadas através de uma visão carnalizada do mundo, perpassada por situações de Realismo Grotesco, cujas características principais são o rebaixamento e o princípio do riso alegre e festivo.

Durante a Idade Média e o Renascimento, a imagem do diabo propagada pela Igreja Católica estava ligada a uma visão dualista do mundo, na qual tudo que dizia respeito a Deus era do bem, ao passo que tudo que era relacionado ao Diabo era do mal. Porém, na concepção do Realismo Grotesco, essa imagem sombria e terrível do diabo se transforma em um espantalho cômico, através do filtro do rebaixamento e do riso alegre e festivo.

Compactuando com essa visão grotesca da imagem do Diabo como um espantalho cômico, as palavras de Silvia Maria de Azevedo irão demonstrar a presença do cômico nas representações do diabo na cultura medieval:

No entanto, se é certo que o Diabo enquanto personagem da cultura medieval, como nos dramas sacros, foi moldado, sobretudo como adversário do Bem, o que significa que os autores das representações sagradas basearam-se principalmente nos textos canônicos, não é possível isolar a

interferência da comicidade de essência popular também na configuração da figura demoníaca no teatro religioso da Idade Média. (AZEVEDO, 1985, p. 62).

Tendo estas ideias apresentadas, analisaremos as imagens de um Diabo carnavalesco, que perde um pouco dessa essência do mal através do riso e do rebaixamento grotesco.

Seguem-se alguns trechos da peça *Henrique IV*, que exemplificam o nosso ponto de vista:

FALSTAFF

(...) Estão correndo maus boatos: estive aí Sir John Bracy, a mando de seu pai; você tem de ir para a corte logo de manhã. Aquele mesmo louco lá do norte, Percy, mais aquele outro do País de Gales, que deu umas **pancadas em um demônio, corneou Lúcifer** e jurou que **o diabo era seu vassalo na cruz dos chifres de um touro** – como é mesmo o nome dele?

POINS

Glendower. (SHAKESPEARE, 2000, p. 79) [Grifo nosso].³⁴

O recorte acima trata de uma descrição do personagem Glendower feita por Falstaff, que, em sua fala, utiliza diversas descrições associando Glendower à imagem do algoz do diabo. A carnavalização da imagem do demônio que o transforma em um espantalho cômico, ocorre no momento em que a soberania da imagem do demônio, como uma figura representante do mal e adversário de Deus que deve ser temida pelos cristãos, é rebaixada através da ridicularização empreendida por Falstaff. No momento em que Falstaff afirma que o demônio leva pancadas, é corneado, e que é um vassalo na cruz dos chifres de um touro, tem-se uma situação de ridicularização que também faz um apelo ao cômico, pois no contexto da peça, a imagem de um diabo corneado suscita o riso.

Bakhtin reforça o papel do riso na Idade Média e o seu papel no rebaixamento do que é temível e de sua transformação no cômico:

³⁴ **FALSTAFF**

There's villanous news abroad: here was Sir John Bracy from your father; you must to the court in the morning. That same mad fellow of the north, Percy, and he of Wales, that gave Amamon the bastinado and made Lucifer cuckold and swore the devil his true liegeman upon the cross of a Welsh hook—what a plague call you him?

POINS

O, Glendower. (SHAKESPERARE, 1993, p. 64).

Tudo que era temível torna-se cômico. Já dissemos que se encontrava, entre os acessórios obrigatórios do carnaval, uma construção grotesca denominada “inferno”, que se queimava com grande pompa no apogeu da festa. (...) Brinca-se com o que é temível, faz-se pouco dele: o terrível transforma-se num alegre “espantalho cômico” (BAKHTIN, 2013, p.79).

A segunda imagem do mal relacionada ao riso grotesco encontra-se associada ao personagem Falstaff, que também representa um diabo cômico, que tem por essência, a condensação dos exageros, elementos presentes no realismo grotesco. Segue o trecho no qual esta imagem é associada à figura de Falstaff:

PRÍNCIPE

Blasfemas, rapaz infeliz? Daqui por diante não ouse sequer olhar-me. Tem sido violentamente arrastado para longe da graça, e há um **diabo** que te assombra na forma de um velho gordo, tens por companheiro um **monte de carne**. Por que conversas com esse feixe de humores, esse **barril de bestialidade**, esse **pacote de inchaços**, esse vasto odre de vinho, essa sacola recheada de tripas, esse **boi de Manningtree** assado com pudim na barriga, esse **vício idoso**, essa iniquidade grisalha, esse pai dos rufiões, essa **vaidade idosa**? Em que é ele bom, senão para **provar e beber vinho**? Em que correto e limpo, senão para **cortar e comer capões**? Em que incentivo, senão em esperteza, em que esperto, senão em vilanias? (...) (SHAKESPEARE, 2000, p. 84-85) [Grifo nosso].³⁵

Na fala anterior, o príncipe Hal interpreta o papel do Rei, seu pai, em uma espécie de ensaio com Falstaff. Nesse momento, observa-se o recurso dramático da máscara carnavalesca, pois ao assumir a máscara do pai, o príncipe Hal pode dizer sinceramente todas as verdades que ele considera sobre a figura de Falstaff.

Ainda com relação à cena recortada, o príncipe Hal compara Falstaff com a imagem de um demônio que tem como característica principal os exageros. Na passagem em

³⁵ **PRINCE HENRY**

Swearest thou, ungracious boy? henceforth ne'er look on me. Thou art violently carried away from grace: there is a devil haunts thee in the likeness of an old fat man; a tun of man is thy companion. Why dost thou converse with that trunk of humours, that bolting-hutch of beastliness, that swollen parcel of dropsies, that huge bombard of sack, that stuffed cloak-bag of guts, that roasted Manningtree ox with the pudding in his belly, that reverend vice, that grey iniquity, that father ruffian, that vanity in years? Wherein is he good, but to taste sack and drink it? wherein neat and cleanly, but to carve a capon and eat it? wherein cunning, but in craft? wherein crafty, but in villany? (...) (SHAKESPEARE, 1993, p. 69-70).

discussão, o exagero é representado através de referências à sua forma física, uma vez que Falstaff é caracterizado com adjetivos tais como “monte de carne, barril de bestialidade, pacote de inchaços e boi de Manningtree” (SHAKESPEARE, 2000, p. 84-85). Já no que diz respeito às ações de Falstaff, também caracterizadas grotescamente, o príncipe utiliza outros adjetivos, como “vício idoso, iniquidade grisalha, vaidade idosa, e aquele esperto em vilanias” (SHAKESPEARE, 2000, p. 84-85), ou seja, nesta passagem, o seu exagero está relacionado à sua má conduta moral e a sua idade avançada.

Dessa forma, Falstaff é associado à imagem do diabo diante de todo esse panorama de excessos, tanto de suas características físicas quanto das morais. Mediante as palavras do príncipe, podemos concluir que Falstaff é bom apenas para desfrutar dos excessos representados pela bebida e pela comida.

A relação de Falstaff com a imagem do mal também é feita por Elinês Oliveira, que, ao sintetizar algumas ideias de Bakhtin, associa Falstaff a um demônio:

Assim como **Falstaff**, Sancho Pança e Panurgo, também são descendentes diretos dos **demônios pançudos da fecundidade**. Ainda segundo Bakhtin (1996), “o modo grotesco de representação do corpo e da vida corporal dominou durante milhares de anos na literatura escrita e oral, em algumas situações, predominando ainda no momento presente”. (OLIVEIRA, 2014, p. 43) [Grifo nosso].

Tendo estas duas facetas em mente, pode-se afirmar que, por um lado, tem-se a imagem do mal ridicularizada através do discurso de Falstaff na forma de pancadas, corneações e vassalagem, ou seja, o demônio tem a sua imagem desacreditada e invertida através do riso pertencente ao realismo grotesco. Por outro lado, tem-se a presença do próprio personagem Falstaff, cuja imagem é associada ao diabo por conta da sua vida de excessos, regrada aos vícios da bebida, luxúria, mentiras, covardias e, sobretudo, ao pecado da gula, que é representado pelo seu ventre gigante e sua fome incomensurável. Logo, a imagem do diabo é representada na peça de forma biunívoca, grotesca e carnavalizada.

Na seção seguinte, analisaremos a importância das imagens relacionadas ao banquete que é associada ao realismo grotesco no que diz respeito ao princípio material e corporal na peça *Henrique IV*.

3.3 – Imagens do banquete

As imagens do banquete, de acordo com Bakhtin, dizem respeito ao princípio material do comer, beber e das necessidades fisiológicas que estão ligadas às festas populares e que não se resumem aos simples atos do comer e beber cotidianos. Essas imagens encontram-se, deste modo, ligadas a um princípio coletivo que tem como características principais a superabundância e o hiperbolismo, bem como um tom alegre e festivo.

Segundo Bakhtin, as imagens do banquete têm uma relação tanto com as festas populares quanto com o corpo grotesco:

As imagens do banquete associam-se organicamente a todas as outras imagens da festa popular. O banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular. Nenhum ato cômico essencial pode dispensá-lo. (...) As imagens do banquete estão estreitamente mescladas às do corpo grotesco. É difícil por vezes traçar uma fronteira precisa entre elas, de tal forma estão orgânica e essencialmente ligadas, (...) (BAKHTIN, 2013, p. 243-244).

Em consonância com as palavras de Bakhtin, analisaremos em seguida uma série de imagens ligadas ao banquete na peça *Henrique IV*, com ênfase nas imagens da comida e da bebida. Em primeiro lugar, será realizada a análise de imagens ligadas ao simpósio como fatores desencadeadores de uma verdade alegre; num segundo momento, analisaremos alguns vocábulos ligados à comida e à bebida como metáforas do exagero; e, por último, trabalharemos as imagens da bebida e da comida relacionadas com a força e a fraqueza, segundo a visão carnavalesca do mundo.

Para que se possa iniciar a análise da primeira etapa, que diz respeito às imagens ligadas ao simpósio, faz-se necessário definir o conceito de festas populares e o conceito de simpósio. Luana Neres de Sousa, ao resumir as palavras de Norberto Luiz Guarinello, define o termo “festa” como um termo amplo e vago:

“festa” é um termo vago e que não existe uma conceituação adequada para exprimir sua ampla significação. Embora haja tentativas de se compreender “festa” como um fenômeno coletivo ritualizado, como uma interrupção da vida cotidiana ou sua inversão completa, e ainda, como uma manifestação da cultura popular e do riso, Guarinello defende que tais definições são incompletas uma vez que utilizam-se de manifestações particulares como parâmetro para a definição do termo “festa” (SOUSA, 2011, p. 2).

Sabendo-se da complexidade da definição do termo “festa”, pois ele não dá conta de todas as manifestações coletivas e particulares, utilizaremos nessa pesquisa a definição de “festa popular”, cunhada por Bakhtin no contexto da cultura popular da Idade Média e no Renascimento, pois esta definição se coaduna com as imagens do banquete da cultura popular que queremos apresentar:

Ao contrário da festa oficial, o **carnaval** era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto (BAKHTIN, 2013, p.8-9, Grifo nosso).

Feita a delimitação do conceito de festa que iremos adotar, Sousa assim define o conceito de simpósio e de sua origem etimológica do grego *symposion*:

O *symposion* é constituído por ritos religiosos, divertimentos, música e dança, tudo regado a muito vinho, que deveria ser consumido gradativamente para que não se atingisse a bebedeira rapidamente. O álcool era uma droga social responsável pelo reforço dos laços de um grupo e servia também como alívio para as tensões sociais. Os gregos consumiam o vinho, um dos ingredientes fundamentais do *symposion*, diluído em água e em um contexto específico (SOUSA, 2011, p. 4).

Dentro das categorias do realismo grotesco em seu princípio material, encontram-se o comer, o beber, o hiperbolismo, o rebaixamento, os excessos e os exageros. Esses elementos são determinantes no papel que o simpósio assume na cultura popular da Idade Média e no Renascimento, dentro do universo carnalizado. Este conceito difere da concepção clássica de simpósio preconizada pelos gregos, pois segundo Sousa, ao citar Oswyn Murray, afirma: “Para eles, ingerir vinho desenfreadamente e puro era coisa dos bárbaros” (SOUSA, 2011, p. 4).

Feita a demarcação do conceito de festa popular e de simpósio, seguem-se alguns trechos da peça *Henrique IV*, que dizem respeito às imagens ligadas ao simpósio como fatores desencadeadores de uma verdade alegre e festiva:

Cena IV
(Eastcheap. A Taverna da Cabeça do Javali.)
(Entram o Príncipe e Poins.)

(...)

POINS

Onde andou, Hal?

PRÍNCIPE

Com **três ou quatro idiotas**, no meio de sessenta ou **oitenta barris**. Toquei até a corda mais baixa da humildade. **Camarada**, sou irmão de jura de um trio de servidores de vinho, posso até chamá-los pelo nome de batismo, Tom, Dick e Francis. Eles juram que embora eu seja apenas o Príncipe de Gales, sou o rei da cortesia, e dizem com a maior franqueza que não sou nenhum Jack orgulhoso, como Falstaff, mas um bom companheiro, (...) Eles chamam **beber demais de** “tingir de vermelho”, e se alguém pára um momento para respirar enquanto **bebem gritam** “Mal!” e pedem que “Acabem logo!” Enfim, fiquei tão bem informado em um quarto de hora que poderei beber com qualquer funileiro, **usando sua linguagem, para o resto de minha vida**. Eu lhe digo Ned – e para adoçar esse nome de Ned eu lhe dou este vintém de açúcar, que acaba de ser enfiado na minha mão por um aprendiz de moço da adega, que nunca disse nada na vida em inglês a não ser “Oito *shillings* e seis *pence*”, e “Muito obrigado”, a não ser para acrescentar gritando “Agorinha mesmo”, senhor! Salta um copão de água reservado de “Meia Lua” ou coisa assim. (SHAKESPEARE, 2000, p.62) [Grifo nosso].³⁶

No trecho acima, verifica-se que sendo o simpósio um encontro de amigos para “beber junto”, o príncipe Hal vai à taverna Cabeça de Javali com o propósito de encontrar (seu amigo e cavaleiro) Poin; porém, Poin pergunta ao Príncipe Hal onde ele estava, e o príncipe

³⁶ **SCENE IV. The Boar's-Head Tavern, Eastcheap.**

Enter PRINCE HENRY and POINS

POINS

Where hast been, Hal?

PRINCE HENRY

With three or four loggerheads amongst three or four score hogsheads. I have sounded the very base-string of humility. Sirrah, I am sworn brother to a leash of drawers; and can call them all by their christen names, as Tom, Dick, and Francis. They take it already upon their salvation, that though I be but the prince of Wales, yet I am king of courtesy; and tell me flatly I am no proud Jack, like Falstaff, but a Corinthian, a lad of mettle (...) They call drinking deep, dyeing scarlet; and when you breathe in your watering, they cry 'hem!' and bid you play it off. To conclude, I am so good a proficient in one quarter of an hour, that I can drink with any tinker in his own language during my life. I tell thee, Ned, thou hast lost much honour, that thou wert not with me in this sweet action. But, sweet Ned,—to sweeten which name of Ned, I give thee this pennyworth of sugar, clapped even now into my hand by an under-skinker, one that never spake other English in his life than 'Eight shillings and sixpence' and 'You are welcome,' with this shrill addition, 'Anon, anon, sir! Score a pint of bastard in the Half-Moon,' or so. (...)

(SHAKESPERARE, 1993, p. 47).

responde que estava com “três ou quatro idiotas no meio de sessenta ou oitenta barris” (SHAKESPEARE, 2000, p. 62), o que nos leva a afirmar que o príncipe já estava bebendo há certo tempo.

Com base nas informações contidas nessa cena entre Poins e o Príncipe, podemos tecer algumas considerações sobre a influência das categorias da cosmovisão carnavalesca em suas ações e do simpósio carnavalesco: a primeira diz respeito à categoria das *mésalliances* carnavalescas, que tratam do livre contato entre membros de diferentes camadas sociais, que é conseguida apenas no período do carnaval, pois na cena acima o príncipe afirma que: “**Camarada**, sou irmão de jura de um trio de servidores de vinho, posso até chamá-los pelo nome de batismo, Tom, Dick e Francis” (SHAKESPEARE, 2000, p.62), ou seja, há uma aproximação entre o príncipe de Gales e os garçons da taverna no momento em que o príncipe revela que estava bebendo com eles, e que é capaz de chamar todos pelo nome de batismo, o que só é possível normalmente se você tem um contato próximo com tal pessoa.

Já no que diz respeito às imagens da bebida representadas pelo simpósio, pode-se deduzir que a aproximação carnavalesca entre o príncipe e os representantes de uma camada hierárquica inferior, só é conseguida através do simpósio carnavalesco; isto é, o príncipe só se aproxima da camada social inferior através do ato de beber e do consumo excessivo de comidas.

Outro ponto que revela as imagens da bebida como um fator relacionado ao excesso, característico das imagens grotescas, diz respeito à satisfação, daqueles com quem o príncipe está acompanhado, com o consumo exagerado do vinho. Outra imagem relacionada à bebida no trecho anterior é a metáfora “tingir de vermelho” (SHAKESPEARE, 2000, parte I, p.62), que é dita para o consumo excessivo de vinho, que nos passa uma imagem das entranhas tingidas de vermelho, ou seja, a bebida invadindo o corpo grotesco. E além dessa metáfora relacionada ao consumo excessivo do vinho, os gritos relacionados à bebida: “Mal” e “Acabem Logo” (SHAKESPEARE, 2000, parte I, p.62) também podem representar esse “corpo coletivo”, numa referência à praça pública.

No que tange às imagens do simpósio, estas também revelam essa verdade alegre e festiva e encontram-se ligadas à ridicularização da linguagem empregada pelos amigos garçons do príncipe, cujas palavras se resumem em quatro frases “Oito *shillings* e seis *pence*”, “Muito obrigado”, “Agorinha mesmo senhor!”, “Salta um copão de água para reservado da meia lua”.

Percebe-se ainda que o cenário do simpósio carnavalesco, permeado pelo consumo excessivo de bebidas, contribui para que as verdades sejam também reveladas ou constatadas

pelo príncipe. Um exemplo dessa afirmação é o momento em que o príncipe afirma que “tocou a corda mais baixa da humildade”, o que significa dizer que houve uma inversão típica do carnaval, quando o príncipe desce do seu pedestal real para estar no meio de pessoas que se encontravam à margem da sociedade da época, numa situação típica de rebaixamento carnavalesco.

Feitas essas considerações, em seguida temos algumas falas da peça *Henrique IV*, que se referem ao segundo ponto de análise, que trata das imagens da comida e bebida como metáforas do exagero:

PRÍNCIPE

Não quero mais ter culpa por esse pecado. Esse covarde fanfarrão, esse amassador de camas, esse quebrador de espinhas de cavalos, **essa vasta montanha de carne...**

FALSTAFF

Pelo sangue de Cristo, **seu faminto, sua enguia, sua língua de boi seca**, seu peru de boi, **seu bacalhau seco** – quem me dera ter fôlego para dizer o que você é - seu metro de alfaiate, sua bainha de espada, seu estilete em pé. (SHAKESPEARE, 2000, p.74) [Grifo nosso].³⁷

No trecho acima podemos perceber que o príncipe Hal utiliza-se de xingamentos repletos de metáforas para mostrar o exagero do tamanho do corpo de Falstaff, e no fim de seus xingamentos, o príncipe utiliza uma metáfora específica relacionada à comida que é representada pela frase “essa vasta montanha de carne” (SHAKESPEARE, 2000, p.74). Nessa metáfora, a ênfase no exagero é representada pela palavra “montanha” e a imagem da comida é relacionada pelo vocábulo “carne”, demonstrando a categoria da abundância que também se encontra relacionada ao banquete carnavalesco. Já Falstaff, tomado por esse ambiente carnavalesco, compara o príncipe a metáforas de comida que se referem ao exagero da magreza do príncipe como, por exemplo, “enguia, língua de boi seca, (...) bacalhau seco” (SHAKESPEARE, 2000, p.74).

Seguem-se outros recortes relacionados às imagens da comida e da bebida:

³⁷ **PRINCE HENRY**

I'll be no longer guilty of this sin; this sanguine coward, this bed-presser, this horseback-breaker, this huge hill of flesh,—

FALSTAFF

'Sblood, you starveling, you elf-skin, you dried neat's tongue, you bull's pizzle, you stock-fish! O for breath to utter what is like thee! you tailor's-yard, you sheath, you bowcase; you vile standing-tuck,— (SHAKESPERARE, 1993, p. 59-60).

FALSTAFF

Não tenha medo, estou tão alerta quanto um gato pronto para roubar **leite gordo**.

PRÍNCIPE

Acho que deve ser para roubar leite gordo, mesmo, **pois seus roubos** já o transformaram **em manteiga**; mas diga-me, Jack, quem são esses sujeitos que estão vindo aí atrás? (SHAKESPEARE, 2000, p.132) [Grifo nosso].³⁸

Na cena acima, percebe-se que, tanto na fala de Falstaff quanto na fala do príncipe, são utilizadas imagens de comida e bebida como metáforas do exagero, pois eles utilizam as palavras “leite gordo”, representando a ênfase dada aos excessivos roubos de Falstaff. No segundo trecho em destaque, o príncipe Hal condensa o exagero das palavras “leite” e “gordo”, pois ele utiliza imagens da comida agora relacionando aos processos em que o leite pode passar ao se transformar em manteiga. Há uma potencialização desse exagero na conduta criminosa de Falstaff, mas esses exageros são revestidos por um riso alegre e festivo.

Por fim, temos o último ponto de análise que diz respeito às imagens da comida e da bebida relacionadas à força e à fraqueza, segundo a visão carnavalesca do mundo:

LANCASTER

Passe bem, Falstaff. Eu, pelo meu posto, Hei de falar melhor do que merece.
(*Saem todos menos Falstaff.*)

FALSTAFF

Ter um pouco de espírito seria bem melhor do que seu ducado. Juro que esse menino com toda **essa frieza** não gosta de mim, e não há homem **que o faça rir**; mas não é de espantar, **ele não bebe vinho**. Nenhum desses rapazolas assim recatados acaba bem; porque a **bebida aguada** esfria demais seu sangue, **e comer muito peixe** os faz cair em uma espécie de anemia de mocinha para homem; e quando se casam só têm filhas mulheres. De modo geral são tolos e covardes – o que muitos de nós também seriam, se não fôssemos **inflamados** pela bebida (SHAKESPEARE, 2000, parte II. p.132) [Grifo nosso].³⁹

³⁸ **FALSTAFF**

Tut, never fear me: I am as vigilant as a cat to steal cream.

PRINCE HENRY

I think, to steal cream indeed, for thy theft hath already made thee butter. But tell me, Jack, whose fellows are these that come after? (SHAKESPERARE, 1993, p. 114).

³⁹ **LANCASTER**

Fare you well, Falstaff: I, in my condition, Shall better speak of you than you deserve.
Exeunt all but Falstaff

FALSTAFF

I would you had but the wit: 'twere better than your dukedom. Good faith, this same young sober blooded boy doth not love me; nor a man cannot make

No que tange ao último ponto de análise, verifica-se que existe uma oposição entre a imagem do vinho e do peixe em relação às metáforas da força e da fraqueza, atreladas à uma visão carnavalesca do mundo. Com relação à imagem do vinho, esta se encontra relacionada à força, segundo o prisma da carnavalização. De acordo com Falstaff, o excesso no consumo do vinho nos afasta da covardia e da tolice além de ainda se encontrar relacionada ao calor do sangue e ao consequente vigor sexual.

Para reforçar essas ideias, Joan Fitzpatrick (2007), uma estudiosa sobre as representações da comida e bebidas nas peças de Shakespeare no livro “Food in Shakespeare”, cita Andrew Boorde, confirmando a simbologia da representação do vinho: “Andrew Boorde afirma que o vinho “faz engendrar o bom sangue, traz o conforto e o alimento para a mente e todo o corpo, e determina a chama, engendra o calor, e é bom contra o peso e a melancolia...”⁴⁰ (FITZPATRICK, 2007, p.26) [Tradução nossa].

Já a imagem do consumo exagerado de peixe é apresentada por Falstaff como uma fraqueza, pois, em primeiro lugar, deixa os homens afeminados e sem forças para produzirem filhos homens, além de transformá-los em covardes e tolos. Outro ponto que revela a fraqueza, segundo a visão carnavalesca do mundo, relacionada à imagem do consumo excessivo de peixe, diz respeito à nutrição, pois, ainda segundo Falstaff, aquele que consome a carne de peixe entra em uma espécie de anemia. Essa fraqueza carnavalesca diz respeito à ausência dos excessos, pois o consumo de peixe não é relacionado com a abundância carnavalesca do corpo uma vez que o equilíbrio e a pouca nutrição encontram-se em lado oposto ao da abundância do corpo.

E por fim, temos as semelhanças entre as imagens da comida e bebida em *Henrique IV*, pois as imagens das bebidas aguadas e do peixe indicam um fator de fraqueza (segundo a visão carnavalesca do mundo), que é sua temperatura, pois são frios e úmidos, ao contrário do

him laugh; but that's no marvel, he drinks no wine.
There's never none of these demure boys come to any
proof; for thin drink doth so over-cool their blood,
and making many fish-meals, that they fall into a
kind of male green-sickness; and then when they
marry, they get wenches: they are generally fools
and cowards; which some of us should be too, but for
inflammation. (SHAKESPERARE, 1993, part 2, p. 115).

⁴⁰Andrew Boorde who claims that wine “doth ingendre good bloude, it doth comfôrte and doth nouryshe the brayne and all the body, and it resolueth fleume, it ingendreth heate, and it is good agaynst heuynes [heaviness] and pencyfulnes [pensiveness] ...

excesso de calor do vinho e da carne vermelha, que produzem essa força carnavalesca dos excessos.

Fitzpatrick, ao citar Thomas Moffet e William Bullein, afirma que a baixa temperatura do peixe e sua falta de nutrição são partes dessa simbologia da fraqueza carnavalesca:

(...) uma comida geralmente considerada com alguma suspeita. Thomas Moffet conclui que “todo peixe (comparado com carne vermelha) é fria e úmida, de pouca nutrição, que é aguada e afina o sangue” (Mofet 1655, U1v) e William Bullein, citando Galen, afirma “a nutrição da carne vermelha é melhor do que a nutrição produzida pelo peixe (Bullein 1595, K5v)”⁴¹. (FITZPATRICK, 2007, p.2800) [Tradução nossa].

Enfim, as semelhanças entre as bebidas aguadas e a carne de peixe também se encontram relacionadas à seriedade e ao equilíbrio da cultura oficial, o que configuraria uma fraqueza dentro da visão carnalizada do mundo, já que a seriedade e o equilíbrio desencadeariam a ausência do riso causada pelo consumo dessas comidas e bebidas.

3.4 – Imagens do corpo grotesco

As imagens do corpo grotesco que serão analisadas neste subcapítulo encontram-se intrinsecamente ligadas às imagens da comida, da bebida e das necessidades fisiológicas. Vemos, portanto, que o princípio da vida corporal e material são indissociáveis entre si como já foi dito em seção anterior, na parte em que se tratou das imagens do banquete.

As palavras de Bakhtin representam o centro capital das imagens da vida corporal e material e exemplificam seus princípios:

O centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância. As manifestações da vida material e corporal não são atribuídas a um ser biológico isolado (...), mas a uma espécie de corpo popular coletivo (...). A abundância e a universalidade determinam por sua vez o caráter alegre e festivo (não cotidiano) das imagens referentes à vida material e corporal (BAKHTIN, 2013, p.17).

⁴¹(...) a foodstuff generally regarded with some suspicion. Thomas Moffett concludes that “all fish (compared with flesh) is cold and moist, of little nourishment, engendring watrish and thinn blood” (Moffett 1655, U1v) and William Bullein, citing Galen, claims “the nourishments of flesh is better than the nourishments of fish” (Bullein 1595, K5v).

Tomando por base o pensamento de Bakhtin, utilizaremos, como princípio norteador dessa parte da análise, a superabundância que pertence a esse corpo coletivo da cultura popular. Em primeiro lugar analisaremos a linguagem caracterizada pelo exagero do corpo de Falstaff como metáfora desse grande corpo coletivo grotesco. Em seguida, analisaremos os atos de comer, de beber, bem como os excrementos como metáforas desse corpo grotesco inacabado.

No que diz respeito à primeira etapa de análise, caracterizada pelo exagero do corpo de Falstaff, faz-se necessário fazer uma breve caracterização deste personagem, que é um dos maiores representantes da concepção carnalizada do mundo. Falstaff é aquele personagem que encarna o Vício do teatro medieval, como já apresentamos anteriormente. Ele é também a representação, por excelência, de todos os excessos. Em primeiro lugar, temos sua fome insaciável; em segundo lugar, seu desejo rotineiro de tomar bolsas de vinho com seus companheiros, os quais mostram sua inclinação para os vícios da bebida e da gula. Também pode-se acrescentar à esta lista o roubo, a mentira e a libidinagem.

Além dos vícios e dos excessos, Falstaff traz imbuído em seu nome a essência da carnalização. Ao desmembrarmos o nome do personagem Falstaff, tem-se o seguinte: Fall/staff. “FALL” que significa “a queda”, o “baixo”. Simbolicamente, pode-se ler esta parte do seu nome também como a representação da dessacralização e do mal, pois, para a Bíblia, o único anjo “caído” atende pelo nome de Lúcifer, ratificando dessa forma a associação que fizemos na seção anterior da imagem do personagem com a imagem do diabo. Em seguida, temos a palavra “STAFF”, que significa “pessoas”, ou “pessoal”. Através da segunda parte do nome desse personagem, e cujo significado nos remete ao coletivo, pode-se inferir uma conexão do coletivo (muito) aos excessos cometidos por Falstaff, como estamos demonstrando nessa seção.

Vladimir Propp cita Puchkin em uma análise dessa gama de excessos que o personagem Falstaff representa:

Analizando o caráter de Falstaff vemos que seu traço principal é a gula; jovem, é provável que tenha sido em primeiro lugar um vulgar e grosseiro cortejador de mulheres; agora, porém, que já passou dos cinquenta, engordou e parece envelhecido, a gula e o vinho ganharam de Vênus. Em segundo lugar, ele é um patife, mas, tendo passado sua vida com jovens avoados, exposto sempre a zombaria e às peças que eles lhe pregavam, dissimula a própria miséria sob uma ousadia gozadora e elusiva. [...] Não possui nenhuma regra. É fraco como uma mulherzinha e necessita de um bom vinho

espanhol (*the sack*), de um repasto substancial e de dinheiro para suas amantes. Para consegui-los, está disposto a tudo, conquanto não corra sério perigo (PROPP, 1992, p. 141).

Toda essa gama de vícios que são representados pela figura de Falstaff é disposta na peça *Henrique IV* de uma forma alegre e festiva, pois suas comparações, apesar de grosseiras, são alegres, como podemos perceber na seguinte fala: “Estou tão faminto como um gato capado” (SHAKESPEARE, 2000, p. 25).

No recorte acima, percebe-se que Falstaff enfatiza o exagero de sua fome ao compará-la com a de um gato capado. Ora, sabe-se que no Egito Antigo, o gato representava um símbolo de fertilidade; e que segundo o dicionário de símbolos online: “O Misticismo Egípcio - Não somente os gatos, mas os felinos em geral, desde a antiguidade egípcia, são animais adorados como deuses, uma vez que para eles, o gato representava a personificação da deusa da fertilidade, Bastet”⁴². No entanto, o gato que Falstaff usa como comparação é um gato capado, isto é, o inverso da fertilidade, o que denota uma inversão carnavalesca. Também é importante mencionar a relação que Falstaff faz com o gato capado e a sua fome exagerada que pode ser confirmada nas palavras de Yarak (2013):

Ao retirar as gônadas do felino, encerra-se a produção dos hormônios reprodutivos. Esses hormônios são responsáveis ainda por controlar o apetite e pela manutenção de uma massa muscular de qualidade (que consome mais calorias). Assim, sem os hormônios, os gatos acabam gastando menos energia e comendo mais. “Como resultado, ele ingere muito mais calorias do que consegue queimar. Até 40% dos gatos castrados são obesos”, diz. (YARAK, 2013, p.1).⁴³

As inversões também são exemplos desse tipo de comportamento, como percebemos no trecho “Hal – E onde iremos tomar alguma bolsa amanhã, Jack? – Falstaff – Pelas chagas de Cristo, aonde quiser, rapaz.”. (SHAKESPEARE, p. 26). Já o exagero de suas histórias, suas mentiras e vigarices, mostram seus excessos de cunho moral.

Falstaff discute com o Príncipe Hal, afirmando que o príncipe está lhe levando para o pecado ao mesmo tempo em que Falstaff jura que irá sair dessa vida de pecados e de vícios. Porém, no momento em que o príncipe o chama para tomar uma bolsa de vinho, prontamente Falstaff se dispõe a ir, ou seja, sua conduta moral é dúbia e grotesca.

⁴² Simbologia do gato. Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/gato/>. Acesso em: 29 Set 2016.

⁴³ Ciência: **Por que todo dono deveria castrar seu gato**. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/ciencia/por-que-todo-dono-deveria-castrar-seu-gato/>. Acesso em: 21 Jan 2017.

Outro ponto que revela os excessos do personagem Falstaff é a caracterização de seu corpo, voltada para a superabundância. Seu grande ventre e corpo exageradamente grandes e disformes são representados em diversas passagens da peça *Henrique IV*, materializando assim uma das principais características do realismo grotesco.

Seguem-se alguns trechos da peça *Henrique IV*, que irão demonstrar o exagero nos diálogos voltado para o corpo de Falstaff:

POINS

Como é; vai **gorducho**?

(...)

PRÍNCIPE (*avançando*)

Calma, seu salafrário **banhudo**; mas que barulhada você faz!

(...)

PRÍNCIPE

Vamos, bom Ned – Falstaff, suando frio, **Engordura a terra magra onde pisa**.

(...)

PRÍNCIPE

(...) Como é, minha querida **criatura dos exageros**. Já faz quanto tempo, Jack, desde que você viu seus joelhos pela última vez?

FALSTAFF

Meus joelhos? Quando eu tinha sua idade, Hal, eu tinha uma cintura de vespa; podia passar pelo anel de um vereador: raios partam os suspiros e a dor, que **incham a gente como um balão**.

(...)

DOLL

E será que um vaso vazio aguenta um **porcão assim tão recheado**? Ele está recheado com uma **carga inteira** de Bordeaux: nunca se viu um casco com **porão tão cheio** (SHAKESPEARE, 2000, parte I, p. 28; 50; 56; 78; 79; parte II, p.71) [Grifo nosso].⁴⁴

⁴⁴ **POINS**

You will, chops? 14 (...)

PRINCE HENRY

Peace, ye fat-kidneyed rascal! what a brawling dost thou keep! 35 (...)

PRINCE HENRY

(...)Away, good Ned. Falstaff sweats to death, And lards the lean earth as he walks along:

Were 't not for laughing, I should pity him. 40 (...)

PRINCE HENRY

(...) How now, my sweet creature of bombast!

How long is't ago, Jack, since thou sawest thine own knee?

FALSTAFF

My own knee! when I was about thy years, Hal, I was not an eagle's talon in the waist; I could have crept into any alderman's thumb-ring: a plague of sighing and grief! it blows a man up like a bladder. (...)

DOLL TEARSHEET

Can a weak empty vessel bear such a huge full

Na cena destacada acima, percebe-se que todos os tratamentos direcionados ao corpo de Falstaff reforçam o exagero grotesco. Em um primeiro momento, Poinz chama Falstaff de “gorducho”; esse adjetivo aponta o grande tamanho da barriga de Falstaff. Em um segundo momento, o príncipe Hal o chama de “banhudo”, o que faz referência à densidade exagerada da gordura de seu corpo. Em seguida, na mesma linha do exagero da gordura de Falstaff, o príncipe agora amplia as imagens do excesso do tamanho do corpo de Falstaff quando faz uma relação entre a terra magra e a gordura dele que a encharca. Nessa última acepção, a gordura de Falstaff é representada exageradamente sob a forma de hectares e não mais de quilos.

No quarto e quinto trechos destacados, o príncipe Hal nos revela mais alguns excessos referentes ao corpo de Falstaff. Ele o chama de “criatura dos exageros” e, após uma pergunta do príncipe, Falstaff responde que sua gordura provém “dos suspiros e dor” e também faz uma comparação com a imagem de um balão, que representa uma grande bola de ar.

E, por fim, a personagem Doll utiliza metáforas que representam também o exagero do tamanho do corpo de Falstaff, pois ela o chama de “porção recheado” e de “porção cheio”, o que nos leva a inferir que o corpo do personagem abrange grandes proporções, pois ela enfatiza a imagem do porção cheio ao afirmar que a medida dele que está completa.

Levando em consideração o exposto, verifica-se que Falstaff representa perfeitamente a imagem da superabundância do realismo grotesco, pois esta imagem se inicia em seus vícios, que passam pela gula, luxúria, bebidas e continua em sua conduta moral subversiva. Além disso, seu discurso é repleto de comparações incomuns e que sempre terminam com imagens exageradas do seu corpo, representadas por um conjunto de metáforas e comparações que ampliam suas formas e que nos direcionam para uma imagem de um corpo grotesco carnavalizado, exposto de forma alegre e festiva.

Partiremos, agora, para a segunda etapa de análise, que diz respeito aos atos do corpo grotesco que serão dispostos nas ações de comer, e beber como metáforas desse corpo inacabado.

No que diz respeito à primeira imagem desse corpo inacabado relacionado ao ato de comer, apresentamos o seguinte recorte:

hogshead? there's a whole merchant's venture of Bourdeaux stuff in him; you have not seen a hulk better stuffed in the hold. (SHAKESPERARE, 1993, part 1, p. 14;35;40;64; part 2, p. 56).

FALSTAFF

(...) Se você tivesse a mínima queda para a virtude, eu poderia jurar pela sua cara: minha jura seria assim “Por esse fogo, que é um anjo de deus” Mas você está inteiramente perdido; e seria se não fosse **pela luz que tem na cara**, filho da escuridão total. (...) **Você é um fogo permanente**, uma fogueira sem fim! Me economizou uns mil marcos em lamparinas e tochas, andando a seu lado, de noite, **de uma taverna para outra**: mas o **vinho** barato que entornou me teria comprado uma luz igualmente barata e melhor fabricante de velas de toda a Europa. (...)

BARDOLPH

Pelo sangue de Cristo, quem me dera que **minha cara ficasse dentro de sua barriga!**

FALSTAFF

Misericórdia! Assim eu não escapava da **indigestão**. (SHAKESPEARE, 2000, p.112) [Grifo nosso].⁴⁵

No trecho anterior, Falstaff fala que se seu amigo Bardolph tivesse alguma virtude, ele mesmo juraria por sua cara. Em seguida, tece uma série de elogios a Bardolph, cujo brilho na cara seja, provavelmente, oriundo do vinho que esquentava o próprio corpo, já que tanto ele quanto Falstaff andavam de taverna em taverna.

Porém, a imagem do corpo grotesco, que se traduz em um corpo inacabado, diz respeito à fala de Bardolph, ao desejar que sua cara ficasse na barriga de Falstaff, cuja primeira imagem grotesca produzida diz respeito a duas características de exagero extremo que se juntam: está-se falando do forte brilho da cara de Bardolph, causado pelo vinho, e do grande ventre de Falstaff, causado pelo excesso de comida, resultando em um brilho intenso adentrando as entranhas de Falstaff, que, em conjunção, poderiam ser comparadas a um vaga-

⁴⁵ **FALSTAFF**

(...)If thou wert any way
given to virtue, I would swear by thy face; my oath
should be 'By this fire, that's God's angel:' but
thou art altogether given over; and wert indeed, but
for the light in thy face, the son of utter
darkness. (...)O, thou art a
perpetual triumph, an everlasting bonfire-light!
Thou hast saved me a thousand marks in links and
torches, walking with thee in the night betwixt
tavern and tavern: but the sack that thou hast
drunk me would have bought me lights as good cheap
at the dearest chandler's in Europe. (...)

BARDOLPH

'Sblood, I would my face were in your belly!

FALSTAFF

God-a-mercy! so should I be sure to be heart-burned. (...)
(SHAKESPEARE, 1993, p. 95-96).

lume gigante produzindo luz de forma inversa. O vagalume produz luz na parte traseira do corpo e a junção de Bardolph e Falstaff geraria luz pelo ventre.

Outra imagem causada por essa junção do corpo grotesco de Bardolph e Falstaff forma-se no momento em que Falstaff fala da sua possível indigestão. O que causa a imagem grotesca do corpo reside justamente nesse movimento de deglutição e digestão de uma cabeça humana em um ventre exagerado.

Segue outra imagem grotesca do corpo no seguinte trecho:

PRÍNCIPE

E se isso acontecer, suas **tripas** iam cair até os joelhos! Mas, senhor, não há lugar para fé, verdade, ou honestidade nesse seu peito; **só para a tripa e banha**. (SHAKESPEARE, 2000, p.118) [Grifo nosso].⁴⁶

A imagem grotesca desse corpo inacabado aparece nesse trecho no momento em que o príncipe só consegue se referir às entranhas e ao excesso de gordura de Falstaff, pois não há espaços para o sublime que reside na fé, na verdade e na honestidade. Ao contrário, só há espaço para as características orgânicas desse corpo na forma das tripas e banha, ou seja, há um rebaixamento dessa visão de um corpo acabado que nos remete ao sublime, mas ao invés disso se resumem às tripas e entranhas de um corpo exagerado.

E por fim, temos mais duas imagens grotescas do ato de comer, relacionadas ao corpo grotesco:

FALSTAFF

Ele que seja danado por gula! Queira Deus que sua **língua esteja ainda mais quente!** Um filho da mãe Aquitofel! Um porcaria de jura fraca, que encoraja um cavaleiro para depois ficar pedindo garantias! (...) Eu prefiro que **me tapem a boca com raticida** do que eu tapá-la com **garantias**. Eu esperando que ele mandasse vinte e duas jardas de cetim, já que sou um cavaleiro sério, e ele me vem com “garantias”? (SHAKESPEARE, 2000, parte 2, p.30) [Grifo nosso].⁴⁷

⁴⁶ **PRINCE HENRY**

O, if it should, how would thy guts fall about thy knees! But, sirrah, there's no room for faith, truth, nor honesty in this bosom of thine; it is all filled up with guts and midriff. (...) (SHAKESPERARE, 1993, p. 102).

⁴⁷ **FALSTAFF**

Let him be damned, like the glutton! pray God his tongue be hotter! A whoreson Achitophel! a rascally yea-forsooth knave! to bear a gentleman in hand, and then stand upon security! (...) I had as lief they would put ratsbane in my mouth as offer to stop it with security. (SHAKESPERARE, 1993, part 2, p. 16).

Os trechos em destaque referem-se à fala de Falstaff demonstrando que ele se encontra com muita raiva, pois sua fama de vigarista, bem como a de seus amigos, faz com que o personagem Dommelton não aceite sua palavra ou a de Bardolph como garantia para executar o serviço. Porém, a imagem grotesca deste corpo inacabado surge na fala de Falstaff quando ele utiliza figuras de linguagem que envolvem suas entranhas para justificar sua indignação sobre o pedido de garantias. Com efeito, Falstaff usa a seguinte hipérbole: “Eu prefiro que me tapem a boca com raticidas do que com garantias?” (SHAKESPEARE, 2000, p.30). Pode-se então perceber que Falstaff prefere que um veneno o destrua, do que dar garantias de sua palavra. A imagem grotesca encontra-se no rebaixamento da palavra de um cavalheiro. Mais uma vez, ele rebaixa a “palavra de honra, que representa o sublime” por sua fama de vigarista com uma comparação que exhibe as entranhas sendo acabadas por um raticida, isto é, mais uma vez a relação do corpo grotesco inacabado.

A segunda imagem grotesca do corpo diz respeito a esse trecho da peça *Henrique IV*:

COLEVILLE

Creio que o senhor seja Sir John Falstaff, e assim pensando, eu me rendo.

FALSTAFF

Eu tenho todo um **cardume de línguas nesta minha barriga**, e nenhuma delas sabe dizer nada que não seja o meu nome. Se eu tivesse uma barriga mais comum, eu seria simplesmente o sujeito mais ativo de toda a Europa: **meu ventre, meu ventre, meu ventre** é que acaba comigo. Lá vem nosso general. (SHAKESPEARE, 2000, parte 2, p.128) [Grifo nosso].⁴⁸

O que caracteriza o grotesco no trecho acima encontra-se relacionado ao inacabamento do corpo através da metáfora que Falstaff emprega para enfatizar o tamanho de sua barriga. Ele usa a expressão “Eu tenho todo um cardume de línguas” (SHAKESPEARE, 2000, p.128), na qual a palavra cardume representa um coletivo de peixes, o que exalta ainda mais o exagero de seu ventre, pois para caber essa enorme quantidade de línguas, é preciso ter neste ventre bocas enormes. E, por fim, ele faz a repetição da palavra ventre para que haja uma

48 COLEVILE

I think you are Sir John Falstaff, and in that thought yield me.

FALSTAFF

I have a whole school of tongues in this belly of mine, and not a tongue of them all speaks any other word but my name. An I had but a belly of any indifference, I were simply the most active fellow in Europe: my womb, my womb, my womb, undoes me. Here comes our general. (...) (SHAKESPERARE, 1993, part 2, p. 111-112).

amplificação do tamanho de sua barriga. Todo esse cenário de exageros nos mostra que esse corpo grotesco e inacabado tem em Falstaff o seu porta-voz.

No que diz respeito ao ato do corpo grotesco relacionado à bebida, pinçamos o seguinte trecho da peça:

FALSTAFF

(...) Um bom vinho xerez opera de maneira dupla. Ele me sobe **ao cérebro**, onde seca todos os vapores tolo e apagados e grossos que o cercam, tornando-o apreensível, rápido, esquecível, cheio de formas ágeis, fogosas e deleitáveis, que transportadas para a fala, **para a língua**, que é a origem, se transformam em excelente espírito. A segunda propriedade do xerez excelente é a de **esquentar o sangue**, que antes frio e parado, deixava o **fígado branco e pálido**, que é a marca da pusilaminidade e da covardia; mas o xerez o esquenta, e faz seu caminho das **entranhas para as partes** extremas (SHAKESPEARE, 2000, parte 2, p.132) [Grifo nosso].⁴⁹

Observa-se na cena anterior, uma fala de Falstaff que faz um percurso de rebaixamento do corpo, cujo roteiro da presença do vinho começa pela cabeça que representa o alto e continua descendo pela língua. Em seguida, começam os efeitos do vinho sobre o corpo, apresentando como característica principal esquentar o sangue. Depois, ao correr pelas entranhas, o vinho tinge de vermelho o fígado, outrora branco; e, por fim, adentra nas entranhas e faz seu caminho de saída pelos órgãos genitais, representados pela excreção nas partes externas. Este cenário produz uma imagem grotesca de um corpo que não é mais descrito como um corpo belo e sublime, fechado e acabado.

Este capítulo fez um percurso entre as diversas imagens grotescas que iniciaram com uma análise das imagens pares dos principais personagens da peça *Henrique IV*, cuja ideia foi mostrar as duas faces da moeda cultura que mostraram a dicotomia cultura oficial e popular. Em seguida, observamos como a imagem do Diabo e sua dessacralização através da

⁴⁹ **FALSTAFF**

(...) A good sherris sack hath a two-fold operation in it. It ascends me into the brain; dries me there all the foolish and dull and curdy vapours which environ it; makes it apprehensive, quick, forgetive, full of nimble fiery and delectable shapes, which, delivered o'er to the voice, the tongue, which is the birth, becomes excellent wit. The second property of your excellent sherris is, the warming of the blood; which, before cold and settled, left the liver white and pale, which is the badge of pusillanimity and cowardice; but the sherris warms it and makes it course from the inwards to the parts extreme: (...) (SHAKESPERARE, 1993, part 2, p. 115).

ridicularização de sua figura temível em um espantalho cômico. E por fim, analisamos as imagens do banquete e do corpo grotesco, que estavam ligados, pois o banquete estava ligado diretamente ao princípio material e corporal e de que forma estes foram desfigurados através do exagero e hiperbolismo, característica esta pertencente a carnavalização e ao realismo grotesco. Percebemos que houve de fato um diálogo entre a praça pública e seus exageros e as imagens pertencentes a peça citada.

Considerações finais

Ao longo desta pesquisa de mestrado, empreendemos um trabalho que se propôs a ser um exercício semiótico de interpretação da cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento, através do conceito de carnaval histórico, carnavalização e realismo grotesco, presentes nas falas proferidas pelos personagens do drama histórico shakespeariano *Henrique IV parte, I e II*, resultando em um processo de entendimento da modelização desta linguagem à luz da carnavalização.

Dessa forma, partindo-se da premissa inicial de que o drama histórico *Henrique IV* era de natureza carnavalizada, empreendemos a análise do *corpus* da nossa pesquisa. Para que nossas hipóteses fossem confirmadas, precisávamos de uma corrente teórica que se propusesse a criar pontes que traduzissem essa lógica carnavalizada do mundo que estava presente no drama histórico supracitado.

Assim, no primeiro capítulo, apresentamos um panorama teórico sobre a Semiótica da Cultura, acrescendo à essa discussão uma introdução sobre as concepções de cultura popular, através do paradigma tradicional da história, do paradigma da Nova História e do conceito de cultura popular na visão de Bakhtin.

Já no segundo capítulo, iniciamos as análises através da modelização da linguagem apresentada pelos personagens da peça *Henrique IV*, na forma dos seguintes fenômenos linguísticos: juramentos, profanações, elogios e grosserias e os destronamentos carnavalescos. Percebemos nos diálogos do príncipe Henry de Gales e Falstaff, as maiores concentrações dessa cultura carnavalizada presentes nas categorias analisadas ao longo do capítulo.

No terceiro e último capítulo dessa pesquisa, apresentamos a análise do Realismo Grotesco explorando as imagens pares, imagens do diabo, imagens do banquete e imagens do corpo grotesco. No que diz respeito às imagens do diabo, percebemos o grotesco na forma física do personagem Falstaff, que, por ser imenso, superabundante, e por ter um comportamento transgressor, é uma imagem carnavalizada por excelência. Já as imagens do banquete também apresentaram a superabundância do realismo grotesco através de figuras de linguagem diversas, como a metáfora e a hipérbole, envolvendo as comidas, além das imagens do simpósio carnavalesco, que revelaram uma verdade relativizada. Por fim, observamos aspectos do corpo grotesco nas imagens que mostraram um corpo inacabado, que era o oposto do corpo perfeito e acabado de outras épocas da cultura.

Acreditamos que a leitura proposta por nosso trabalho ofereceu algumas contribuições para o entendimento da cultura cômica popular, na medida em que atualizamos e resignificamos uma peça renascentista, estabelecendo diálogos profícuos entre a linguagem verbal, a semiótica e a cultura.

Com essa pesquisa, também oferecemos uma contribuição para a disseminação da Semiótica da Cultura nos meios acadêmicos uma vez que aplicamos alguns de seus conceitos na análise desenvolvida. Dessa forma, demonstramos a atualidade e a viabilidade dessa corrente semiótica de extração russa para os estudos da significação dos fenômenos culturais e de como ainda é preciso ampliar o alcance desta corrente teórica em estudos culturais de uma forma geral.

E por fim, ao estudar nessa dissertação o drama histórico shakespeariano *Henrique IV* parte I e II, ampliamos a fortuna crítica em relação à presença da carnavalização em peças shakespearianas, demonstrando como as teorias da significação, que no nosso caso foi a de extração russa, ajudaram a compreender e a atualizar desse dramaturgo tão importante para a cultura ocidental.

REFERÊNCIAS

- AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. **Alguns aspectos da Semiótica da cultura de Iúri Lótman**. São Paulo – SP, 2012. 343f. Tese. (doutorado em Letras). Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-07112012-124602/pt-br.php> Acesso em: 20 nov. 2014.
- AZEVEDO, Silvia Maria. **Diabo e a Cultura Popular**. In: Trans/Form/Ação, 8:61-70. São Paulo. 1985. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v8/v8a06.pdf> Acesso em: 20 mai. 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. (trad. de Yara Frateschi Vieira) 8ª Edição. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular da Idade Média e no Renascimento**. 5. ed. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002b.
- BERGSON, Henri. **O riso**. 2ª Edição. Rio de Janeiro. Editora. Zahar Editores. 1983.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução de José Roberto O'Shea e revisão de Marta Miranda O'Shea. Editora Objetiva, 1998.
- BOGATYREV, Piotr. **Os signos do teatro**. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p.71-79.
- BRAFF, Roseli Deienno. **Saramago, Braff e seus personagens duplos: Uma análise Comparativa**. Araraquara – SP, 2010. 133f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp139674.pdf> Acesso em: 03 jul. 2016.
- BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- BRAVO, Nicole Fernandez. **Duplo**. In: BRUNEL, Pierre (Org.) **Dicionário de mitos literários**. 4. Ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997, p. 261-288.
- BURKE, Peter. **A Escrita da História: Novas Perspectivas**. São Paulo, Unesp, 1992.
- _____. **A cultura popular na Idade Moderna. Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela, **Realismo Grotesco**. In: Bakhtin: Conceitos-Chave. São Paulo: Contexto, 2006 pp- 243-256.
- CARVALHO, Luciana Gonçalves de. **O Diabo e o Riso na Cultura Popular**. In: ENFOQUES - revista eletrônica dos alunos do PPGSA - ISSN 1678-1813. 2004. [on-line] Disponível em: <http://www.enfoques.ifcs.ufrj.br/ojs/index.php/enfoque/article/viewFile/24/18> Acesso em: 20 fev. 2016.
- CASTRO, Edgardo. **Introdução a Giorgio Agamben: Uma arqueologia da potência** / Edgardo Castro; tradução Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. pp-188-189.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Em torno do carnaval e da cultura popular**. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, v. 7. n. 2, nov. 2010. [on-line] Disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:sPQOj8xUodEJ:www.tecap.uerj.br/pdf/v72/maria_laura.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br Acesso em: 10 jan. 2016.

CANO, José Ricardo. **O riso sério: um estudo sobre a paródia**. In: Cadernos de Pós-Graduação em Letras São Paulo, v. 3, n. 1, p. 83-89, 2004. [on-line] Disponível em: http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_4/009.pdf Acesso em: 14 jul. 2016.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. 996p.

DAMASCENO, João Emeri. **Os duplos em Dostoiévsky e Saramago**. 2010. [on-line] Disponível em: <http://btd.unisc.br/Dissertacoes/JoaoEmeri.pdf> Acesso em: 25 mai. 2016.

DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. Vol 1. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

DISCINI, Norma. **Carnavalização**. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin - outros conceitos-chave**. São Paulo: Editora Contexto, 2006, pp. 51-90.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FARIA, João Roberto. **O teatro na estante**— Estudos de dramaturgia brasileira e estrangeira. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FERREIRA FH., O.A. **Crenças pré-históricas**. In: Portal Templodeapolo.net, Porto Alegre-RS. [on-line] 2014. Disponível em: http://www.historia.templodeapolo.net/civilizacao_ver.asp?Cod_conteudo=196&value=crencasprehistoricas&civ=pre-historia&topico=religiao#topo Acesso em: 27 nov. 2014.

FITZPATRICK, Joan. **Food in Shakespeare: early modern dietaries and the plays**. Aldershot: Ashgate, 2007. 130 p.

FREUD, Sigmund. **O 'estranho'** In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. (trad. Simone Lopes de Mello). São Paulo: EDUSP, 1999. 228p.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo, Studio Nobel, 1995.

GIL, Carlos Antônio. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª edição, São Paulo: Atlas, 2002.

GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa, Trabalho e Cotidiano. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Íris (orgs.). **Festa: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Edusp, 2001. V.2, P.969-975

GUINSBURG, J. (ORG.). **Semiologia do teatro** - São Paulo: Perspectiva, 2006.

HELIODORA, Bárbara. “Introdução”. In SHAKESPEARE, William. **Henrique IV** – peça I. (Trad. de Barbara Heliodora). Lacerda Editores, Rio de Janeiro, 2000. pp. 5-12.

HELIODORA, Bárbara. “Introdução” in SHAKESPEARE, William. **Rei Lear**. (Trad. de Barbara Heliodora). Lacerda Editores, Rio de Janeiro, 1998.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 15 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

KOLAKOWSKI, Leszek. “O Diabo”. *Religião e Sociedade*, 12/2. Rio de Janeiro: Campus, 1985.

KOWZAN, Tadeusz. **Os Signos no Teatro**. In: INGARDEN, Roman. [e outros]. Organização e tradução de Luiz Arthur Nunes. O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática. Porto Alegre: Editora Globo. 1977.

LOTMAN, I. M. **Sobre o Problema da Tipologia de Cultura**. In: SCHNAIDERMAN, Bóris (org). **Semiótica Russa**. 2ª Edição, São Paulo: Perspectiva (Col. Debates, v. 162), 2010, pp.31-41.

_____. O conceito de texto. In: **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1987, p 101-112

_____. A arte como linguagem. In: **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1987, p 33-71.

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica**: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da Cultura. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MIRANDA, Dilmar. **Carnavalização e Multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo**. In: Tempo Social (Revista de sociologia da USP). São Paulo: USP, 1997. P. 125 – 154.

MORAES, Anara do Rêgo; ALVES, Ismael Paulo Cardoso. **Uma análise intersemiótica da obra Laranja Mecânica, de Anthony Burgess, para o cinema**. Estudos Semióticos. [on-line] Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es> Acesso em: 27 nov. 2014.

MURRAY, Oswyn. **O homem e as formas da sociabilidade**. In: VERNANT, Jean-Pierre (org.). O Homem Grego. Lisboa: Presença, 1994. P. 199-228.

OLIVEIRA, Elinês A. V. **Sir John Falstaff: Gula e carnavalização em Henrique IV**. In: Revista Graphos, vol. 16, nº 2, 2014 | UFPB/PPGL | ISSN 1516-1536 1. [on-line] Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/viewFile/23727/13023> Acesso em: 16 mar. 2016.

OLIVEIRA, Minéia Gomes. **O Riso na Cultura Popular: da subversão ao riso controlado**. Goiás, 2009. [on-line] Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/bitstream/ri/4403/5/TCCG%20-%20Jornalismo%20-%20Min%C3%A9ia%20Gomes%20Oliveira.pdf> Acesso em: 08 jul. 2016.

PADILHA, Priscila Genara. **O Bufão e sua condição liminar nas manifestações carnavalescas da Idade Média e início do Renascimento**. In: Revista Cena em Movimento. Edição nº 1, 2009. [on-line] Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cenamov/article/view/21607> Acesso em: 06 jul. 2016.

PASCOLATI, Sonia. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONICI, Thomas, ZOLIN, Lúcia Osana (org). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª Ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 93-112.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução dirigida por Jacob guinsburg e maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Periódicos da Capes / MEC. [on-line] Disponível em: <http://www.periodicos.capes.gov.br/> Acesso em: 12 mar. 2016.

Portal de periódicos eletrônicos científicos da unicamp: PPEC. [on-line] Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/index/search> Acesso em: 14 mar. 2016.

Portal de periódicos científicos e eletrônicos da UFPB. [on-line] Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/index/search/search?simpleQuery=carnavaliza%C3%A7%C3%A3o&searchField=query> Acesso em: 12 mar. 2016.

PRANIC, MARTINA. **The purpose must weigh with the folly: The Role of Falstaff in Shakespeare's Henry IV Plays**. In: Theta XI, Théâtre Tudor », 2013, pp. 149-164. [on line] Disponível em: <<http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/Publications/Theta11/fichiers/pdf/Pranic.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992. 215p.

RANK, Otto. **O duplo**. Traduzido por Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Tipografia Alba, 1939.

Revistas eletrônicas da PUC-SP. [on-line] Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/index/search/results> Acesso em: 16 mar. 2016.

RYNGAERT, Jean Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martin Fontes, 1995.

SERPA, Marcelo Helvecio Navarro. **Alegorias políticas: da carnavalização à espetacularização da política, da propaganda político-eleitoral e da eleição contemporâneas**. 2009. [on-line] Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/r4-3952-1.pdf> Acesso em: 10 fev. 2016.

SILVA, Fernando Moreno da. **As várias faces do riso**. In: Travessias. Ed. 08. [on-line] Disponível em: <http://www.unioeste.br/travessias/Cultura%20pdfs/Fernando%20Moreno%20prontopdf>. Acesso em: 12 fev. 2016.

Sistema integrado de bibliotecas de São Paulo: SIBI. [on-line] Disponível em: <http://www.sibi.usp.br/> Acesso em: 10 mar. 2016.

SHAKESPEARE, William. **Henrique IV – peça I**. (trad. Bárbara Heliodora). Rio de Janeiro: Lacerda, 2000. 168p.

SHAKESPEARE, William. **Henrique IV – peça II**. (trad. Bárbara Heliodora). Rio de Janeiro: Lacerda, 2000. 179p.

SHAKESPEARE, William. **Rei Lear**. (Trad. de Barbara Heliodora). Lacerda Editores, Rio de Janeiro, 1998.

SHAKESPEARE, William. **Henry IV – Part1**. Feed Books. 1993. [online] Disponível em: <http://shakespeare.mit.edu/>. Acesso em: 10 de Fev de 2017. 149p.

SHAKESPEARE, William. **Henry IV – Part 2**. Feed Books. 1993. [online] Disponível em: <http://shakespeare.mit.edu/>. Acesso em: 10 de Fev de 2017. 161p.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. (Tradução de Millôr Fernandes), Porto Alegre, LPM, 2010.

SOERENSEN, Claudiana. **A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin**. In: Revista Travessias, Vol. 5, e-ISSN 1982-5935, Paraná. 2011.[on-line] Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/43702011> Acesso em: 22nov. 2014.

SOUSA, Luana Neres de. **O sympósion ateniense: festa da comensalidade masculina**. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011. [on-line] Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300848952_ARQUIVO_Luana_Sympo_sion_Festa.pdf Acesso em: 30 jun. 2016.

USPÊNSKI, Boris: **Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte**. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). **Semiótica Russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.163-218.

VASCONCELOS, Montgomery José de. **A poética carnalizada de Augusto dos Anjos**. São Paulo: ANNABLUME, 1996.

VELHO, Ana Paula Machado. **Semiótica da Cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação**. In: **Rev. Estud. Comum.**, Curitiba, v. 10, n. 23, p. 249-257, set./dez. 2009. [on-line] Disponível em: <http://www2.pucpr.br/reol/pb/index.php/comunicacao?dd1=3633&dd99=view&dd98=pb> Acesso em: 15 mar. 2016.

ZALIZNIÁK, A.; IVANOV, V. V.; TOPOROV, V. N.: **Sobre a possibilidade de um estudo tipológico-estrutural de alguns sistemas semióticos modelizantes**. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). **Semiótica Russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.81-96.