

ESBOÇO PARA UMA TEORIA DO LAZER EM BAKHTIN¹

SKETCH FOR ONE LEISURE THEORY IN BAKHTIN

Euclides Guimarães²

O filósofo russo Mikhail Bakhtin é um desses autores predestinados a se tornarem conhecidos aos poucos, na medida em que seus leitores vão descobrindo novas associações, explorando novos caminhos, de forma que, embora possa parecer estranho, em pleno século XXI, esboçar a possibilidade de uma contribuição desse autor para uma teoria do lazer, tentaremos demonstrar que se trata de algo perfeitamente factível, até porque é sempre enriquecedor considerar a imortalidade dos clássicos. E é, sem dúvidas, de um clássico que estamos falando. Especialmente no caso de Bakhtin, essa conquista de novas fronteiras por seus leitores só agora parece deslançar, visto que, além das questões políticas que retardaram a divulgação de sua obra (como mencionaremos a seguir), ocorre ainda de, por muitas décadas, seu trabalho ter ficado confinado às reflexões específicas dos campos da lingüística e da semiótica. Mas é justamente a possibilidade de estender tais campos a praticamente todas as ciências sociais, o que estabelece um lugar singular para esse autor na galeria dos clássicos do pensamento moderno.

Para ser fiel ao pensamento de Bakhtin vale buscar localiza-lo, de antemão, no contexto em que transitou, a Rússia da primeira metade do século XX. Sem pretender biografá-lo, cremos que alguns dados sobre seu percurso pessoal podem ser esclarecedores para uma melhor compreensão de seu pensamento³.

Nascido em 1895, forma-se em São Petesburgo, em 1918. Erudito desde a adolescência, logo começa a participar de grupos de estudo e debates exatamente no período de intensas discussões que se sucederam à Revolução Bolchevique. Ao longo dos anos 20, participa com colegas e discípulos, de um círculo decisivo para os rumos que seu pensamento seguiria daí para frente, batizado "círculo de Bakhtin". Ali se discutiam as grandes questões filosóficas e artísticas variando em ampla gama de assuntos como a autoria no romance, a diáde e a alteridade, os movimentos artísticos, a psicanálise, a possibilidade de uma complementaridade entre socialismo

1 Palestra realizada no IV Seminário "O Lazer em Debate", promovido pelo Centro de Estudos de Lazer e Recreação da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais, nos dias 1º a 3 de maio de 2003.

2 Docente da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC/MG).

3 O principal documento que conhecemos que associa a biografia com a formação e as primeiras obras de Bakhtin é a extraordinária pesquisa de Clark; Holquist (1998), que resultou no livro "Mikhail Bakhtin", com edição brasileira de 1998. Esta obra foi a principal referência para os dados biográficos discriminados na primeira parte de nosso ensaio.

e cristianismo, tudo pautado pelas perspectivas dos mais diversos sistemas filosóficos então em voga.

Em 1929 é perseguido pelo stalinismo, por razões ainda relativamente obscuras, que podem ser religiosas e ou políticas. Sem ser uma personalidade central, Bakhtin é incluído em listas de intelectuais indispostos com o politburo. Isso lhe vale seguidas detenções e uma condenação, em princípio, para um campo de prisioneiros nas ilhas Soloviétski, no extremo norte. Com a intervenção de amigos junto às autoridades, sua pena é abrandada para um exílio em Kustanai, no Casaquistão, onde trabalha como guarda-livros, onde também ensina e começa a pesquisa que resultará na obra que mais interessa aos propósitos desse colóquio, o trabalho intitulado "A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais".

Bakhtin formou-se num momento de grande efervescência política e acadêmica, numa Rússia dividida entre a alta cultura aristocrática herdada do período de ouro das côrtes de Pedro e Nicolau e o modernismo revolucionário do período de ferro dos Bolchevics. Cidades como Moscou e São Petesburgo sediavam cenas culturais altamente vigorosas, onde tinham lugar tanto os arroubos românticos de poetas e coreógrafos formados nas mais pomposas escolas francesas, quanto as ousadias modernas. O francês e também o alemão eram falados e escritos em profusão e os temas, bem como as experiências da cena parisiense e da academia alemã, também fervilhavam nessas cidades russas. Bakhtin era um entre muitos jovens intelectuais formados nessa cena híbrida de parnasianos, socialistas, cristãos e judeus ortodoxos, naturalistas, simbolistas, decadentistas, neo-kantistas, concretistas, futuristas e tantos outros ismos, e tudo isso de alguma forma compôs a realidade polifônica de sua época, a qual foi captada exatamente a partir desse aspecto por ele.

Depois do exílio, em 1936, vai lecionar em Saransk onde, sempre às voltas com problemas de saúde, vítima que era da osteomielite que, por esses anos, lhe subtrai uma perna, passa a gozar de uma certa notoriedade local; mas tal notoriedade não se deve à sua obra, até então praticamente inédita, a não ser pelos textos publicados sob outras assinaturas; deve-se sim às suas incríveis qualidades didáticas. Suas aulas ganham fama local e Bakhtin passa a viver um período mais tranquilo, embora ocasionalmente marcado por problemas ora relativos à instabilidade econômica de um período de guerra, ora à dogmática stalinista. Bom exemplo disso foi a dificuldade com que conquistou seu título de doutor pelo trabalho sobre Rabelais. Pronto desde 1936, esse trabalho foi avaliado por muitas bancas entre 1945 e 47, envolvendo severas polêmicas com as autoridades soviéticas, em um vai-e-vem que se estendeu até 1952. Em face de tais fatores, bem como de sua personalidade extremamente modesta e discreta, só mesmo em 1963, quando os trabalhos sobre Dostoiévski e Rabelais são finalmente editados (o primeiro reeditado, mas depois de três décadas), Bakhtin passa a ser reconhecido na academia soviética. Em 1969, já aposentado e muito doente, instala-se em

Moscovo, onde vive até 1975, data de sua morte. A divulgação de sua obra no Ocidente só se dá a partir dos anos 60, quando os semiólogos europeus se dão conta da importância de seus conceitos para as ciências sociais. Os pós-estruturalistas franceses de antemão reservam um lugar de honra para Bakhtin, que então passa a ser considerado imprescindível para o campo da semiótica, da análise do discurso e da filosofia da linguagem.

Seu interesse imediato foi pela lingüística e a teoria do romance. A princípio pareceu-lhe estranha a visão hierárquica dos seus contemporâneos formalistas e positivistas, segundo a qual o romance era um gênero menor, incapaz de fazer frente ao potencial artístico da poesia, já que nele eram inevitáveis as contaminações mundanas não-literárias, não-artísticas dos ditos populares e do vulgo. O contato com o marxismo e um certo apreço moderno pela cultura popular, também observável em ilustres contemporâneos conterrâneos como Stravinski, Malinovski, Maiakóvski e Nijinski, foi decisivo para que Bakhtin contestasse essa visão, reinventando a lingüística a partir de premissas e conceitos que hoje se encontram amplamente difundidos, tanto nas ciências sociais, quanto na crítica em diferentes modalidades de arte.

É mister considerar que o marxismo oferece um patamar teórico para a lingüística sociológica de Bakhtin, embora o neo-kantismo e certas referências filosóficas do catolicismo ortodoxo russo tenham proporcionado um importante contrapeso para sua reflexão⁴. Em companhia de outros lingüistas russos como Valentin N. Volochínov e Pável Miedviédiev, os quais chegam a assinar textos que mais tarde serão atribuídos a Bakhtin, o autor reformula as teorias vigentes em sua época a partir de uma nova interpretação de conceitos fundamentais como os de língua e linguagem.

Em sua época Bakhtin se deparou com duas grandes vertentes em filosofia da linguagem e percebeu que, malgrado as radicais diferenças que as separavam, ambas se mostravam insuficientes para dar conta da riqueza do fenômeno social e da forma elementar como ele se realiza através das trocas lingüísticas.

Por seu lado os idealistas, centrados no pensamento de Humboldt e profundamente influenciados pela estética de Croce⁵, vêem a língua como um depósito inerte, construído de forma abstrata, a mercê das apropriações individuais, sendo estas essencialmente 'atos racionais de fala'. Assim como a estética, a linguagem nasce da necessidade de codificar os sentimentos dos indivíduos que

4 Um dos grandes diferenciais do pensamento de Bakhtin é o de não ter aderido cegamente a nenhuma das vertentes do pensamento em voga no seu tempo. Acreditamos que o neo-kantismo, assim como em Weber e Simmel foi fundamental para que Bakhtin não se tornasse um marxista ortodoxo, como era comum na Rússia de seu tempo. Mais uma vez reportamo-nos ao livro de Clark e Holquist, lembrando que esses autores fazem um detalhado mapeamento das correntes filosóficas que teriam influenciado Bakhtin.

5 A teoria da estética do filósofo idealista Croce, que aparece na Itália do final do século XIX foi por muitos anos a principal referência para os estudiosos de estética e arte. A sua principal obra é "Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale". Bari, ed Laterza e Figli, 1950. Há também o texto de Umberto Eco, intitulado "A definição de Arte". SP, Martins Fontes, 1977, onde a teoria de Croce é tratada de forma didática e pormenorizada.

falam. Nesse sentido a vida da língua é a sua história, ou seja, o processo criativo constante que se exercita em cada ato de fala. Bakhtin se refere a essa tendência como a que

interessa-se pelo ato de fala, de criação individual como fundamento da língua. O psiquismo individual constitui a fonte da língua. As leis da criação lingüística - sendo a língua uma evolução ininterrupta, uma criação contínua - são as leis da psicologia individual e são elas que devem ser estudadas pelo lingüista e pelo filósofo da linguagem. Esclarecer o fenômeno lingüístico significa reduzi-lo a um ato significativo de criação individual (BAKHTIN, 1997. p.72).

Sua crítica a essa visão recai necessariamente sobre o solipsismo característico do pensamento idealista romântico que, imerso numa ideologia burguesa, desconsidera a importância do fator social, colocado como o elemento dialógico. A linguagem não é um conjunto desconexo de atos individuais de fala, mas, ao contrário, uma construção social, dialógica, cotidiana. No uso da fala estamos constantemente orientados por (ou nos dirigindo a) outrem. O outro é o foco no qual se concentra qualquer processo de construção dos sentidos, e isso é simplesmente desconsiderado pela primeira vertente.

Já a segunda vertente, dos materialistas positivistas, ao contrário, pensa a linguagem como condicionada a um sistema racionalmente organizado e portador inelutável dos "fatos da língua". A língua é, em última instância, um sistema fonético, gramatical e léxico, dotado de uma identidade normativa, a qual atua coercitivamente sobre o indivíduo. Bakhtin assim comenta essa visão:

O indivíduo recebe da comunidade lingüística um sistema já constituído e qualquer mudança no interior desse sistema ultrapassa os limites sua consciência individual. O ato individual de emissão de todo e qualquer som só se torna ato lingüístico na medida em que se ligue a um sistema lingüístico imutável (num determinado momento de sua história) e peremptório para o indivíduo (BAKHTIN, 1997. p.79).

A introdução do materialismo dialético na lingüística faz ruir o formalismo que a isolava do mundo, possibilitando o entendimento da vida social como um fenômeno de trocas discursivas. Bakhtin observa que, na ótica dos formalistas, a vida da língua fica condicionada à idéia de desvio, uma vez que a rigidez do código compreende um sistema fechado, matemático por assim dizer, onde todas as possibilidades da fala já se encontram pré-determinadas. Entender a língua como fato social, aos moldes do positivismo de Saussure, leva necessariamente à artificial separação entre a língua e a fala. Essa classificação cria um fosso entre a formalidade e a informalidade, o mesmo fosso que apresenta um impasse ao positivismo como

um todo, o impasse pelo qual a ordem e a mudança não se ligam, estando essa última associada ao subversivo, ao anárquico e, frequentemente, ao patológico.

Contrariando as duas visões ao mesmo tempo, Bakhtin postula que o sistema sincrônico, isto é, a língua como objetividade rígida independente das manifestações individuais, é uma ficção. Toda língua falada é viva, modifica-se semântica e sintaticamente enquanto é usada e todo uso, mesmo que em situações de monólogo ou de falas interiores (pensamentos), se dá no âmbito de um contexto, no qual circulam valores, hierarquias, lugares de enunciação e, portanto, os ideológicos que perfazem a condição social da cultura a cada tempo. Dessa forma, como nas palavras de Stam,

Os indivíduos não recebem a língua pronta; em vez disso, ingressam numa corrente móvel de comunicação verbal. As pessoas não 'aceitam' uma língua; em vez disso, é através da linguagem que elas se tornam conscientes e começam a agir sobre o mundo, com e contra os outros (STAM, 1992. p.32).

Ou ainda, nas palavras de Marina Yaguello

Toda enunciação, fazendo parte de um processo de comunicação ininterrupto, é um elemento do diálogo, no sentido amplo do termo, englobando as produções escritas (...) A enunciação, compreendida como réplica do diálogo social, é a unidade de base da língua, trate-se de um discurso interior (diálogo consigo mesmo) ou exterior. Ela é de natureza social, portanto, ideológica. Ela não existe fora de um contexto social, já que cada locutor tem um 'horizonte social'. Há sempre um interlocutor, ao menos potencial. O locutor pensa e se exprime para um auditório social bem definido. (Yaguello citada por BAKHTIN, 1997. p.15).

Evidencia-se que uma lingüística de inspiração marxista não poderia deixar de considerar a comunhão vital daquilo que, no positivismo, se configura como departamentos distintos. A partir dessa nova visão onde língua e fala se imiscuam dialética e dialogicamente, Bakhtin parte para uma nova perspectiva de análise literária. Um texto nunca é só texto, nunca é apenas a manifestação estilística do espírito de um autor, mas é sempre também, e fundamentalmente, contexto. A voz do autor como indivíduo imerso no *ich et nunc* (aqui e agora) da produção de sua obra é assim um discurso polifônico, não uma voz única, mas um composto de onde fluem outras vozes, vozes que são reveladoras de valores, interpretações, sentidos e ideológicos historicamente constituídos.

E, em demonstração à riqueza dialógica que um discurso pode conter, Bakhtin se lança na análise do romance em Dostoiévski. Como já nos referimos, as lingüísticas tradicionais não davam ao romance a mesma importância que davam

à poesia. Bakhtin vai mostrar que a prosa de Dostoiévski é essencialmente polifônica, dando voz, não apenas às impressões do autor, mas a uma imensa diversidade de discursos sociais profusamente presentes na Rússia da segunda metade do século XIX. A atitude solitária do romancista escrevendo não faz do romance um monólogo. Vozes oriundas da cultura popular, dos ditos e das tradições camponesas, vozes que vêm da alta cultura das cenas urbanas, tudo isso flui no romance através, ora da imensa riqueza dialógica de seus personagens, ora da própria narrativa do autor como promotor do confronto constante entre discursos sociais mais amplos. Dostoiévski aparece assim como, mais que uma voz, um orquestrador de parte substancial da diversidade de vozes que se ouviram em seu tempo. Seus personagens como que se autonomizam, apresentando discursos e personalidades próprios, mas frequentemente dispostos de forma a revelar as contradições e perversidades de uma sociedade de classes. Nesse caso, nota-se naquele autor uma clara opção pelos desvalidos, isto é, pelos lugares de enunciação marcados pelos estigmas da ideologia burguesa. É claro que isso aproxima Bakhtin de Dostoiévski, mas o que nos parece mais significativo para os propósitos desse ensaio é a polifonia discursiva,

na qual as mais variadas linguagens (confissão, anedota, paródia, panfleto, histórias de aventuras) se atropelam, numa espécie de barulhento mercado artístico. Essa multiplicidade de estilos em Dostoiévski, essa ausência de estilística ou de essência genérica não é uma falha em sua obra, antes, ela mesma é da essência. Através de sua orquestração polifônica, gêneros e estilos iluminam-se mutuamente, relativizando-se uns nos outros (STAM, 1992. p.41).

Nesse sentido, a teoria do romance em Bakhtin, referenciada na multiplicidade de imagens que perfaz em si a singularidade da obra de Dostoiévski, é mais que uma teoria do romance, mas assume, em última instância, a condição de uma teoria do cotidiano, da diversidade das trocas lingüísticas, da profusão signíca da vida em sociedade. O realismo de Dostoiévski aproxima o romance do cotidiano. Se observamos as inferências de Bakhtin, por exemplo, acerca da cultura popular, podemos concluir que os argumentos voltados à redução da importância literária do romance revelam, sobretudo, uma marca ideológica. Nesta, as principais visões desde a poética de Aristóteles, passando por Agostinho, pela eclesiástica medieval, pelo universalismo gramatical de Leibniz, pelo ideologismo concreto de Humboldt, pelo positivismo de Saussure, constituem-se invariavelmente expressões de um centralismo erudito, de uma visão hierárquica e elitista, que Bakhtin identifica como as "forças centrípetas da vida social". Contudo, os esforços de imposição de um sistema unificado e coercitivo esbarram necessariamente nas "forças centrífugas" cunhadas pelo vulgo, forças que se manifestam na espontaneidade das trocas sociais, na vida das línguas como resultado de uma pragmática discursiva ininterrupta

e cotidiana.

Assim, revelando esse lado dinâmico das trocas lingüísticas, presentes tanto no romance, como na vida,

ao lado das forças centrípetas caminha o trabalho contínuo das forças centrífugas da língua, ao lado da centralização verbo-ideológica e da união, caminham ininterruptos os processos de descentralização de desunificação (BAKHTIN, 1993. p.82).

Na literatura, enquanto a poesia caminhava na linha do formalismo, tão explorada nas pléiades do século XIX⁶, o romance, desde pelo menos a sátira menipéia na Grécia helenística, mas especialissimamente em artistas como Rabelais, Gogol e Dostoievski, revela as manifestações descentralizadoras.

E enquanto a poesia, nas altas camadas sócio-ideológicas oficiais, resolvia o problema da centralização cultural, nacional e política do mundo verbal-ideológico, por baixo, nos palcos das barracas de feira, soava um discurso jogralesco, que arremedava todas as línguas e dialetos, desenvolvia a literatura das fábulas e 'soties', das canções de rua, dos provérbios, das anedotas. Nesses palcos não havia nenhum daqueles centros lingüísticos onde o jogo vivo se realizava nas 'línguas' dos poetas, dos sábios, dos monges, dos cavaleiros, etc., e nenhum aspecto seu era verdadeiro e indiscutível (BAKHTIN, 1993. p.83).

O romance é o gênero composto que atrai para si toda essa diversidade de referências e, assim sendo, o incômodo que tal gênero causava na crítica do tempo de Bakhtin é facilmente explicado por ele como desconhecimento e, por conseguinte, desprezo pelo que não se encaixa nas rígidas definições restritas à exaltação da cultura oficial.

Trazendo para o campo da teoria social as reflexões que Bakhtin apresenta em sua teoria do romance, podemos inferir que é da natureza da pragmática discursiva cotidiana essa pluralidade de vozes (polifonia), de línguas (poliglotismo), e de sublínguas que se configuram em torno de regionalismos, jargões de grupos e instituições específicas (poliglossia). A vida da língua aparece na semiologia de Bakhtin, como profundamente reveladora das formas como a comunicação retrata, produz e reproduz a dinâmica da vida social. O texto, escrito ou falado, é sempre muito mais que texto, é sempre sumariamente contexto, de maneira que a separação forma-conteúdo é, no mínimo, restritiva e elitista.

Como filósofo da linguagem, Bakhtin dedica-se fundamentalmente

⁶ Basta lembrarmos que a segunda metade do século XIX foi marcada por movimentos poéticos altamente formalistas como o parnasianismo e o simbolismo.

à análise do discurso literário, mas é da natureza de seu método efetuar análises sociológicas. Não é à-toa que opta por autores indiscutivelmente ricos no que tange ao valor de suas obras como testemunhos de seus tempos. É por esse caminho que chegamos ao cerne de nosso propósito nesse pequeno ensaio, a teoria da carnavalização, construída em torno da obra singular de François Rabelais, como esboço acerca da possibilidade de uma teoria do lazer a partir de Bakhtin.

Nenhum outro escritor renascentista poderia oferecer tantos elementos para a compreensão de um lado da cultura freqüentemente ocultado pela historiografia oficial, a cultura popular. Em suas obras protagonizadas pelos gigantes Gargântua e Pantagrue, Rabelais retrata um mundo fantástico povoado de situações e figurações grotescas, de pensamentos e relações nonsense, de acontecimentos inusitados, onde se sobressai a paródia, o burlesco e o escatológico. Algo que pode parecer muito estranho, embora engraçado aos olhos de um leitor contemporâneo, mas que soa perfeitamente familiar ao leitor da época, como Bakhtin gosta de esclarecer em diferentes trechos de sua tese. Para a cultura popular renascentista tais figurações, alegorias e exageros faziam parte do mundo carnavalizado que se constituía, por assim dizer, no lado alternativo e ativo da vida, em muitos e significativos aspectos, oposto ao campo da cultura oficial, mas fundamentalmente diferente do tipo de visão que a cultura e a literatura passaram a traduzir nos séculos subseqüentes.

É notável como no Renascimento, que alcança seu apogeu no século XVI, a cintilação da cultura erudita buscada aos gregos e latinos da antiguidade clássica, aliada às incríveis descobertas científicas, à consolidação de códigos de conduta e gosto refinado, divulgados entre o clero, a nobreza e a burguesia ascendente, fizeram com que o pensamento moderno simplesmente desprezasse o lado popular da cultura; ou pior, interpretasse-no de forma reducionista, enxergando nele não mais que reflexos decadentes da Idade Média. Até a época de Bakhtin prevaleceu uma leitura extremamente empobrecedora do que teria sido a mentalidade e a cultura popular no medievo⁷. Um problemático efeito dessa leitura é a noção que classifica o popular como folclórico, propondo tratar-se de uma cultura estática, provinciana e repetitiva, da qual não se pode esperar nenhuma originalidade, ao contrário da cultura erudita, que busca a universalidade e a constante inovação proporcionada pelas descobertas científicas.

É a partir da crítica a essa visão que Bakhtin percebe a singularidade da obra de Rabelais, sugerindo de imediato que este autor teria sido o mais incompreendido dos gênios literários do Renascimento, justamente por ter optado por retratar o lado maldito da cultura de seu tempo. Seus romances grotescos são, segundo a ótica

⁷ Concomitantemente ao período mais fecundo da obra de Bakhtin, o historiador Huizinga, na Alemanha, e os representantes da "école des annales", na França, dão origem ao que hoje é conhecido como a nova história, também denominada história das mentalidades. Os trabalhos desses autores resultaram na derrocada da visão reducionista pela qual a Idade Média foi taxada de "noite de mil anos". Acreditamos que Bakhtin, pela maneira extremamente acurada com que trata a cultura popular na Idade Média possa, ainda que indiretamente, ser associado à Nova História.

bakhtiniana, o melhor legado deixado pela cultura popular no século XVI e neles podemos encontrar não só marcas precisas dessa cultura, como aspectos essenciais de como ela dialogava criticamente com o saber oficial.

Na explicação de Bakhtin

Se Rabelais é o mais difícil dos autores clássicos, é porque exige, para ser compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências do gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma infinidade de noções e, sobretudo, uma investigação profunda dos domínios da literatura cômica popular que tem sido tão pouco e tão superficialmente explorada (BAKHTIN, 1987. p.3).

Na medida em que se lança nessa investigação Bakhtin vai construindo sua preciosa interpretação, que localiza os aspectos com os quais ligamos a espontaneidade e o poderio crítico da cultura popular ao campo do lazer.

Entre a Baixa Idade Média e o Renascimento, estabelece-se uma cultura oficial em torno da Igreja e da incorporação do saber dos gregos e latinos da antiguidade pela teologia, com a qual as forças centripetas afixam definitivamente a dicotomia erudito-popular. Seja entre os filósofos, seja entre os teólogos, os cientistas, os artistas ou ainda, entre outros gentil-homens ligados às côrtes, aos Estados nacionais e aos costumes da nobreza, difundidos e procurados também pela burguesia ascendente, o século XVI está marcado por esse processo de afixação de valores e gestos oficiais. Considerando a grande profusão de descobertas e, conseqüentemente, de obras, que vão desde tratados de astronomia até textos que destacam as etiquetas e os bons costumes, percebe-se, no Renascimento, esse esforço por interligar tudo em grandes sistemas de coerência e harmonia. É o desabrochar ensurdecido da cosmovisão do racionalismo, do cartesianismo. Cabe então considerar esse momento histórico como um dos mais significativos para a consolidação de forças centripetas da vida social, e é importante acrescentar que tais forças reverberam, enquanto produtos de tempos clássicos, em todos os momentos subseqüentes. Em face disso consolida-se também uma leitura ideológica que os próprios intelectuais fazem do contexto renascentista, privilegiando o oficial em detrimento do popular, que assim se reduz ao folclórico, ao arcaico e improdutivo, ao resquício de um saber pautado pela superstição. Ora, é exatamente como forma de desmascarar essa visão, revelando um mundo rico e criativo que se estrutura na

8 Nota-se que essa busca de forças centrífugas é, em suma, uma marca indelével do pensamento de Bakhtin. É isso também o que ele percebe em Gogol, em certos aspectos da obra de Dostoievski e ainda em muitos aspectos da obra de autores como Boccaccio, Cervantes e Shakespeare. No entanto em nenhuma análise tais forças se revelam tão reveladoras como em Rabelais: cremos que isso se deve à peculiaridade do contexto renascentista, onde referências gregas, latinas, bárbaras, cristãs se esbarravam constantemente, mas se deve também ao gênio de Rabelais, que soube como ninguém costurar essa diversidade.

dimensão do popular, que Bakhtin busca as bases para se falar das forças centrífugas, as quais sempre se fazem presentes, mas talvez dificilmente com tanta ênfase e de forma tão frontalmente parodística como no contexto de François Rabelais⁸.

Ponto crucial para nossa reflexão: entendendo o lazer como conjunto de atividades que se fazem em contrapeso às atividades oficiais, aquelas que são exigidas para que nos situemos institucionalmente na vida, deparamo-nos com o conceito de carnaval tal como esta prática social se configurou na Idade Média e no Renascimento. O carnaval existe desde a antiguidade, mas se redimensiona em cada contexto. O que foi uma festa oficial na Roma antiga, ganhou uma marca profana e extra-oficial na Idade Média e, para além dos propósitos desse estudo, ganha múltiplas dimensões na contemporaneidade.

Tomamos como referência para nossa análise três aspectos apontados e amplamente discutidos no trabalho de Bakhtin sobre Rabelais: o riso popular, o sentido do grotesco e o enfoque do corpo. A linguagem e a carnavalização da vida aparecem como aspectos que permeiam todas as referências apontadas.

O que significa o riso para o homem comum da Idade Média? Sem dúvida, algo bem diferente do que a maneira como o sentido básico do riso reaparece na modernidade. O individualismo burguês enfatiza o riso como pilhéria frente aos gestos individuais, como ostentação de diferenças sociais, ou simplesmente como ridicularização do próximo. Segundo Bakhtin não são esses os sentidos do riso na Idade Média. Na ritualística do carnaval medieval, sobressai um riso coletivo que se deleita, fundamentalmente, com a paródia em face de uma cultura oficial. Se se observa o riso popular sob uma ótica moderna, perde-se a força representativa de como ele se manifesta na cultura medieval

O problema do riso popular deve ser colocado de maneira conveniente. Os estudos que lhe foram consagrados incorrem no erro de modernizá-lo grosseiramente, interpretando-o dentro do espírito da literatura cômica moderna, seja como humor satírico negativo (designando dessa forma Rabelais como um autor exclusivamente satírico), seja como um riso alegre destinado unicamente a divertir, ligeiro e desprovido de profundidade e força (BAKHTIN, 1987. p.11).

Bakhtin procura destacar, em oposição a esta leitura empobrecedora, o caráter ambivalente do riso popular. Dedicando-se a uma espécie de rastreamento histórico do riso, tendo como referência a forma como a literatura o aborda, o autor aponta para a substituição de uma visão positiva que remonta os gregos e se exalta no século XVI em autores como Luciano, Ronsard e o próprio Rabelais, por uma visão negativa, que se propala a partir do século XVII.

O riso é condenado e afastado da cultura oficial desde o cristianismo primitivo. São João Crisóstomo, por exemplo, associa o riso à inspiração demoníaca, enquanto perfila o bom cristão como aquele que deve ser constantemente sério,

mente. O sofrimento é associado à redenção. A partir do século XVII esses valores são reforçados pelo espírito patriótico, pela contra-reforma e também pelo puritanismo. O perfil do gentil-homem, sob a ótica centrípeta, é alheio ao riso e assim cada vez mais, o riso se torna sinônimo de pilhéria, confinando-se aos ritos da "baixa cultura". Mas, se esta se torna uma marca do saber oficial, ao contrário, na cultura popular, em frontal oposição às formas canônicas, estabelecem-se as formas puramente cômicas. Estas por sua vez, retumbam na literatura renascentista, como nada exemplifica melhor que Rabelais. A espontaneidade da cultura popular aparece assim como a contra-mola da resistência e é esse o mote que, em Bakhtin, sempre a norteará.

As festas de inspiração profana possibilitam não apenas grandes momentos para o riso, o culto ao corpo, o pender às tentações, como também permite que a carnavalização mantenha-se constantemente presente, quando não nas ocasiões festivas, no cotidiano da praça pública, nas feiras, ou seja, nos espaços coletivos e populares. Importante observar que, na teoria da carnavalização, não são apenas os eventos que se constituem em oportunidades para a eclosão do riso, mas o carnaval se estende ao ano inteiro nos espaços onde o oficial não logra se tornar hegemônico.

Por essa perspectiva, a carnavalização não se atém ao cômico e ao parodístico, apenas tem nele recursos para se afixar, mas tudo o que se exalta na cultura oficial pode se encontrar travestido ou invertido na cultura popular. É o que acontece notadamente com a interpretação do corpo: é bastante conhecida a leitura que o cristianismo medieval e sua versão madura no renascimento faz do corpo. O corpo é visto como o nosso lado animal, fonte do pecado e dos descaminhos que nos afastam de Deus, do Seu propósito para com o homem, criatura especial a quem Ele proporcionou o dom do entendimento, a faculdade da razão. A separação mente x corpo é caracteristicamente a separação erudito x popular. Segundo a erudição renascentista é tão somente como mente que podemos nos alçar à salvação, a alma é incorpórea e deve ser privilegiada. O lugar da mente é o alto, como o paraíso. A cabeça, e o rosto se mostram como seu espelho⁹. A bondade, a caridade, a resignação, a seriedade, são reflexos da mente nas expressões faciais. Os nobres e os ricos passam a se vestir de forma a exaltar o rosto e ocultar o baixo corporal, golas e toucados imensos separam o alto do baixo corpo. Os desejos corporais, ativados pelos órgãos dos sentidos, se associam imediatamente ao pecado: muita fome é gula, muita curiosidade visual é inveja, desejo sexual é luxúria. Em certos casos o corpo deve ser objeto de mutilação ou desprezo. Bem, é exatamente o contrário o que caracteriza os episódios de Gargantua e Pantagruel. Eles são glutões, sensualizados, gigantescos

⁹ Entre os muitos tratados que revelam a sintonia entre as teorias renascentistas e os costumes das cortes, destaca-se o livro "O cortesão" de Baltazare Castiglioni, publicado na primeira metade do século XVI. Essa obra funcionou como uma cartilha para o comportamento dos homens e mulheres das cortes renascentistas e sua narrativa se baseia nos mesmos princípios que nortearam a ciência e os novos cânones da arte. Recentemente Peter Burke (1997) publicou um excelente estudo sobre os efeitos dessa obra na educação dos gentil-homens renascentistas.

e grotescos. A mesa abundante, os exageros, os órgãos do baixo corpo, esses são os elementos que sempre se apresentam na romanescas de Rabelais.

O aspecto burlador e denegridor estava profundamente associado ao riso sem peias do Renascimento e da renovação materiais e corporais. Era a 'segunda' natureza do homem que ria, seu 'baixo' material e corporal, que não podiam exprimir-se na cosmovisão e no culto oficiais (BAKHTIN, 1987. p.65).

Isso explica o privilégio ao baixo corpo em Gargantua e Pantagrue. Na visão oficial o corpo se fecha para o mundo, já que tudo adquire um sentido e se encerra em si mesmo, já que a criação é o reino do completo, onde cada ente é igual a si mesmo. Na visão popular ele se abre, nascimento e morte se tocam num processo de ininterrupta incompletude.

Entre as célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservam no museu l'Ermitage de Leningrado, destacam-se velhas grávidas cuja velhice e a gravidez são grotescamente sublinhadas. Lembremos ainda que, além disso, essas velhas grávidas riem. Trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz. Não há nada perfeito, nada estável ou calmo no corpo dessas velhas. Combinam-se ali o corpo descomposto e disforme da velhice e o corpo ainda embrionário da nova vida. A vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório. Não há nada perfeito nem completo, é a quintessência da incompletude. Essa é precisamente a concepção grotesca do corpo (BAKHTIN, 1987. p.23).

É esse, segundo Bakhtin, o sentido último do grotesco na literatura que enfoca o popular no Renascimento. Também a ênfase nos orifícios do baixo corpo em Rabelais sugere essa constante renovação, alusões reiteradas a excrementos, aos intestinos, ao falo, ao ventre, Bakhtin vai mostrar como tudo isso está intimamente ligado com a transformação, com as metamorfoses. Em vez de se isolar do mundo, o corpo grotesco se mistura a ele, é um corpo cósmico no qual a morte é a passagem para um novo despertar. Lembremos que o nascimento de Pantagrue provocou a morte de sua mãe. Pantagrue, como seu pai, Gargantua, é um gigante, tendo sido inspirado nas narrativas antigas, ou bíblicas ou mitológicas, onde o gigantesco sempre esteve associado ao grotesco a partir da idéia de medo cósmico, ou seja, o medo do que é muito grande, dos fenômenos naturais de grandes proporções, dilúvios, vulcões, terremotos, avalanches, e da própria imensidão do cosmos. Também o tempo é elástico, Gargantua tem quatrocentos e oitenta e quarenta e quatro anos quando da concepção de Pantagrue. Este último, que nasce peludo e cheio de dentes, devora tudo o que se lhe aproxima em quantidades descomunais.

Suas fezes e urina se associam aos elementos da natureza. Quando adocece, de sua urina quente a jorrar, nascem fontes termais em vários pontos da França e da Itália. E assim, como em Hesíodo ou Ovídio, se explicam as metamorfoses que geram o mundo natural. Os corpos dos gigantes estão em constante interação com a natureza, seus elementos são os mesmos do cosmos. Suas entranhas dão lugar a outros mundos, inundando de ambivalências sua narrativa; dentro-fora, grande-pequeno, vida e morte se sucedendo num frenesi da incompletude. É a dinâmica, a metamorfose ininterrupta da natureza e da vida que ganha representação no grotesco de Rabelais.

Pantagruel era, em larga medida, uma alegre réplica oposta ao temor cósmico renascente e ao clima religioso e escatológico. Temos assim diante dos olhos um soberbo modelo da obra publicista do Renascimento, escrita com base na tradição popular. É o eco combativo dos acontecimentos da ordem do dia, de pensamentos e estados de espírito de atualidade naquele período da história (BAKHTIN, 1987. p.297).

Como característica própria da riqueza da análise bakhtiniana, nos romances de Rabelais vão sendo descortinadas as marcas parodísticas da cultura popular inserida em seu tempo e também toda uma gama de intertextualidades tradutoras da erudição do escritor renascentista. Vale dizer que os sábios gregos, latinos e escolásticos são também referências constantes na obra de Rabelais. Bakhtin vai detectando muitas dessas referências e demonstrando como o escritor renascentista usa os recursos da cultura popular para redimensioná-las.

Dessa forma, uma vigorosa faceta dessa análise refere-se a como velhas histórias bíblicas ou mitológicas reaparecem na obra de Rabelais, travestidas pelos filtros da cultura popular¹⁰. Esse medo cósmico, por exemplo, remonta muitas lendas do passado, mas na pena de Rabelais deixa de conduzir ao medo e passa a conduzir ao cômico: "No sistema de imagens grotescas, (portanto), a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor" (BAKHTIN, 1987. p.44). Observemos que, quanto mais a ideologia oficial procura engendrar o medo, tanto mais, parodisticamente, a cultura popular o redimensiona no plano do riso. Isso significa que ocorre uma espécie de catarse naquilo que o popular cria a partir das referências eruditas. Não seria esse o mote mais significativo que opõe o campo do lazer ao do tempo produtivo até nossos dias?

Em vários momentos de sua obra, Bakhtin se põe a demonstrar como Rabelais foi incompreendido pelos críticos modernos, justamente por eles desconhecarem o sentido medieval renascentista do grotesco. Antes de completarmos nossas anotações sobre o grotesco e seus sentidos históricos, deixemos claro o que é aqui tratado como tal: "O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são,

¹⁰ Esta referencialização em outras obras, marca profunda de toda a história da literatura ocidental, tal como foi interpretada por Bakhtin, gerou o conceito amplamente utilizado de "intertextualidade".

segundo a opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco" (BAKHTIN, 1987. p.265). Pois bem, a tendência da crítica e, em certo sentido, da mentalidade moderna, é ver no grotesco não mais que a exacerbação satírica de fenômenos particulares, caricaturas desprovidas de outros sentidos que não os específicos do indivíduo ou do aspecto da vida a ser caricaturizado. Se nos reportamos, por exemplo, ao uso de imagens grotescas para incutir medo nas crianças, algo muito comum em qualquer fase da história do Ocidente, podemos compreender em grande medida, como a história do grotesco ligado ao medo parece ser muito mais linear que sua história ligada ao riso. No caso do medo, tudo indica que o grotesco esteve sempre a prestar um serviço ideológico, já que o medo sempre foi um dos melhores recursos para a inserção de valores dominantes. Já no caso do riso é possível notar uma ambivalência que faz o grotesco oscilar entre as forças centrípetas e as centrífugas da vida social. Bakhtin trabalha essa ambivalência de forma a demonstrar que, no âmbito das forças centrífugas, o grotesco traduz em vida o que o medo incutiu em morte, sendo que a própria morte, nessa ótica, é parte de uma vida maior e inacabável. No campo das forças centrípetas o grotesco, e o próprio riso por ele engendrado, é cada vez mais reduzido ao plano do anódino. O reconhecido individualismo moderno contribui para que o aspecto popular e fundamentalmente crítico do riso seja esvaziado. Na modernidade, como já mencionado aqui, o riso ganha conotações tipicamente burguesas, é o indivíduo que é levado a público, mais que entidades sociais.

A modernidade trouxe mudanças radicais no mundo da cultura, a urbanização e o advento da sociedade de consumo esfalçam as fronteiras que separam o erudito do popular. Nas sociedades complexas da contemporaneidade torna-se difícil falar dessa dualidade sem que nítidas conotações ideológicas venham à tona. Antropólogos e outros cientistas sociais contemporâneos rechaçam a dualidade, acautelam-se em usar termos como "cultura popular" na busca de evitar tais conotações e também procuram classificações mais precisas, que possam dar conta da multiplicidade, da fragmentação cultural e do hibridismo hodiernos¹¹.

Contudo acreditamos que, tal como foi abordada em Bakhtin, a cultura popular sempre existirá, posto que seu nascedouro é o cotidiano, seu vetor é a espontaneidade, sua morada é a praça pública, a vida da língua, o fluir incessante das trocas lingüísticas, que é inseparável de qualquer situação onde exista interação social. Uma forma que nos parece bastante oportuna de trazer à baila a reflexão desse autor sobre a importância da cultura popular para a vida social é deslocando tal reflexão para o campo relativamente recente dos estudos do lazer.

Entendendo o lazer como o tipo de atividade a que se ingressa pela espontaneidade, onde o prazer, a comicidade e o dialogismo em relação ao oficial se

¹¹ Um relato breve, mas preciso, sobre a situação do conceito "cultura popular" na antropologia contemporânea, é o artigo "Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica", de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, publicado na revista Tempo brasileiro, Rio de Janeiro, no 147, p 69/78, out-dez, 2001.

estebelece, cremos poder associá-lo diretamente à carnavalização da vida.

Antes de concluirmos nossa reflexão e de melhor explicar os propósitos dessa associação, enfoquemos a questão da praça pública, ou do que Bakhtin coloca como a essência de seu rumor, o seu vocabulário que é, em última instância, o lugar da perenidade da carnavalização.

Em seu trabalho sobre a obra de Rabelais, Bakhtin deixa claro que a praça pública traduz rotineiramente aquilo que as festas populares com toda a sua ritualística, a máscara, as encenações e performances, os banquetes e as feiras sazonais retratam em seu fluir. Ainda que os referidos eventos sejam a apoteose da cultura popular, é no dialogismo espontâneo da praça pública que habita o exemplo mais profundo e mais cotidiano de como o popular sobrevive e mantém parte substancial das características que o moviam na Idade Média e no Renascimento.

A praça pública no fim da Idade Média e no Renascimento formava um mundo coeso, onde todas as 'tomadas de palavras' (desde interpelações em altos brados até os espetáculos organizados) possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade. (...) A praça pública era o ponto de convergência de tudo o que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de 'exterritorialidade' no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra (BAKHTIN, 1987. p.132).

De resto podemos inferir que, embora variando em grau de complexidade, em intensidade e em face das peculiaridades de cada contexto histórico, o popular tal como entendido por Bakhtin, cumpre esse papel em qualquer tempo. Mas enfim, em que consiste sistematicamente tal papel?

Clarifica-se como o vocabulário da praça pública é o melhor exemplo da grande tese bakhtiniana, segundo a qual a linguagem reinventa a língua a cada instante. Os chistes, burlas, trocadilhos, pastiches, paródias, grosserias e todos os elementos não oficiais da linguagem aparecem em profusão na praça pública, são a essência das trocas lingüísticas que ali se dão. É importante observar que se ouve a voz do povo através de Rabelais e por esse caminho Bakhtin aponta ter sido esse clérigo e médico renascentista um homem presente e atento aos acontecimentos da praça pública. Discorrendo sobre os prólogos dos livros que têm os gigantes Gargantua e Pantagrue, além de personagens bastante recorrentes como o Frei Jean e o amigo Panurge, nosso autor retrata a importância dos reclames populares típicos desse ambiente. Em linguagem superlativa, característica dos mascates da época, esses prólogos se dirigem aos leitores, tal como eles fossem os transeuntes a quem os mascates procuram seduzir com seus discursos. O tom ambíguo permite que os louvores ganhem aspecto irônico, ao mesmo tempo em que as grosserias ganham tom afetuosos. No prólogo de Pantagrue, por exemplo, Rabelais pratica esse jogo dialógico com o leitor, e Bakhtin assim o comenta:

Essa litania de imprecções populares que fecha o prólogo é extremamente típica, sobretudo porque ele passa dos louvores desmesurados a imprecções fulminantes não menos exageradas. Essa inversão é inteiramente normal. Louvores e injúrias são duas faces da mesma medalha. O vocabulário da praça pública é um Jano de duplo rosto. Os louvores, como já vimos, são irônicos e ambivalentes, no limite da injúria: os elogios são cheios de injúrias e não é possível traçar uma delimitação precisa entre eles, dizer onde começam umas e terminam os outros. A mesma coisa com as injúrias. Embora, no elogio comum, louvores e injúrias estejam separados, no vocabulário da praça pública eles parecem se referir a uma espécie de corpo único, mas bicorporal, que se injúria elogiando e se louva, injuriando (BAKHTIN 1987. p.142).

Na praça pública as pessoas gritam e se dirigem à multidão, todo o vocabulário tende a caricaturizar os anúncios da cultura oficial. E a praça é em si, um grande mercado de sentidos. Assim como a Igreja e o Estado anunciam-se ao público por reclames sérios e em altos brados, os ditos populares o fazem através de burlas e pastiches. O tom elogioso e as honrarias são assim travestidos pelo vulgo. As palavras de baixo calão, por sua vez, se proliferam em alusões e sinônimos. Lembremos que até hoje as palavras que possuem mais sinônimos, por exemplo, na língua portuguesa, são as que dão nomes aos órgãos genitais ou a atividades estigmatizadas como a prostituição, as drogas, o charlatanismo e outros que tais. Quando uma grosseria, por sua tonalidade, se converte em afeto, quando um palavrão se torna carícia, é esse espírito fecundo da linguagem popular que se revela. Há poucos meses circulou pela Internet um texto relativamente anônimo¹² sobre a importância do palavrão na psicologia popular. O autor aponta alguns dos xingamentos mais utilizados e mostra sua utilidade, seu valor de catarse para seus usuários. Impossível não lembrar Rabelais ou o que Bakhtin aponta em sua obra. É a familiaridade, a intersubjetividade, o lado mais significativo e espontâneo da vida social que se faz notar nessa pragmática discursiva. E é também a vida da língua em seu fluir.

Ponto crucial da análise de Bakhtin: demonstrar como a linguagem da praça pública, as alusões ao baixo corporal, os exageros, a abundância, a incompletude,

12 O texto, por vezes intitulado "Palavrão", a que aqui nos referimos, circulou pela Internet, tendo sido atribuído a Millôr Fernandes, mas Millôr negou peremptoriamente sua autoria, tendo inclusive criticado duramente a qualidade do texto. Achamos, à parte disso, que é um bom texto e bem ilustrativo da idéia básica que nos move nesse ensaio. Essa confusão autoral é também significativa se procurarmos entender o hipertexto como uma espécie de praça-pública-virtual-da-contemporaneidade. Anônimos se apropriam de grandes nomes para dar o seu recado, o que suscita toda uma discussão sobre autoria. Prata Neto, por exemplo, cita esse texto ao levantar questões sobre o problema dos direitos autorais na rede. Creemos que o advento de uma nova esfera pública não territorial é um assunto que em muito se liga ao que discutimos aqui, especialmente se nos lembramos que navegar pela Internet torna-se também uma significativa opção de lazer em nossos dias. Contudo tal discussão transcende os propósitos de nosso texto. Discriminamos aqui os sites consultados para compreender a trajetória do texto intitulado "Palavrão" no hipertexto.

o grotesco, são elementos inseparáveis de um aspecto essencial da cultura popular, a de ser um processo ininterrupto de carnavalização, isto é, a fecunda conversão da seriedade em alegria, a inversão das desigualdades sociais, a crítica refinada pela ambivalência, aos valores expressos pela cultura oficial, e funciona ainda como a intervenção do paradoxo no reino da precisão. O que mais se poderia esperar do lazer senão seu poder de carnavalizar? E os estudos do lazer não podem se furtar a contemplar tal temática.

É sintomático como o carnaval aparece como uma segunda vida do povo, sua vida festiva, pautada por uma agonística ininterrupta, como um teatro, mas com a diferença de ser "a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação" (BAKHTIN, 1987. p.6). A carnavalização se apresenta como uma espetacularização da vida, onde a fantasia ganha peso de realidade mas, fundamentalmente, onde o espetáculo da oficialidade é descortinado, espetacularmente. Em vários momentos de sua obra Bakhtin atesta que a festa popular (ou o popular em festa) envolve um teatro sem a separação palco-platéia, onde os atores são os autores e também os espectadores.

Enquanto equacionamento do permitido (no latim *licere*) com o desejado (no latim *placere*), o lazer está intimamente relacionado com ideais. Na teoria de Bakhtin, o carnaval é a forma ideal e primitiva da vida ressuscitada. E que se investe ainda de uma leitura crítica, voltada ao contexto, portanto histórica. Entendendo o lazer como conjunto de atividades e saberes colocados dialogicamente em relação aos ditames oficiais, podemos auferir-lhe uma natureza ao mesmo tempo lúdica e crítica, seus arranjos se deflagram, por vocação, em dissonância à malha de compromissos do mundo oficial. Não se pode pensar sistematicamente o lazer sem conotar-lhe o poder de elastizar os limites impostos pela seriedade da ordem oficial.

Devemos considerar que o campo do lazer nas sociedades contemporâneas reveste-se de muitos caminhos, definições e possibilidades. Fique claro que nossa abordagem não pretende indicar o caminho, mas apontar para um caminho. A contribuição de Bakhtin dá-se no sentido de revelar uma vocação *underground* para o mundo do lazer. A praça pública aparece em sua obra como um território livre para que os limites impostos pela cultura oficial possam ser transpostos. Acreditamos, portanto, estar tocando em questões cruciais para o campo dos estudos do lazer.

Dessa forma, podemos concluir que o campo do lazer se investe de uma notória seriedade, já que assume um compromisso crítico, inversor e questionador, mas ao mesmo tempo em que assume esse compromisso sério, o lazer não pode deixar de ser o campo do aprazível, não pode se furtar à comicidade. O que Bakhtin traz às reflexões de seus leitores é, nesse caso, a seriedade do riso e sua imprescindibilidade para que o lado mais livre e cotidiano da vida social se apresente.

http://sitesearch.akwan.com.br/php/millor/search.php?query=palavrão&id=11&and_or=0&items_per_page=10&x=11&y=8

<http://www.estado.estadao.com.br/colunistas/prata/2002/04/prata020424.html>

<http://www.daltonsc.hpg.ig.com.br/foda-se.htm>

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp, 1993.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética em Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1981.

BARROS, D e FIORIN, J.L.(Org). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.

BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral*. Campinas: Ponte,1989.

BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1997.

BURKE, P. *As fortunas d'O cortesão*. São Paulo: UNESP, 1997.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

GUIMARÃES, E. A questão do sentido na sociologia e na semiótica. *Cadernos de Ciências Sociais*. Vol 7, número 10, julho, 2000. Belo Horizonte: PUC-MG.

RABELAIS, F. *Gargântua*. Rio de Janeiro: Athena, s/d.

RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Villa Rica,1991.

RABELAIS, F. *Pantagruel. Le tiers livre*. Paris: Flammarion, 1935.

STAM, R. Bakhtin. *Da Teoria Literária à Cultura de Massas*. São Paulo: Ática, 1992.

TEZZA, C. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

Agradecimentos: Gilmar Rocha e Vanessa Emanuelle

Endereço do autor

Euclides Guimarães

Endereço eletrônico: euclides@pucminas

Recebido em: 30/ 07/2003

Aceito em: 10/08/2003