

## O PAÍS DO CARNAVAL: O REFINADO RISO DA *EUTRAPELIA*

### CARNIVAL LAND: THE REFINED LAUGHTER OF *EUTRAPELIA*

Júlia Ciasca Brandão<sup>1</sup>

#### RESUMO

Este artigo busca compreender o novo significado atribuído ao riso e ao Carnaval pelas autoridades religiosas e civis no século XVII, tendo como objeto de investigação a *Utopia*, obra homônima à de Thomas Morus, publicada em 1640 e escrita por Jakob Bidermann, jesuíta alemão, dramaturgo e futuro inquisidor da Igreja Católica em Roma. O texto relata a viagem de três amigos para um país imaginário chamado Utopia, onde os habitantes festejam um eterno Carnaval, o caos é institucionalizado, as regras da cultura estão suspensas, os cidadãos andam mascarados, e bebe-se e come-se em demasia. Os viajantes experimentam as terríveis consequências deste “mundo de cabeça para baixo” e as inseguranças de um lugar que vive imerso em vício, vaidade, violência e excesso; descobrem então que o mundo real, se baseado nas virtudes e na moral cristã, e principalmente se guiado pela Igreja Católica, torna-se um lugar muito mais verdadeiro, tranquilo e belo de se viver. Este artigo também discute a escolha do título e o significado de “utopia” concebido pelo texto.

**PALAVRAS-CHAVE:** utopia; mundo às avessas; Guerra dos Trinta Anos; Carnaval; *Eutrapelia*

#### ABSTRACT

This article intends to understand the new meaning attributed to laughter and to Carnival by religious and civil authorities in the seventeenth century, with the object of research being *Utopia*, a Thomas Morus's homonymous work, published in 1640

<sup>1</sup> Doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pesquisadora do Centro de Pesquisa sobre Utopia (U-topos) e da Red Trasatlántica de Estudio de las Utopías. Contato: ciascajulia@gmail.com.

and written by Jakob Bidermann, German Jesuit, theater writer and future Inquisitor of the Catholic Church in Rome. The book recounts the journey of three friends to an imaginary country called Utopia, where the inhabitants celebrate an eternal Carnival, chaos is institutionalized, the rules of culture are suspended, citizens are masked, and drink and eat too much. The travelers experience the terrible consequences of this "topsy-turvy world" and the insecurities of a place that lives immersed in vice, vanity, violence and excess. In the end, they discover that the real world, when based on Christian virtues and morality, and especially when guided by the Catholic Church, becomes a much more real, tranquil and beautiful place to live. This article also discusses the choice of title and the meaning of "utopia" conceived by the text.

**KEY-WORDS:** utopia; topsy-turvy world; Thirty Years' War; Carnival, *Eutrapelia*

---

*"Sirva de ejemplo este raro espectáculo,  
esta extraña admiración, este horror".*

(Calderón de la Barca, 1635)

## 1 BREVE HISTÓRIA DO CARNAVAL E DO RISO

Antes de falar especificamente da *Utopia* de Jakob Bidermann, é necessário pensar a respeito do significado atribuído ao Carnaval no momento histórico em que a obra foi composta; momento especialmente marcado pela repressão à festa carnavalesca e ao riso por parte das autoridades civis e religiosas. A fim de entender essa nova postura das autoridades, contemplamos os estudos de Peter Burke, *Cultura Popular na Idade Moderna* (1978)<sup>2</sup>, Anatol Rosenfeld, *Teatro Alemão* (1968), e Georges Minois, *História do Riso e do Escárnio* (1946)<sup>3</sup>. A obra de Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965),

---

<sup>2</sup> Título original: *Popular Culture in Early Modern Europe*. Este artigo utilizou a tradução de Denise Bottmann, publicada pela Companhia das Letras em 2010.

<sup>3</sup> *Histoire du rire et de la dérision*. Foi utilizada a tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção, publicada pela Editora Unesp em 2003.

embora tenha se tornado fruto de sérias discussões entre os pesquisadores – principalmente porque o teórico russo pareceu ter tirado conclusões sobre a cultura popular apenas do estudo do Carnaval exclusivamente urbano –, é levada em consideração aqui, por ter lançado o debate sobre a natureza do riso medieval, o que foi de grande ajuda para compreender a mudança do significado da festa e a oposição das autoridades em relação a ela, no fim da Idade Média e início da Idade Moderna<sup>4</sup>.

Bakhtin constatou a ideia de dualidade do mundo, concebida pelo homem na Idade Média<sup>5</sup>: principalmente no sul da Europa, ao lado do mundo oficial, havia um segundo mundo, ao qual os homens pertenciam em maior ou menor proporção, e no qual viviam em ocasiões determinadas. Entre outras ocasiões, o Carnaval constituía essa segunda vida<sup>6</sup>, e representava o mundo “virado de cabeça para baixo”: bebia-se e comia-se em demasia, suspendia-se as regras do bom comportamento, invertia-se os papéis das relações sociais; e profanava-se com figuras da autoridade e com a hierarquia<sup>7</sup>. Diverso do que se pode pensar, o termo *Fastnacht* não se refere ao jejum (*fasten*) que antecede a Quaresma (*Fastenzeit*), mas ao “brincar” (*faseln*)<sup>8</sup>: o Carnaval era visto como um período privilegiado, no qual o que muitas vezes se pensava poderia ser expresso com relativa impunidade, e o uso de máscaras e fantasias “ajudava as pessoas a se libertarem dos seus eus cotidianos, conferindo a todos um senso

---

4 Foi utilizada a tradução Yara Fratesch Vieira, publicada pela Edunb, em 1996. A referida reprovação a Bakhtin foi feita por Aaron Gouverich, em 1965. Outras críticas se voltaram à concepção bakhtiniana do grotesco, reexaminado por Wolfgang Kayser, na obra *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1957), que contempla a ambivalência grotesca, talvez negligenciada pelo autor russo. Ver MI-NOIS, 2013, pp. 159-160; GOUVERITSCH, 1997, pp. 54-60; THOMSEN, 1974; e KAYSER, 1986.

5 Ver BAKHTIN, 1996, p. 4. A dualidade do mundo concebida pelo homem medieval também seria evidenciada e analisada por outros pesquisadores, como Rosenfeld (1968) e Burke (1978).

6 Além do Carnaval, acontecia a Festa dos Bobos, no dia 28 de dezembro; na Missa dos Inocentes, as crianças assumiam o comando; na Festa de Santa Agata, as mulheres poderiam dar ordens aos homens; na França e nos Países Baixos, o dia de São Martinho era uma grande ocasião, quando o povo obedecia alegremente à ordem da canção “beba o vinho de Martinho e coma ganso (*trinck Martins wein und gens isz*) (...)”; etc. BURKE, 2010, p.220.

7 Segundo Burke, o mundo virado de cabeça para baixo era “tema favorito na cultura popular dos inícios da Europa moderna (...). As pessoas ficavam de ponta-cabeça, as cidades ficavam no céu, o sol, a lua e a terra, os peixes voavam ou, item caro aos desfiles de Carnaval, um cavalo andava para trás com o cavaleiro de frente para a cauda. Havia a inversão da relação entre homem e animal: o cavalo virava ferrador e ferrava o dono; o boi virava açougueiro, cortando em pedaços um homem; o peixe comia o pescador (...). Também se representava a inversão das relações entre homem e homem, fosse inversão etária, inversão de sexo ou outra inversão de *status*. O filho aparecia batendo no pai, o aluno batendo no professor, os criados dando ordens aos patrões, os pobres dando esmolas aos ricos, os leigos dizendo missa ou pregando para o clero, o rei andando a pé e o camponês a cavalo, o marido segurando o bebê e fiando, enquanto sua mulher fumava e segurava uma espingarda”. (2010, pp. 212-213.

8 A explicação etimológica foi feita por ROSENFELD, 1968, p. 15.

de impunidade como o manto da invisibilidade dos cantos folclóricos" (BURKE, 2010, p. 225). Durante a festa, o povo cantava, dançava nas ruas e se fantasiava, as principais ruas e praças se transformavam em palcos e a cidade se tornava um teatro sem paredes, onde todo o povo se tornava ator e espectador. Nesse sentido, o riso e a zombaria contribuíam para a festa carnavalesca que, organizada à maneira cômica, contrastava com a seriedade que preenchia o cotidiano e as cerimônias oficiais da Igreja e do Estado. O riso permitia uma observação diferente do mundo, não perturbada pelo ponto de vista "normal", pelas ideias e juízos cotidianos. Segundo Bakhtin:

"Ao contrário da festa oficial, o Carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras, tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro das alternâncias e renovações. Oponha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto" (BAKHTIN, 2010, p. 225).

Na Idade Média, essa dupla visão de mundo não era consciente. A inversão de papéis permanecia puramente lúdica e o riso não ameaçava a ordem social. Todos os aspectos que poderiam dar à festa aparente característica de protesto contra a ordem contribuíam para reforçá-la, porque a suspensão das regras e restrições era seguida pelo retorno sóbrio à realidade cotidiana e à estrutura social normal. A festa funcionava, de acordo com a metáfora de Burke, como uma "válvula de escape" (MINOIS, 2010, pp. 224-225)<sup>9</sup>. E Bakhtin encontrou nisso a razão da positividade da festa: do grotesco rebaixamento do que era elevado, do uso de máscaras e fantasias, da bebedeira, da comilança e do sexo, da troca de papéis e posição social, da violência física e verbal, da profanação, do riso e da zombaria, entre outros, era promovido o renascimento; em outras palavras, da destruição do mundo como este era conhecido renascia o mundo. E, justamente por isso, o riso carnavalesco subversivo era temporariamente tolerado pelas autoridades<sup>10</sup>.

Além disso, a participação das autoridades na festa carnavalesca e em ou-

9 Minois, em 1946, já havia utilizado expressão parecida: "O riso carnavalesco sempre tem uma função de liberação de necessidades recalçadas; as forças vitais, obrigatoriamente canalizadas na vida social cotidiana, encontram nesse riso coletivo uma válvula de segurança" (2003, p.166).

10 Bakhtin define que na morte estava implícita a vida e, por isso, nas representações carnavalescas, o início e o fim da vida eram inseparáveis: na festa, "quando se degrada (...) mata-se para dar a vida em seguida, mais e melhor" (1969, p. 17). Ver também BAKHTIN, 1969, p. 26: "*Die bestehende Welt wird zerstört, um sich in einer neuen Geburt zu erneuern. Die Welt gebiert sterbend*" [O mundo existente é destruído, a fim de renovar-se em um novo nascimento. O mundo dá à luz a morrer].

tras festas de expressão do riso popular retira a possibilidade figurá-las como manifestações de revolta, crítica ou contestação<sup>11</sup>: em Roma, a Festa dos Cornos (*Cornomania*) era atestada desde o século IX, com a presença e participação de sacristãos e bispos<sup>12</sup>; desde o século XII, na festa do primeiro domingo da Quaresma, o papa participava ativamente da execução de um urso, um touro e um galo – símbolos do diabo, do orgulho e da luxúria –, ritual que permitiria a sobriedade e a castidade até a Páscoa; o duque de Anjou e o duque de Savóia comemoravam o Carnaval em Nice; e foi nos meios eclesiásticos que nasceu a Festa dos Bobos e a Missa dos Inocentes, nas quais a alegria se exprimia “livremente por meio de manifestações exuberantes que se encontram em todas as festas religiosas” como, por exemplo, a Cerimônia das Cinzas, que muitas vezes acabavam se degenerando em jogos<sup>13</sup>. Na Idade Média, o riso e a inversão eram permitidos temporariamente pelas autoridades e o lúdico prevalecia nas festas carnavalescas, que não eram um apelo à subversão nem à desordem, ao contrário: as comemorações se inscreviam numa cultura que as tornava possíveis e que, por sua vez, as justificavam<sup>14</sup>.

Segundo Minois, “o riso da festa medieval, até o século XIV, era o riso de uma sociedade segura de seus valores” (2003, p. 232). Em outras palavras: o riso reforçava a ordem social, justamente porque não questionava a explicação religiosa do mundo:

“As risadas da Idade Média, mesmo as mais grosseiras e obscenas, são risadas claras, confiantes, de um mundo que atingiu certo equilíbrio, que não se questiona e que usufrui tal força vital que se pode dar ao luxo de rir de si mesmo. (...) mesmo quando põe o mundo de ponta-cabeça, no Carnaval ou na Festa dos Bobos, ela [a Idade Média] não acredita nisso nem por um instante” (MINOIS, 2003, p. 232).

11 “Poderes eclesiásticos e municipalidades controlam e utilizam o jogo-espetáculo para manter seu prestígio e sua popularidade por meio de concessões ao riso: ‘Todos os governos toleram de bom grado essas brincadeiras pesadas que, por algumas horas, desafiam sua dignidade e zombam de suas maneiras e de sua posição social’”. HEERS, *Fêtes des fous et Carnivals*, Paris: Pluriel, 1983, p. 261, Apud. Minois, 2003, p. 165.

12 Ver MINOIS, 2003, p. 165. Durante a *Cornomania*, que acontecia no sábado depois da Páscoa, diante da Basílica de São João de Latrão, os sacristãos dançavam de forma grotesca e os bispos, sentados lado a lado sobre um asno, tentavam agarrar as peças colocadas numa bacia posta sobre a cabeça do animal.

13 Ver MINOIS, 2003, p. 147.

14 “O riso carnavalesco medieval contemplava, ao mesmo tempo, a ordem social e as exigências morais pela paródia e pela derrisão (...)”. MINOIS, 2003, p. 169.

O divertimento carnavalesco se inscrevia em uma "lógica de aceitação do código social estabelecido" (MINOIS, 2003, p. 168). A partir do século XIV, houve uma verdadeira mutação das mentalidades, que teve início em 1330, quando a superpopulação relativa determinou a escassez e a fome. Logo em seguida, a série de conflitos armados da Guerra dos Cem Anos e a irrupção da peste negra contribuíram para agravar este quadro. Outros conflitos armados, dinásticos e religiosos contribuiriam também para pôr em xeque valores antes não contestados. Minois fez breve balanço do conturbado período:

"Em uma Europa dizimada, esfomeada, devastada, a recessão econômica se instala; as tensões sociais agravam-se e degeneram-se: há motins desde os anos de 1350, revoltas urbanas a partir de 1380. As autoridades civis enlouquecem: crise da monarquia na França, Guerra das Duas Rosas na Inglaterra, conflitos dinásticos e interurbanos na Espanha e na Itália. As autoridades religiosas cedem ao pânico: o papado, de início exilado em Avignon, dilacera-se, em seguida, com o Grande Cisma; circulam rumores do Anticristo e do fim do mundo; os astrólogos calculam e elucubram; os profetas aterrorizam-se; as heresias proliferam; feiticeiros e feiticeiras multiplicam os *shabats* (...); a dança macabra sai dos cemitérios superlotos para ornamentar capelas e igrejas; o maremoto turco invade e submerge Constantinopla, em 1453. As coisas não são melhores nas universidades, nas quais os pilares da razão são abalados pelo nominalismo. A dúvida, o paradoxo da 'douta ignorância' e a loucura estão na moda. A Europa perdeu as referências" (MINOIS, 2003, p. 242).

Nesta Europa às avessas, toda essa sucessão de males, as guerras e a falta de confiança na justiça causavam um sentimento geral de insegurança do povo. E esse sentimento

"(...) era ainda por cima agravado pela obsessão da proximidade do fim do mundo, pelo medo do Inferno, das bruxas e dos demônios. O pano de fundo de todos os modos de vida parecia negro. Por toda a parte as chamas do ódio se alteiam e a injustiça reina. Satã cobre com as suas asas sombrias a Terra triste. Em vão a Igreja militante combate e os pregadores fazem sermões; o mundo permanece inconvertido. Segundo uma crença popular, corrente nos fins do século XV, desde o começo do Grande Cisma do Ocidente que ninguém mais tinha entrado no Paraíso" (HUIZINGA, 2011, p. 87).

Segundo Minois, esse sentimento deu ao riso um tom agressivo e violento. E o Carnaval, com sua licença, suas turbulências, seu próprio mundo às avessas, era sua expressão mais apropriada. As derrisões adquiriram então um caráter muito mais explícito e preciso, passando a apontar para alvos específicos, geralmente

dirigentes, cuja incúria era em parte responsável pelas crises<sup>15</sup>. Autoridades civis e eclesiásticas iniciaram um combate às festas populares ou, pelo menos, tentaram se apossar delas para transformá-las em espetáculos disciplinados, que celebrariam, e não subverteriam, a ordem estabelecida<sup>16</sup>. O Carnaval se tornou objeto de rigorosa vigilância; clérigos foram proibidos de participar da festa; o uso de máscaras foi punido<sup>17</sup>; participantes da Festa dos Bobos foram considerados heréticos; etc. A derrisão e o riso coletivo se tornaram suspeitos, potencialmente perigosos e subversivos. E foram muitas as tentativas de reprimi-los, embora estas não fossem sempre eficazes. A Idade Média terminou “com risos de ranger os dentes. Risos da insensatez e da derrisão, atrás dos quais as elites cultivadas viam a zombaria do diabo”. Minois, autor da citação, queria dizer que a unanimidade medieval e a harmonia de uma sociedade que não questionava seus valores foi quebrada, em todos os sentidos. Isso se agravou com o início do Renascimento, quando a cristandade explodiu em classes, confrontos e confissões religiosas.

Embora as autoridades soubessem que seria impossível abolir completamente o riso, moralistas, teólogos e estadistas em toda a Europa ocidental buscaram eliminá-lo das esferas da cultura e da espiritualidade, em proveito do solene, do grandioso, do imponente, da austeridade, contra o riso popular, que representava desordem, caos, contestação. E em uma Europa sacudida pela Reforma, a preocupação das autoridades se agravou ainda mais. No Carnaval, a fronteira entre o riso e a violência era “frágil, fluida e facilmente ultrapassável” (MINOIS, 2003, p. 317). Na atmosfera de conflitos religiosos, não era raro que ocorressem mortes, motins e

---

15 MINOIS, 2003, p. 257. Por exemplo: na Alemanha, no fim do século XV, os *Läufer*, participantes do cortejo carnavalesco, dançaram e correram revestidos por uma túnica sobre a qual estavam pregados bilhetes com as chaves de São Pedro, representando os vendedores de indulgências.

16 O objetivo era, então, “substituir o riso agressivo e subversivo por um riso de convenção, puramente lúdico” (MINOIS, 2003, p. 267). Por exemplo: Lourenço de Medici, o Magnífico, fez do Carnaval um instrumento “a serviço de sua glória”. Vasari descreveu extensamente as festas do Carnaval florentino e seus esplendores: ria-se, brincava-se, divertia-se, mas não se contestava. “Trata-se da política do ‘pão e circo’”. Encoraja-se a busca de prazer, celebra-se o amor e até mesmo um certo grau de licenciosidade. (...). Sob a fachada de loucura, é, na realidade, a celebração da submissão voluntária e conformista (...). Aumentar o riso leve, jogando com a atração pelo espetacular e pelo teatral, é um procedimento comumente utilizado por todos os poderes, desde os imperadores romanos mais tirânicos até os técnicos da política-espetáculo democrática, dos jogos de circo até a midiática atual dos eventos esportivos” (2003, p. 267).

17 As máscaras foram proibidas porque “fantasiar-se é enganar, ao mesmo tempo, a natureza e a polícia” (MINOIS, 2003, p. 269). Em Rouen, no ano de 1508, por exemplo, “usar, vender ou comprar máscaras, narizes ou barbas falsos e outros disfarces” aplicava pena de cem libras.

rebeliões, e o caráter anônimo dos divertimentos – promovido principalmente pelo uso de fantasias e máscaras – podia dar lugar à propaganda político-religiosa. Por exemplo: em Berna, em 1513, o Carnaval se converteu numa revolta camponesa; na Basileia, um massacre que ocorreu na Terça-Feira Gorda ficou conhecido como “*böse Fastnacht*” (Carnaval maligno)<sup>18</sup>; em 1521, o Carnaval de Wittemberg adquiriu ares de manifestação antipapista; no mesmo ano, Thomas Murner<sup>19</sup> se tornou alvo de piada nas cidades luteranas; em Lucerna, cidade católica, queimou-se o boneco que representava Zuínglio<sup>20</sup>; em 1630 eclodiram revoltas em diversas cidades contra os fiscais de Richelieu; em 1636, o Carnaval de Bruges se transformou em motim contra os oficiais de justiça; no mesmo ano, em Clermont, um comissário foi assassinado; em Bordeaux, em 1651, executou-se a efígie do cardeal Mazarino<sup>21</sup>.

O Carnaval, que começava com o riso, ameaçava a ordem pública. E isso contribuía para tornar a festa suspeita aos olhos das autoridades, fossem elas civis, católicas ou protestantes<sup>22</sup>. Os membros das altas classes perceberam ainda mais que uma reforma era necessária e diversas medidas foram tomadas em toda a Europa para suprimir o Carnaval e outras manifestações populares do riso: em Nuremberg, a falta de dinheiro foi pretexto para não organizar a celebração, em 1540; nas cidades flamengas, o imperador interditou a festa do Rei dos Bobos, alegando que regozijos induziam “o povo a fazer badernas e derrisões contra nossa santa religião”; na França, éditos de 1539 e 1561 proibiram as máscaras; em 1601, os “jogos de imoralidade, farsas, sonetos, ditados, refrãos, baladas” foram proibidos nos Países Baixos; em 1560, um decreto de Felipe II proibiu “cantar, jogar, divulgar ou brincar publicamente,

---

18 BURKE, 2010, pp. 207-208. Ver também MINOIS, 2003, p. 323: “Os motins e rebeliões frequentemente ocorriam por ocasião das principais festas”. As máscaras, os disfarces e o vinho facilitavam “a passagem da folia para a rendição”.

19 Thomas Murner (1475-1537), teólogo católico, tornou-se conhecido por seus ataques ao luteranismo, expressos na sátira *Von dem großen Lutherischen Narren* (1522) [*Sobre o grande tolo luterano*].

20 Ulrico Zuínglio (1484-1531) foi um dos principais líderes da Reforma na Suíça.

21 Ver MINOIS, 2003, p. 323.

22 MINOIS, 2003, p. 320. Os Carnavais não só atentavam contra a religião católica, como também ameaçavam a ordem pública, “degenerando, às vezes, em conflitos armados”. O mais célebre é o Carnaval de Romans, em 1580, que se encerrou com uma dezena de mortos. “A explosão da violência toma o lugar da gargalhada”. Outros elementos também concorreram para tornar o Carnaval suspeito: nos países protestantes, o puritanismo reinante não podia tolerar a extrema licenciosidade que acompanhava essas festas. “Além disso, o mundo carnavalesco e suas inversões (...) questionam instituições religiosas fundamentais, como o casamento. Transformar em derrisão esses ritos sagrados é tolerável quando nenhuma ameaça séria paira sobre a religião; agora, a ameaça existe e a contestação pelo riso torna-se, pois, uma aliada das forças do mal, que devem ser reprimidas”.

com companhia ou em segredo, algumas farsas, baladas, canções, comédias, refrãos ou outros escritos semelhantes, de qualquer matéria ou em qualquer língua que seja, tanto velhos como novos, nos quais sejam misturados questões, proposições ou fatos referente a nossa religião ou a pessoas eclesiásticas”, igualmente proibidos foram os “jogos mudos, denominados encenação ou representação por personagens” (MINOIS, 2003, pp. 325-326). A festa popular de Carnaval, que na Idade Média tinha função positiva e funcionava como “válvula de escape” ao assegurar o equilíbrio entre trabalho e diversão, perdeu todo o sentido. As autoridades se tornaram hostis aos excessos que resultavam dela, e “os novos valores de seriedade, razão, trabalho, economia, obediência às hierarquias, respeito à religião lhe eram antitéticos” (MINOIS, 2003, p. 329).

## 2 UMA ALTERNATIVA À SUPRESSÃO DO RISO

Não é difícil concluir que, a despeito das tentativas, foi impossível proibir completamente o riso. Segundo Minois: “O grande assalto contra o riso nos séculos XVI e XVII fracassou. O riso não apenas não morreu como nem sequer recuou” (2003, p. 356). Mas houve uma mudança: o riso se transformou. Justamente porque a promoção dos valores sérios, da ordem e da austeridade provocaram uma reflexão sobre o riso e, “portanto, uma tomada de consciência sobre a natureza de seus usos” (MINOIS, 2003, p. 356)<sup>23</sup>. O riso passou a ser um instrumento refinado de crítica social, política e religiosa. Ainda no Renascimento, obras como o *Elogio da loucura* (1509), de Erasmo de Roterdã, utilizaram-no a serviço da moral e da virtude. Escarnecendo os vícios presentes na religião, na política, na guerra e no cotidiano, e voltando-se para os antigos, Erasmo mostrou “a loucura do mundo para favorecer a eclosão de um mundo novo e racional” (Minois, 2003, p.264)<sup>24</sup>. A obra humanista, contudo, suscitou vivas críticas de teólogos que buscavam reprimir o riso. Os

23 Sobre a mudança do riso, Minois citou o seguinte exemplo: “Na Corte de Luís XIII, realizam-se torneios obscenos, ri-se às gargalhadas e mata-se em duelos; na de Luís XIV, zomba-se refinadamente e assassina-se por uma tirada de espírito”.

24 Em carta a Martin Dorp, datada em 1515, Erasmo escreveu: “A verdade do Evangelho penetra mais facilmente no espírito e implanta-se mais solidamente se for apresentada sob aparência agradável em vez de em estado bruto”. (...). ‘Na pior das hipóteses’, prossegue Erasmo, ‘trata-se apenas de um divertimento inocente’”. Erasmo, 1515, Apud. Minois, 2003, p.264.

agelastas medievais, por exemplo, como Bernardo e Hildegarde, eram classificados como “inimigos do riso” e conferiam a ele uma ordem diabólica; e a Igreja Católica via a salvação na tristeza e na seriedade.

Mas, na primeira metade do século XVII, surgiu movimento entre os eclesiásticos contrário àquele que buscava a supressão severa do riso e do Carnaval. Este movimento teológico seguia a linha de São Francisco de Sales (1576-1622), bispo de Gênova adepto do Concílio de Trento e conhecido por suas exitosas campanhas de evangelização entre protestantes de Savoia. Sales considerava diabólicos não o riso ou a alegria, mas a tristeza e a melancolia: “O maligno gosta de tristeza e melancolia, porque ele é triste e melancólico e o será eternamente: portanto, ele gostaria que todos fossem como ele” (Francisco de Sales, *Introdução à vida devota*, IV, 12 Apud. Minois, 2003, p. 377).

O capítulo XXI do *Tratado do amor de Deus* tem como título “Como a tristeza é quase sempre inútil e até contrária ao serviço do santo amor” (1990, p. 590), e Sales atribuiu três causas à inutilidade da tristeza, expostuladas por Minois: em primeiro, a tristeza “retira [do homem] a facilidade de aspirar a Deus e lhe dá tédio e desânimo extremos, para desesperá-lo e estragá-lo”. Em segundo, “serve para urdir e tramar mil tentações em nossa alma (...), desgostos, suspeitas, raivas, murmúrios, censuras, preguiça e muita gordura espiritual”. Em terceiro, torna o homem “rabugento, pesado, amargo e melancólico” (1990, XI, 21. Apud. Minois, 2003, pp. 377-378). Segundo São Francisco de Sales, a alegria “abre o coração como a tristeza o fecha” (*Tratado do amor de Deus*, 1990, Livro VIII, cap. I). E é alegre o viajante que não receia seguir pelo verdadeiro caminho, aquele que “está certo de sua rota, caminha seguro (...) e pressuroso” (1990, Livro IX, cap. II). A alegria é um dos doze frutos do Espírito Santo (1990, Livro XI, cap. XIX)<sup>25</sup>, e se sente tomado por incomparável alegria aquele que saboreia as delícias do amor divino (1990, Livro IX, cap. IX).

---

25 “O Santo Apóstolo ao contar os doze frutos do Espírito Santo, (...) quer dizer que ‘o fruto do Espírito Santo é a caridade, que é alegre, paciente, benigna, bondosa, clemente, doce, fiel, modesta, temperada, casta. Quer dizer que o amor divino nos dá uma alegria e consolação interior, com uma grande paz de espírito, que nos sustenta através das adversidades por meio da paciência, e que nos torna agradáveis e benignos, ao socorrermos o próximo com carinhosa vontade. E essa bondade não é variável, é constante, perseverante: dá-nos coragem tão grande que nos torna afáveis, bondosos, condescendentes para com toda a gente”. FRANCISCO DE SALES, *Tratado do amor de Deus*, 1990, Livro XI, Cap. XIX.

Desse modo, São Francisco de Sales reabilitou a *eutrapelia*; isto é, a virtude que modera o excesso dos divertimentos. Sem identificá-la à bufonaria, mas fazendo dela uma qualidade de “modesta alegria e jovialidade, que gera um riso são e santo, por oposição ao riso malsão e doentio da zombaria”:

“O riso é bom, mas não é qualquer riso: ‘Quanto aos jogos de palavras que se fazem com modesta alegria e jovialidade, eles pertencem àquela virtude chamada *eutrapelia* pelos gregos, que nós podemos chamar de conversação agradável; e por isso entendemos como honesta e amigável recreação ocasiões frívolas que as imperfeições humanas fornecem. É preciso apenas evitar passar da jovialidade honesta à zombaria. Ora, a zombaria provoca o riso pelo desprezo e pela humilhação do próximo; mas a alegria provoca o riso pela simples liberdade, confiança e familiaridade franca, unidas à gentileza da palavra” (FRANCISCO DE SALES, *Tratado do Amor de Deus*, Livro III., cap. XXVII. Apud. MINOIS, 2003, p. 378)<sup>26</sup>.

A *eutrapelia*, palavra de tom aristotélico, já havia sido retomada por São Tomás de Aquino<sup>27</sup>, tanto no “Tratado sobre o Brincar” (In. *Comentário à Ética de Nicômaco*, Livro IV, 16), quanto na *Suma Teológica*:

“Nas coisas humanas, tudo o que vai contra a razão é vicioso. Ora, é ir contra a razão ser um fardo para os outros, (...) não se mostrando alegre e impedindo que os outros sejam (...). Pecar é nunca brincar e fazer cara feia àqueles que brincam, repreendendo sua diversão, mesmo moderada. (...). A austeridade, que é uma virtude, só exclui os regozijos excessivos e desregrados; ela se prende à afabilidade, que Aristóteles chama de amizade, *eutrapelia* ou alegria” (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, questão 168, artigo 4. Apud. Minois, 2003, p. 234).

Portanto, a *eutrapelia* é uma virtude de moderação, que se manifesta por uma alegria racional; isto é, moderada<sup>28</sup>. A alegria moderada se opõe ao riso excessivo e agressivo da *bomolochia*, definida por Aristóteles n'A *Ética de Nicômaco* (Livro IV) como a “superabundância”<sup>29</sup>, que produz riso inapropriado, inoportuno e zombeteiro,

---

26 Para Minois, a *eutrapelia* é a palavra chave para entender a obra de Sales.

27 Quando São Tomás de Aquino se ocupou século XII, o riso se tornou caso de escola, questão casuística. A Universidade de Paris organizou até mesmo um debate público para debater se Jesus riu. MINOIS, 2003, p. 233.

28 Segundo São Tomás de Aquino: “Entendo por imoderado o que escapa do controle da razão. Exemplo: o sóbrio não percebe deleite menor que o guloso ao comer moderadamente; mas sua concupiscência não se detém neste deleite. Isso é o que indicam as palavras de Agostinho [*De Civ. Dei.* 1,14 c. 26: ML 41, 434]” TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, 1993, quest. 98, art. 2.

29 O riso dos *bomolochi* foi comparado por Aristóteles ao voo das aves de rapina, dos abutres que ficam ao redor do templo para roubar as vísceras dos animais imolados. Segundo Minois, a *bomolochia* é um riso agressivo, inoportuno e que não se importa em agredir o próximo.

capaz de ferir o próximo. E a alegria moderada também se opõe à seriedade extrema da *agroichia*; isto é, à selvageria rústica e amarga do homem austero que jamais se abranda pelo prazer de brincar e que condena o outro por fazê-lo.

"Comportar-se convenientemente ao brincar é, portanto, o meio termo; a *eutrapelia*. Aquele que se porta de tal maneira é chamado de *eutrapelus*" (MINOIS, 2003, p. 240). O eutrapélico é, então, capaz de respeitar as conveniências em relação às coisas e às pessoas. A fim de evitar a *bomolochia*, São Tomás de Aquino reduziu significativamente o campo do riso. Segundo ele, não se deve zombar da sorte nem de um mal ou defeito, nem do que é respeitável, como Deus, a religião, as coisas divinas, os textos sagrados, pessoas justas, autoridades, necessitados e fracos, entre outros<sup>30</sup>. E o riso nunca deve ser de zombaria, que humilha o próximo e constitui grave violação<sup>31</sup>.

Ao refinar o riso, São Francisco de Sales seguiu a trilha de São Tomás de Aquino e, por sua vez, foi seguido por outros jesuítas como, por exemplo, Étienne Binet (1569-1639), "um religioso que quase poderia ser qualificado de rabelaisiano"<sup>32</sup>; Pierre-Juste Sautel (1613-1662)<sup>33</sup>; e Louis Richeôme (1544-1625)<sup>34</sup>, cujo riso foi capaz de horrorizar os que eram adeptos à supressão do riso<sup>35</sup>.

### 3 A UTOPIA DE BIDERMANN, OU SUA SALES MUSICI

Quando Jakob Bidermann<sup>36</sup> escreveu a *Utopia*, o jesuíta estava insatisfeito

---

30 TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, 1993, quest. 75, art. 2.

31 "Segundo a *Suma Teológica*, a zombaria (...) humilha, procura fazer enrubescer. Zombar do mal não é um bem, porque o mal deve ser levado a sério". MINOIS, 2003, p. 240.

32 Segundo Minois, Binet tinha "incorrigível bom humor. Rir é sua palavra de ordem: é a melhor arma contra o diabo, que é um triste senhor; é também o melhor medicamento, remédio universal para o corpo e para o espírito. Suas obras espirituais o são em todos os sentidos do termo, especialmente *Consolação e regozijos para os doentes e pessoas aflitas*, publicada em 1620, que é um verdadeiro tratado de terapia pelo riso". MINOIS, 2003, p. 380.

33 Sautel acreditava que "a humanidade decaída é ridícula, e nada impede que se ria dela". Compôs, entre outras obras, a *Marche fúnebre de uma pulga*. MINOIS, 2003, p. 381.

34 "Para ele, o riso é excelente, um presente divino, destinado a instruir-nos", MINOIS, 2003, p. 380.

35 Por exemplo, o filósofo e moralista Pascal (1623-1662). MINOIS, 2003, p. 378.

36 Jakob Bidermann foi um dos mais significativos dramaturgos do período da reforma católica. Carpeaux, em *História concisa da literatura alemã*, definiu Bidermann como o maior dramaturgo jesuíta do século XVII, "em que vive algo do gênio de Calderón". CARPEAUX, 2013, p. 29.

com a conduta dos seus alunos do colégio de Augsburg, público alvo da obra. Embora tenha sido publicada apenas em 1640, desde 1604 alguns trechos já eram lidos eventualmente e de forma avulsa pelo autor nas aulas de *litterae humaniores*. Apenas mais tarde, o texto seria reunido, organizado, editado e publicado por Georg Stengel, reitor do Colégio Jesuíta de Dillingen, sob o título completo de *VTOPIA. Didaci Bernardini, Seu Iacobi Bidermani E. Societate Jesv. SALES MUSICI. Quibus Ivdicra mixtim & seria litterate ac festive denarrantur*. Na primeira parte do título, *Bemardinus* constitui um anagrama do nome do autor, e o uso de pseudônimos anagramáticos era muito comum no período. Já o primeiro nome, *Didaticus*, é neologismo que permite pensar primeiro na palavra grega διδάσκαλος, à qual se atribui, na maioria das vezes, o significado de "professor", e, em alguns casos, de "líder", "conselheiro" e "admoestador", o que fica evidente quando pensamos no principal objetivo do autor.

Margrit Schuster, ao traduzir a *Utopia* do latim para o alemão (1984), optou por manter a primeira parte do título como *Jakob Bidermanns Utopia oder "Sales Musici"* (*A Utopia ou a "Sales Musici" de Jakob Bidermann*)<sup>37</sup>. A palavra latina "*musici*" (*m. pl.*) significa, em alemão, "*Musikkapelle*" e pode estar tanto relacionada ao templo cristão (*Kapelle*) quanto a um conjunto musical (*Musik Ensemble*). No século VIII, o termo (*Kapelle*) era utilizado para se referir aos capelões, cuja obrigação eclesiástica era, em parte, cuidar da atividade musical dos cultos (*musici*). Com o desenvolvimento dos corais, a música a capela (*Musikkapelle*) passou a ganhar cada vez mais importância e, no século XIV, o termo designava o conjunto de cantores do papa Benedito XII, em Avinhão. No Renascimento, também podia designar músicas instrumentais e, no século XVII, servia para se referir às apresentações musicais da Corte, da Igreja, como também para a *musique de table*. "*Sales*", segundo Schuster, seria alguma derivação da palavra latina "*salis*" (*m. pl.*), que significa "sal". A locução "*sales musici*", portanto, indicaria algo como uma composição musical, uma peça, um conjunto de histórias afiadas, dotadas de humor refinado, espirituoso, afiado; ou melhor: "salgado". Dada a complexidade do significado, a tradutora preferiu manter

---

37 O título alemão completo atribuído por Schuster é: *Jakob Bidermanns Utopia oder "Sales Musici", vermischt mit kurzweiligen und ernsthaften korrekt wie Schalkhaft erzählten Geschichten* (*A Utopia ou a "Sales Musici" de Jakob Bidermann; misturada a outras histórias contadas divertidas como também certamente sérias e pândegas*).

o termo em latim para melhor intitular sua versão alemã<sup>38</sup>.

Considerando, no entanto, o ambiente histórico e religioso trabalhado no tópico anterior, não seria impossível que "*sales*" constituísse – sem necessidade de excluir a explicação de Schuster e a referência ao humor refinado de Bidermann –, relação com São Francisco de Sales, no sentido da tentativa do autor de buscar, por meio do riso refinado, a admoestação de seus alunos e a condução dos mesmos à *eutrapelia*, isto é: à diversão moderada, capaz de "abrir o coração" para Deus; ao contrário da severa austeridade e da tristeza pregadas pela maior parte dos clérigos católicos do período (*agroichia*); e da zombaria dos prazeres desmedidos comuns à festa carnavalesca (*bomolochia*).

A ligação entre Jakob Bidermann e São Francisco de Sales não foi determinada por nenhum dos pesquisadores que se dedicaram com assiduidade à sua obra. Além disso, o jesuíta se tornaria alguns anos depois censor em Roma, argumento que poderia ser suficiente para excluir por completo a mais leve hipótese de que ele tivesse a mínima intenção de ensinar a importância do riso – mesmo que refinado – aos seus pupilos. Mesmo assim, creio que a relação entre o jesuíta e o bispo de Genebra seja possível, e busco justificar isso neste artigo. Na *Utopia*, Bidermann rechaçou a *bomolochia* e a *agroichia*, e o novo significado que o autor desejou dar ao Carnaval concorda completamente com a *eutrapelia* de Francisco de Sales.

#### 4 O GRANDE TEATRO DO MUNDO

Há na *Utopia* de Bidermann uma moldura narrativa estabelecida pelo encontro entre três amigos – Hugo, Felipe e o narrador inicial (eu) – que almoçam, bebem vinho moderadamente e se dedicam a contar histórias em um belo bosque, que se apresenta como uma arcádia idílica e constitui o cenário do quadro narrativo da história. Embora haja um narrador inicial, este dá a palavra às outras personagens e, assim, cada uma delas exerce uma vez o papel de contador de histórias, enquanto as outras se tornam ouvintes. A história de Felipe é a mais longa: do segundo ao sexto

---

38 Ver SCHUSTER, 1984, p. 7.

capítulo, ele conta sobre a viagem ao país do Carnaval. No entanto, também essa personagem, ao longo de seu relato, passa a palavra para outras figuras, criando assim uma quantidade grande e variada de narradores e ouvintes, interferindo na linearidade e na diacronia do enredo.

Segundo Erich Auerbach, em *A novela no início do Renascimento* (1921)<sup>39</sup>, o uso de moldura para enquadrar diversas narrativas veio do Oriente e, na Idade Média, a moldura se tornou uma questão primordial, pois continha "as considerações filosóficas, a doutrina; a novela era suplemento ilustrativo, *exemplum*" (2013, p. 21). Com frequência, as histórias compiladas e ensejadas pela moldura se encontravam deslocadas em relação ao lugar onde se desenrolavam, ou pareciam ter sido trazidas de longe para provar o que se queria ensinar. A época dessa velha moldura terminou no século XIII, quando a novela passou a ser narrada por si mesma e o autor passou a declarar sua intenção – que não era mais puramente didática – na introdução de sua obra. Mesmo perdendo o valor primordial, a moldura não foi inteiramente abolida.

"Não o foi, mas sua tarefa mudara. (...) ela tornou-se um pretexto para a narração de novelas, e ao mesmo tempo um meio artístico para intensificar seu efeito. Na sociedade culta, a narração constituía um jogo elegante. Quão mais excitante ele se tornava quando conheciam os jogadores e seu meio! Essa nova moldura foi criada por Boccaccio (...). Ele partiu do bucólico, e assim suas aventuras amorosas tornaram-se uma verdade que se intensificou de modo fantástico"(AUERBACH, 2013, pp. 22-23).

Auerbach explica que devemos compreender essa moldura como "atmosfera de uma obra literária". No caso de Boccaccio, a moldura busca revelar um contraste fundamental à atmosfera da obra<sup>40</sup>, formado justamente pelo cenário florentino real – em que "as pessoas morrem às centenas, todas as instituições colapsam, os vínculos naturais se desfazem", a anarquia, a confusão do desespero terrível, a "vertigem ainda mais assustadora", crime e volúpia desenfreados assaltam os sobreviventes que perdem todo e qualquer ponto de apoio<sup>41</sup> – e o cenário idílico da moldura narrativa do *Decameron*: "enquanto a cidade de Florença explode em degradação

39 Título original: *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*. Este artigo utilizou a tradução de Tércio Redondo, publicada pela Cosac Naify, em 2013.

40 Segundo o filólogo, muito já foi escrito sobre a moldura do *Decameron* e sua base antitética, mas o essencial ainda não foi dito de maneira suficientemente precisa. AUERBACH, 2013, pp. 24.

41 AUERBACH, 2013, pp. 24-25.

física e moral causada pela peste negra, dez jovens retiram-se para uma vila distante onde, entre prazeres amenos e poesia, praticam a alta moralidade”(BERRIEL, 2013, p.9)<sup>42</sup>. A paisagem do quadro narrativo aparece primeiramente como meio estilístico, subordina-se também à existência social: “ela é amena e tratada sem qualquer desarmonia; submete-se com docilidade às exigências de pessoas cultivadas, que ocupam seus olhos de forma prazerosa e desejam revigorar seus corpos” (AUERBACH, 2013, p. 25).

Em uma Alemanha devastada pela Guerra dos Trinta Anos, a reunião de três amigos que se dedicam a contar histórias em um bosque idílico e primaveril, um *locus amoenus* – os três amigos estendem os casacos sobre as raízes de uma árvore e se sentam sobre as tílias; em silêncio, ouvem o rouxinol e outros adoráveis passarinhos cantantes – produz inevitável contraste com a realidade. Embora Bidermann tenha escrito o texto antes de 1618, é necessário lembrar que o cenário de publicação da *Utopia* é de guerra, e não temos certeza se Stengel interferiu ou não no texto original.

Quando o reitor decidiu editar e publicar a *Utopia* de Bidermann, o jesuíta tinha a intenção de que os leitores vissem uma imagem real de si mesmos e do mundo em que viviam. No primeiro capítulo, uma das personagens de Bidermann diz frase citada por Stengel, na “Epístola Dedicatória” que precede o texto: “A peça era tão proveitosa e correta, que os melhores atores deveriam apresentá-la e todo o mundo deveria assisti-la; assim, a humanidade veria uma imagem real de si mesma” (BIDERMANN, 1640. Apud. Schuster, 1984, p. 25). O fato é que, em 1640, boa parte da Europa sofria com a continuidade da Guerra dos Trinta Anos (1618 – 1648)<sup>43</sup>. O conflito político externo e interno, hegemônico, dinástico, territorial e religioso é aceito hoje como uma “catástrofe da história alemã”, pois atrasou ainda mais a possibilidade de unificação dos trezentos e cinquenta estados germânicos e deixou o território econômico-socialmente devastado. Otto Maria Carpeaux fez breve balanço de suas

---

42 A conversação tranquila e distinta desses jovens demonstra a força social, a forma aristocrática se constitui como solução para reagir diante do fracasso da religião, do Estado da família. Para Auerbach: “Esse é o verdadeiro contraste que importa para Boccaccio, e sobre ele se baseia o éthos do *Decameron*. Esse éthos é decerto um pouco esnobe, mas é acabado em si mesmo e de grande eficácia”. AUERBACH, 2013, p. 25.

43 Ver STENGEL, 1640, Apud. Schuster, 1984, p. A3.

consequências, na obra *A História Concisa da Literatura Alemã* (2013):

“Todas as potências do continente europeu se bateram em solo alemão sob pretexto de intervir na guerra religiosa entre os católicos e os protestantes da Alemanha. Nunca outro país foi submetido a tão cruel e sistemática devastação, sendo a população, em certas regiões, reduzida à décima parte e sendo destruídos todos os valores materiais e morais. Foi a maior catástrofe da história alemã, da qual sobrou um país paupérrimo, atrasado e politicamente dividido em inúmeros pequenos principados, governados no Norte por mesquinhos régulos luteranos e no Sul por relaxados prelados católicos, enquanto nos poucos Estados maiores se estabeleceu o absolutismo à maneira francesa” (CARPEAUX, 2013, p.28).

Quando Stengel publicou o texto, o cenário era de guerra e é provável que o jesuíta já previsse o caos dos anos seguintes. É este mundo grotesco, definido pela desordem e pela animalidade – a “imagem realista” dos leitores e de seu mundo –, que a *Utopia* tinha a intenção de retratar.

Em toda a Europa, a primeira metade do século XVII foi extremamente conturbada: a confusão culminando com a Fronda, na Guerra Franco-Espanhola (1635-1659), a Revolução Inglesa (1640-1688), a Guerra dos Trinta Anos (1618–1648). Para sobreviver a atroz anos como esses, os homens já haviam apresentado três reações, elencadas e ilustradas no *Decameron*, quando Florença estava assolada pela peste, em 1348: alguns choravam, rezavam em procissão e realizavam preces públicas; outros reagiam pelo riso desenfreado, afirmando que “beber muito, usufruir, ir de um lado para o outro cantando e se satisfazendo de todas as formas, segundo seu apetite, e rir e zombar do que pudessem rir era o remédio mais certo para tão grande mal” (BOCCACCIO, Apud. Minois, 2003, p. 243). E a obra italiana revelou também uma terceira reação possível, acolhida no século XIV somente por dez jovens que decidiram passar o tempo em Fiésolo, contando as histórias que compõem a trama de Boccaccio<sup>44</sup>. Essas três reações parecem ter se repetido neste momento histórico do qual estamos tratando, e foram ilustradas na *Utopia* de Bidermann.

Quero pensar nos que optaram pela segunda reação, nos homens que se

---

44 Enquanto a religião, o Estado e a família falharam emprestar auxílio aos homens para enfrentar as adversidades dos tempos, Auerbach constata - na mesma linha de Burckhardt - por que essa terceira reação venceu: “É a força da forma social, e nada mais. A educação nobre é a única barreira que resistiu; tudo o mais falhou: a religião, o Estado, a família. A forma aristocrática, entretanto, é inabalável”. AUERBACH, 2013, pp. 24-25.

entregaram ao riso desenfreado e aos prazeres imoderados para enfrentar – ou até mesmo para utilizá-los como *phármakon* (φάρμακον), a fim de esquecer<sup>45</sup> – as adversidades dos tempos. Esse riso desenfreado não é o riso lúdico do Carnaval medieval, mas um riso, segundo Minois, “desabrido, cacofônico, contestatório, amargo, infernal – o riso dos alegres esqueletos da dança macabra. Não se ri para brincar, mas para não chorar, e os ecos desse riso estão à altura dos medos experimentados” (2003, p. 393). Sem piedade de si e dos outros que sofrem, esses homens substituíram o medo por risos, ditos alegres e festas.

Na “Epístola Dedicatória”, Stengel deixou claro que a *Utopia* tinha a intenção de ensinar exemplo e moral aos jovens estudantes das instituições jesuíticas, que viviam em uma atmosfera goliardesca; isto é, eram atraídos pela libertinagem e pela vida boêmia, e cometiam diversas infrações contra os estatutos da instituição, principalmente nos últimos dias do Carnaval, em que frequentavam tabernas, bebiam em demasia e praticavam violências de todo o tipo<sup>46</sup>.

“A academia era muito rigorosa em relação aos estudantes nos três últimos dias do Carnaval (o ‘*Bacchanalium*’, ‘*Saturnalium*’ e ‘*Liberalium*’); segundo os estatutos, os alunos estavam proibidos de andar mascarados (*personati*) pelas ruas, e a diretoria acadêmica proibia com ainda mais precisão as máscaras, a dança e perambulações noturnas e fazer música” (SPECHT, 1902, p. 372. Apud. Schuster, 1984, p. 74).

Certamente, a postura goliardesca não é característica exclusiva de um mundo em estado de guerra. Na verdade, o comportamento licencioso e caracterizado pela “vagabundagem” (*Vagantentum*) já era comum entre alunos e estudantes das universidades europeias desde o século XII, e originou expressões literárias muito elaboradas, por exemplo, a poesia goliardesca (*Vagantendichtung*) e a balada goliardesca (*Vagantenlieder*). *Carmina Burana*, coleção composta de cerca de trezentas baladas goliardescas e duas peças satíricas, é o mais conhecido exemplo. Escrita

45 A respeito da etimologia do termo, ver GAGNEBIN, 2006, p.14 e 182. O *phármakon*, remédio e/ou veneno funciona na *Odisseia*, por exemplo, como uma substância capaz de promover o esquecimento. Os Lotófagos (Canto IX, verso 89), de maneira pernicioso, oferecem aos companheiros de Ulisses o loto, “doce como o mel”, o eterno presente do esquecimento.

46 As maiores infrações contra as regras eram “beber em demasia, visita a tabernas, (...) como também a organização de bacanais” (“*übermäßiges Trinken, Wirtshausbesuch, (...) sowie Veranstaltungen von Trinkgelagen*”). Delitos secundários eram, por exemplo “barulho e gritaria, ofensas e provocações a outrem, (...) demolição de barracas, pancadarias, ferimentos e abusos desse tipo” (“*Lärmen und Schreien, Beleidigungen und Herausforderung anderer, (...) Demolierung von Marktbuden, Schlägereien, Verwundung und ähnlicher Unfug*”). SPECHT, 1902, p. 372. Apud. Schuster, 1984, p. 74.

nos séculos XII e XIII por vários autores e encontrada em 1803 em um mosteiro beneditino na Alemanha, é preservada hoje na Staatsuniversität München. Segundo Günther Bernt, em posfácio à *Carmina Burnana* (1979), a coleção de textos incorpora a Idade Média como nenhuma outra coleção e, ao tratar de determinados temas – como, por exemplo, o amor, a felicidade, o companheirismo, o vinho, os jogos e os prazeres desenfreados –, toca em pontos essenciais do pensamento medieval: a instabilidade da Fortuna e a vanidade da vida terrena<sup>47</sup>.

Bernt explicou que a classe de clérigos (*clerici*) era formada pelos *litterati*; isto é: os senhores eclesiásticos que conheciam os fundamentos da formação latina contemporânea, teologia e as nobres artes; e também pelos alunos e estudantes que estavam em processo de conhecê-las. Para se tornar membro do clero, muitas vezes não havia necessidade da consagração. Bastava que um bispo concedesse um hábito e realizasse a tonsura. Na Idade Média, os clérigos viviam das prebendas, que eram muito cobiçadas. Aqueles que não logravam conseguir uma e não se tornavam capelães ou vigários nas igrejas, facilmente acabavam no olho da rua, contentando-se como clérigos, mas se entregando à mendicância e às artes recreativas para sobreviver. Devido ao grande número de clérigos, essa comunidade ociosa começou a aumentar. Além disso, eram muitos os jovens que encontravam mais prazer nessa errância do que nos estudos e no trabalho. A queda para uma categoria social de má reputação – de goliardia ou vagabundagem – foi inevitável. Conforme o Concílio de Senlis (1223), Igreja condenava esses jovens e lhes recusava o estatuto de clérigos. Para a Idade Média eles eram, quando muito,

“(…) palhaços, malabaristas errantes, na pior das hipóteses truões. Estudantes vagabundos, a viverem de expedientes, passavam de uma universidade para a outra sem nunca se chegarem a inscrever, incapazes de se sujeitarem a qualquer disciplina, (...) passavam toda a vida a correr, de província em província (...) sempre a caminhar, nunca estáveis, escravos de seus desejos e dos prazeres da boca”(MOULIN, 1994, p. 143).

É necessário dizer que foram poucas as produções literárias de característica goliardesca compostas por esses clérigos errantes. “A maioria das obras morais e satíricas, da poesia amorosa, da bebida e dos jogos é a poesia dos clérigos; isto

---

47 BERNT, 1979, p. 840. Em 1937, *Carmina Burana* seria musicada e encenada pelo compositor alemão Carl Orff.

é, dos alunos e estudantes, mas certamente daqueles que não se afundaram na goliardia”<sup>48</sup>. Alunos e estudantes que não se afundaram na goliardia, mas que certamente simpatizavam com ela. Os autores valorizavam os estudos, eram letrados, conheciam o latim e a métrica e tinham habilidade em utilizar a linguagem erudita e eclesiástica para tratar de objetos antagônicos à Igreja, coerentes com a vida boêmia e licenciosa, como a bebida, os prazeres mundanos e o gozo desenfreado da vida. Desse modo, sua produção literária consistia em composições poéticas satíricas, jocosas e, muitas vezes, desrespeitosas em relação aos clérigos. Na Idade Média, a missa apresentava um caráter maciçamente repetitivo. Cada som e cada gesto estava ancorado na memória individual e coletiva, sugerindo uma “máquina familiar em que a menor omissão, a menor variação ou aceleração será percebida por todos como insólita ou cômica” (MINOIS, 2003, p.174).

“Litâneas, hinos, preces, ofícios canônicos, desviados de seu sentido sagrado, são uma mina de pilhérias aberta à verve dos brincalhões, em primeiro lugar os goliardos, esses clérigos-estudantes vagabundos, de má reputação, que circulam pela Europa nos séculos XII e XIII. Turbulentos, boêmios, acompanham suas patuscadas com canções de beber, sempre prontos a transformar um hino em poema erótico ou uma prece em poesia burlesca, por brincadeira, por vontade de chocar o burguês e as autoridades” (MINOIS, 2003, p. 174).

No século XVII, a Guerra dos Trinta Anos – que através das operações militares, da peste, da fome e da destruição das cidades – dizimou a população e deixou o país num estado de colapso econômico, moral e político quase total. Numa época como esta, vivia-se constantemente sob o signo da morte: “O mundo se revela (...) uma máquina feroz cujas engrenagens esmagam e dilaceram implacavelmente culpados e inocentes indistintamente” (KOCH, 1967, p. 79). O poeta Andreas Gryphius (1616 - 1664) cantou a extensão da catástrofe na poesia “Lágrimas da Pátria” (“*Tränen des Vaterlandes*”), décimo oitavo ano da guerra (1636):

“Nossa terra está agora totalmente, sim, mais que totalmente devastada.  
Os bandos de soldados vis, a corneta furiosa,  
A espada ensanguentada, o canhão a trovoar,  
Aniquilaram todo o esforço, todo o trabalho e todas as provisões.  
As torres estão ardendo, a igreja está tombada,  
A prefeitura arrasada, os homens mutilados  
As moças desonradas e por todos os lados só vemos  
Fogo, peste e morte que nos dilaceram o coração.

---

48 BERNT, 1979, p. 856.

Pelas trincheiras e pelas ruas corre o sangue constantemente.  
Já há três anos, que as águas de nossos rios  
entupidas por cadáveres, escorrem lentamente.  
Não quero falar do que é pior ainda que a morte,  
Pior que a peste, a fome e o fogo:  
De todos aqueles que perderam suas almas"  
(GRYPHIUS, 1636, Apud. Koch, 1967, p.78).

Nesses atroz anos de terror, medo existencial e sentimento de estar entregue ao acaso, de ser um simples brinquedo da Fortuna inconstante – elementos que caracterizam o homem do Barroco – não é de se espantar que as três reações elencadas por Boccaccio no *Decameron* tenham se repetido no século XVII: alguns se entregaram ao ascetismo e à austeridade, a uma "religiosidade do desespero" que, hostil ao mundo, lugar de tentação e perdição, via na morte "uma âncora no mar revoltado (...), um amigo que liberta o homem deste vale de sombras" (KOCH, 1967, p.82). Outros, se entregaram aos prazeres desenfreados mundo, à postura goliardesca. Em relação a essas duas reações, é interessante observar que "*memento mori*" e "*carpe diem*" são os estribilhos da literatura da época, os dois polos que criam o campo de tensões em que vive o homem do Barroco alemão e que determinam seu pensamento antitético<sup>49</sup>. Quando a *Utopia* foi publicada, em meio à Guerra dos Trinta Anos, era de se esperar que tanto a postura goliardesca como o ascetismo religioso tivessem se intensificado.

A terceira reação é exemplificada pela *Utopia*. Publicada em 1640 com intenção pedagógica de ensinar e conduzir os leitores a uma vida de *eutrapelia*, a obra surge como possibilidade de reação diante da situação de guerra. A obra é um verdadeiro manifesto de amor aos livros, aos estudos e aos prazeres bem-medidos. Na linha de Francisco de Sales e São Tomás de Aquino, a *bomolochia* (zombaria) é condenada, do mesmo modo que a *agroichia* (seriedade excessiva), a acídia, a tristeza e a melancolia. Os três viajantes alemães chegam ao país do Carnaval e se assustam com os habitantes, entregues à licenciosidade e ao riso desenfreado dos eternos festejos carnavalescos. Ao fim, decidem retornar para a Alemanha, onde levarão uma

---

49 Segundo Koch, "toda a literatura barroca na Alemanha se caracteriza por um acentuado dualismo, um único e contínuo jogo entre tese e antítese". O autor barroco encontrava nisso "o meio de expressão mais adequado e legítimo para o pensamento da época, daquela 'mentalidade barroca' genuinamente alemã, cheia de contrastes violentos. Para compreendê-la, é necessário levar em consideração o momento histórico em que surge a nova corrente literária". KOCH, 1967, p. 78.

vida guiada pela Igreja Católica, pelas virtudes cristãs e pelos prazeres bem medidos, bebendo quantidades racionais de vinho, contando histórias engraçadas e ao mesmo tempo inofensivas uns aos outros, e se divertindo de modo agradável. Diferente dos clérigos contemporâneos que buscavam combater violentamente o riso, a *Utopia* não é uma declaração de repressão ao riso, mas se coloca a favor do riso disciplinado, de bom-tom, decente, discreto, fino; um riso refinado que acomoda as convenções religiosas, sociais e políticas, e que defende os valores cristãos e a moral.

Bidermann, quando compôs a obra em 1604, desconhecia o cenário bélico ulterior. Por essa razão, *Utopia* ainda não poderia constituir uma possibilidade de reação diante da situação de guerra, mas, não obstante, a intenção pedagógica é original ao texto. O autor, insatisfeito com a conduta de seus alunos do colégio em que lecionava, desejava admoestá-los. E o *Didatici Bemardini* o fez por meio de histórias divertidas ("*lvdicra mixtim*"), que serviam como uma "isca"<sup>50</sup> para atrair o público alvo, e conduzi-lo à *eutrapelia* de sua *sales musici*, à vida comedida, virtuosa e cristã.

De fato: em 1677, Christoph Andreas Hörl von Wattersdorf, de quem pouco se sabe, traduziu a obra para o alemão e a publicou sob o título de *Bacusia, ou o país do Carnaval (Bacchusia oder Fastnachtland)*. Enquanto Bidermann foi movido por uma intenção admoestadora e escreveu o texto para instruir seus alunos; Hörl, na introdução de sua obra, esclareceu que *Bacusia, ou o país do Carnaval* foi escrita para divertir e passar o tempo:

"Em um desses aprazíveis dias [de Carnaval], – porque fazia um tempo bruscamente chuvoso ou porque eu, de outra forma, não desejava receber agradável companhia por todo o tempo – escrevi *pour passer les temps* este livro, *Bacusia*, sobre o país no qual três jovens alemães em sua viagem muito mal se deram, envolvido por diversas e divertidas histórias, escritas do fruto de meu tédio" (HÖRL, 1677. Apud. Schuster, 1984, p. 5)

A partir deste parágrafo, podemos observar algo de extrema importância: Hörl não festeja o Carnaval. Diferente dos estudantes goliardos e dos habitantes do país carnavalesco e fictício – que se dedicam aos prazeres desenfreados e às zombarias (*bomolochia*) – Hörl escolhe dedicar seu tempo à elevada atividade de

50 "Isca" ("*Köder*") é o termo utilizado pelo reitor para definir a obra de Bidermann. STENGEL, 1640. Apud. Schuster, 1984, p. A3.

tradução de um livro escrito por um renomado jesuíta e dramaturgo e editado pelo reitor da instituição jesuítica de Dillingen. Não sabemos quem foi Christoph Andreas Hörl von Wattersdorf. Mas uma coisa é certa: ele é a realização do objetivo principal da *Utopia*; em outras palavras, ele é um seguidor da *eutrapelia*. Hörl surge como indivíduo inspirado pelas três personagens alemãs que viajam à Utopia e decidem retornar, a fim de seguir uma vida guiada por Deus e pelas virtudes cristãs, contando divertidas e agradáveis histórias uns aos outros e se dedicando aos prazeres bem-medidos. Num mundo regido pelo caos deixado pela Guerra dos Trinta Anos, que divide os homens em ascéticos (*agroichi*) e goliardescos (*bomolochi*), *Bacusia*, ou o país do Carnaval é prova contundente de que a *Utopia*, publicada em 1640 por Stengel e escrita por Bidermann, em 1604, teve a capacidade de inspirar leitores à vida bem-medida e ao riso refinado.

## 5 O MUNDO ÀS AVESSAS

A experiência da Guerra dos Trinta Anos permitiu a composição de diversos textos literários, nos quais se uniam a consciência da morte, da perecibilidade do tempo e da instabilidade da fortuna, isto é, percepções barrocas da vida. Conhecido exemplo é *O Aventuroso Simplicissimus* (1669)<sup>51</sup> de Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen (1622 - 1676), que toma a forma de uma autobiografia fictícia e relata a história de um jovem camponês ignorante e simples, Simplicius Simplicissimus, que habita área próxima a Gelnhausen. Quando sua aldeia é invadida por tropas espanholas, ele é capturado e levado ao caos da Guerra dos Trinta Anos, situação em que é confrontado com uma sociedade cujos valores estão às avessas: quase toda a população pratica e está acostumada aos vícios, aos excessos e à crueldade<sup>52</sup>. O menino cresce, torna-se adolescente e homem, passando por diversas experiências e provações. Quando a guerra realmente acaba, ele decide se tornar eremita e

51 *O Aventuroso Simplicissimus* e sua *Continuatio* foram traduzidos para o português em 2008, pelo professor Dr. Mário Luis Frungillo, publicados pela Editora UFPR.

52 O "truque genial" de Grimmelshausen, segundo Carpeaux, constitui em apresentar os horrores da guerra "da maneira mais nua, mais cruel do que poderia ser o relato de um observador crítico, de espírito já formado". Simplicissimus é o "espírito da mais perfeita ingenuidade". Por isso, "tudo está atenuado por um raio de humorismo juvenil e pelo raio de esperança de que aqueles horrores acabarão, um dia". CARPEAUX, 2011, p. 772.

cristão, retirando-se do mundo. *Simplicissimus*, semelhante ao seu criador que, em setembro 1634, teve sua cidade natal invadida, saqueada e destruída por tropas espanholas durante a guerra, relata:

“A primeira coisa que os cavaleiros fizeram foi cuidar de suas montarias; a seguir, cada um se dedicou a uma tarefa particular, todas elas anunciadoras de destruição e ruína. Uns se puseram a abater os animais (...); outros reviraram a casa de cima a baixo (...). Camas, mesa, cadeira e bancos eles queimaram, apesar de haver várias pilhas de lenha no pátio. (...) Nossa criada foi evada ao estábulo e foi tão maltratada que não pôde mais sair dali – algo vergonhoso de narrar! Amarraram nosso criado, atiraram-no ao chão, colocaram-lhe um pedaço de madeira atravessado na boca e deitaram-lhe corpo dentro um balde cheio de uma água fétida colhida nas poças de estrume do estábulo (...). Em suma, cada um inventava seu próprio modo de torturar os camponeses” (GRIMMELSHAUSEN, 2008, pp. 24-26).

Para Carpeaux, o século XVII constitui “a época mais negra da história alemã: a da Guerra de Trinta Anos, da qual resultou a destruição material completa do país e, por muito tempo, o fim da sua civilização. O *Simplicissimus* é o panorama perfeito, sem reticências, da época” (2011, p. 840) e “da gente da época” (2013, p. 33). Certas passagens da obra chegam a figurar documentalmente em livros de história, o que sugere a preocupação de Grimmelshausen com a verossimilhança da narrativa<sup>53</sup>. Maravall escreve que a “aguda consciência da violência do mundo está nas obras de Grimmelshausen” (1997, p. 266); e a historiadora inglesa Wedgwood, por exemplo, acolheu o angustiante retrato feito por Grimmelshausen em *The Thirty Years War*:

“Em seu *Simplicius Simplicissimus* (...), Grimmelshausen conta como soldados utilizavam suas pistolas como terríveis parafusos de dedos, apertando os polegares dos camponeses no cano; como cingiam suas cabeças com um barão até que os olhos saíssem para fora; como as vítimas eram torradas e defumadas nas fogueiras e fornos, e regavam estrume dentro de suas bocas (...). Um esporte era atirar nos prisioneiros amarrados em uma longa fila, um atrás do outro, e apostar quantos poderiam ser perfurados com um tiro” (WEDGEWOOD, 1999, p. 224)<sup>54</sup>.

Invasão, pilhagem e destruição de cidades por soldados espanhóis também foram relatadas por outras fontes. No final de 1633, os primeiros soldados espa-

53 Ver CARDOSO, 2008, p. 658. Carpeaux chega até mesmo a falar no “realismo documentário” de Grimmelshausen. CARPEAUX, 2011, p. 841.

54 Embora Grimmelshausen tenha experimentado muitos dos acontecimentos narrados e mostre preocupação com a verossimilhança de seu texto, temos de levar em consideração que o autor naturalmente se permitiu o uso de certa liberdade na escrita de seu romance.

nhóis chegaram a Andechs, na Alta Baviera, para ajudar o imperador Ferdinando II na luta contra os suecos e príncipes luteranos. Os regentes viam a chegada dos oficiais como um meio de reorganizar as circunstâncias da guerra; enquanto a população local experimentava a irrupção da desordem com a chegada das tropas. Ambas as perspectivas são discordantes e, ainda assim, relacionadas. “Essa observação dá o primeiro indício das contradições da violenta ordem que seria imposta no início do século XVII, e que possibilitou a formação dos estados territoriais: ordem pode significar desordem, se mudamos a perspectiva do observador” (2001, p. 37). Um dos cidadãos de Andechs, Maurus Friesenegger, manteve um diário entre os anos de 1627 e 1648, no qual relatou a desordem imposta após a chegada das tropas espanholas:

“Apesar de eles, como recrutas não, entenderem nada do exercício de guerra, eles entendiam muito bem a força e o roubo; e por isso os moradores deixavam as casas e vilarejos e fugiam para as florestas”.

“Pois no vilarejo, onde os soldados encontraram nada além de casas vazias e nenhuma pessoa, o espetáculo era assustador. Todo o vilarejo parecia estar em chamas. Eles pegavam cadeiras e bancos das casas, arrancavam os telhados e enchiam todas as ruelas com terríveis fogueiras” (FRIESENEGGER, 1974. Apud. Cordie, 2001, pp. 37-42)<sup>55</sup>.

Friesenegger descreveu as contradições do espetáculo: a população andava “com seus corpos esmagrecidos, seminus ou com trapos pendurados (...), e se parecia com a fome e com a aflição. Além disso, os oficiais eram, porém, pessoas vestidas de vistosas e pomposas” (2001, p.37). Na desordem, é visível o estabelecimento de uma ordem hierárquica, que funciona segundo a lógica da guerra, contraditória por excelência. Ansgar M. Cordie, ao analisar o diário de Friesenegger na obra *Raum und Zeit des Vaganten* (2001), explica:

“Essa ordem não parece tocar justamente na regular divisão dos recursos, e sim, e muito mais, na exploração do povo local, do qual a própria guerra se alimenta. Os diferentes estamentos sociais possibilitavam tanto a aparição bem esmerada dos representantes da ordem estatal, quanto o esqualido sofrimento de muitos, cujos rostos e figuras permaneciam anônimos na multidão, apesar do cortejo aventureiro e grotesco. O Estado no início da Idade Moderna, que assumia promessas de igualdade de direitos e de segurança para todos súditos, realiza a igualdade na guerra, primeiramente pela indife-

55 MARIUS FRIESENEGGER. *Tagebuch aus dem dreißigjährigen Krieg, nach einer Handschrift im Kloster Andechs*. Mathäser (ed). München, Süddeutscher Verlag, 1974. Apud. Cordie, 2001, pp.37-42.

renciada depauperação estendida pelas camadas sociais" (CORDIE, 2001, p. 39).

Os soldados espanhóis não passam a imagem de uma figura autoritária que busca trazer a ordem e fiscalizar a obediência dos súditos. Sua própria indisciplina e seu comportamento incivilizado, quase animalizado, dão a eles traços que os tornam mais semelhantes aos jovens goliardos ou, ainda, à população durante os festejos carnavalescos, período no qual não parecia existir nenhuma forma de ordem e as regras do bom comportamento eram suspensas. Mas, diferente do Carnaval medieval que era caracterizado pela fartura e pela eufórica alegria, a guerra traz a fome e o sofrimento. E não há previsão de Quaresma para interromper os tormentos.

O comportamento dos soldados era fruto da corrupção desenfreada autorizada pela situação de guerra. Um dos principais objetivos das operações militares era ocupar territórios dos quais poderiam extrair contribuições na forma de dinheiro e suprimentos. Além disso, a fim de desmoralizar o inimigo e privá-lo de abastecimentos futuros, as tropas frequentemente devastavam as cidades pelas quais passavam. Tudo o que normalmente era considerado criminoso em tempo de paz se torna, de repente, norma em tempo de guerra. Mesmo atuando em defesa do império católico Habsburgo e da "verdadeira fé" contra "o inimigo protestante", eles saqueavam e devastavam igrejas. Na Baviera, em circunstâncias normais, infrações desse tipo significariam um ataque à ordem sacra e seriam punidas com severidade. Segundo o diário de Friesenegger: "Assim que (...) entravam nas igrejas, arrancavam os tetos e as tábuas, e levavam tudo o que era dedicado ao povo da aldeia e à casa de Deus. Usavam a casa de Deus como uma taverna, e ali faziam fogueiras para se aquecerem" (2001, p. 42). O contraste entre a igreja e taverna constitui uma área de conflito que torna visível a corrupção do papel do exército, cuja obrigação principal deveria ser o uso da autoridade para ordenar e regulamentar, e não para perturbar a ordem ou irromper o grotesco, estabelecendo uma atmosfera carnavalesca e caótica. Tanto o diário de Friesenegger e o texto de Grimmelshausen são fruto do sofrimento da população durante essas operações militares, em que o mundo revelou estar ao avesso.

O mundo da Guerra dos Trinta Anos é um mundo que se revela ao avesso.

Isso acontece justamente porque os conflitos – que se desencadeavam por razões políticas, econômicas e territoriais –, muitas vezes também tinham razões religiosas para irromper ou apenas utilizavam a religião como pretexto. E essa religião, católica ou protestante, era uma religião essencialmente de amor. A contradição é evidente:

“Estamos aí à beira da loucura. O mundo das guerras de religião é um mundo de loucos. Esses grupos de fanáticos que se massacram a propósito de ridículos detalhes imaginários, em nome de uma religião de amor, atingem o cúmulo da desrazão – desrazão moral e diabólica. A Europa inteira se transforma em uma nave de loucos”( MINOIS, 2003, p. 283)<sup>56</sup>.

Se não bastasse, quando a religião era deixada de lado, mais difícil ainda era compreender, naquela época, que a França católica e real apoiasse uma república calvinista contra o rei católico; que um cardeal-ministro fosse amante da rainha<sup>57</sup>; que soldados imperiais queimassem os vilarejos, roubassem e exercessem todo o tipo de violência contra o povo. O mundo estava de cabeça para baixo. Cordie fez a comparação entre a atmosfera bélica da Guerra dos Trinta Anos e a carnavalesca. Como vimos, o Carnaval popular e urbano na Idade Média constituía uma “segunda vida”, que representava o mundo “virado de cabeça para baixo”, e na qual o homem vivia em ocasiões determinadas. As principais ruas e praças se convertiam em palcos, e a cidade se tornava um teatro sem paredes, no qual os habitantes eram os atores e espectadores<sup>58</sup>. Também na guerra não se estabelecem limites entre atores e espectadores. No entanto, o típico riso carnavalesco medieval – que tinha um lugar de extrema importância, pois “opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época”, e parecia, dentro da sua diversidade, ter aspecto “alegre, libertador e regenerador” ao funcionar como uma “válvula de escape” antes do retorto à ordem normal das coisas – se torna na guerra sombrio e angustiante.

“Como no teatro, dividem-se aqui [na Guerra dos Trinta Anos] as pessoas em atores e espectadores, porém sua reação muda do (...) aprazimento corporal à preocupação por viveres que no momento ameaçam se esgotar. Por isso, a peça apresentada de forma consciente para um público desinteressado é,

56 Para justificar a afirmação, Minois resgata a obra de Agrippa d'Augbigné (1552-1630), poeta e soldado francês, “autor, desesperado pelo horror dos confrontos religiosos de sua época, angustiado pela loucura dos homens”, em que encontramos a expressão mais pertinente do riso trágico”.

57 Richelieu era amante de Maria de Médicis, mãe de Luis XIII. MINOIS, 2003, p. 393.

58 Ver BURKE, 2010, p. 207; e também Bakhtin, 1996, p. 6: “Na verdade o Carnaval ignora toda a distinção entre atores e espectadores (...). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o Carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o Carnaval, não se conhece outra vida senão o Carnaval”.

em outro sentido, simulacro da peça sobre o palco. A apresentação aqui tem a involuntária aparência de comédia, enquanto na verdade, é a existência dos espectadores que está em cena, e que é, assim, afetada pelos acontecimentos. A realidade, que deixa o riso preso na garganta, sufoca as necessidades elementares, que querem respirar no riso" (CORDIE, 2001, p.45).

A guerra não é uma "segunda vida", temporária e vivida por determinado período de tempo. Seu mundo às avessas é a única vida que não parece ter previsão para acabar. Como no cenário da Guerra dos Trinta Anos, no país do Carnaval toda e qualquer noção de ordem parece desconjuntar-se, permitindo a irrupção perene do grotesco. Na *Utopia*, o riso ecoa eternamente numa festa ininterrupta, é sombrio e angustiante. O contraste entre a moldura narrativa do texto e a realidade é inequívoco. Nesse sentido, a obra de Bidermann editada e publicada por Stengel e imitada por Hörl propõe aos leitores a existência de outro mundo possível: a moldura narrativa representa um mundo de *eutrapelia*, caracterizado pela ordem, pela paz, harmonia e prazeres bem medidos. As três personagens se encontram no *locus amoenus* para passar agradavelmente o tempo na companhia uma da outra, contando histórias, rindo (o riso refinado), comendo e bebendo vinho moderadamente. A Utopia, ao contrário, representa a Alemanha devastada pela guerra, repleta de zombaria e atrocidades; isto é: representa o mundo grotesco e às avessas dos *bomolochi*, que os leitores reconheceriam facilmente como o mundo real.

As manifestações do grotesco receberam diversas interpretações ao longo do tempo. Um dos mais importantes teóricos do assunto foi Kayser que, em 1957, publicou *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*<sup>59</sup>, no qual descreveu a história, os significados e as funções do grotesco – um conceito extremamente amplo e, muitas vezes, empregado de modo vago<sup>60</sup> –, com base na análise de obras artísticas que se estendem dos séculos XV ao XX<sup>61</sup>. O termo surgiu para descrever as reproduções da nova arte ornamental encontrada em fins do século XV, no decurso

---

59 Título original: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Este artigo utilizou a tradução de J. Guinzbourg, publicada pela editora Perspectiva, em 1986.

60 KAYSER, 1986, pp. 13-15: "Fato é que o escutamos [o grotesco] com frequência crescente, pois parece arrastado à circulação daquelas palavras que se desgastam com rapidez e que devem expressar considerável montante de participação emocional (...)"

61 Segundo KAYSER, o modo mais exato para definir o conceito de grotesco é através das artes plásticas. Contudo, também analisou diversas obras literárias, como, por exemplo, os contos fantásticos de E.T.A. Hoffmann, Gottfried Keller, *commedia dell'arte*, *Sturm und Drang*, etc.-

de escavações feitas em Roma, na qual se percebia processos de dissolução entre as fronteiras dos gêneros artísticos, que são domínios para nós separados, levando a resultados como a perda da identidade, a distorção das proporções, etc. Kayser definiu que um dos traços essenciais do grotesco é a apresentação de paradoxos e contradições, responsáveis por revelar que o nosso mundo, confiável e aparentemente ordenado, aliena-se sob a irrupção de poderes abismais, desarticula-se nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. Por isso, as manifestações do grotesco despertam uma “perplexa angústia ante o aniquilamento do mundo”, e isso ocorre porque a obra possui “uma relação subterrânea com a nossa realidade” (1986, p. 40).

Um bom exemplo, segundo Kayser, é a produção de Pieter Brueghel, o Velho. O pintor, que aprendeu a reproduzir figuras infernais com Hieronymus Bosch, inseriu-as no mundo familiar. É justamente a inserção da desordem e do fantasmagórico no universo ordenado e harmonioso que produz contraste e desperta o grotesco: “Na sua obra, o noturno, o inferno e o abismal – cuja riqueza de forma aprendera junto a Bosch – irrompe em nosso mundo familiar e o põe fora dos eixos”<sup>62</sup>. Kayser também analisou a obra de Goya “Contra o Bem Geral”, parte da coleção *Los desastres de la Guerra* (1810-1815) e, ao observar os contrastes, chegou à mesma conclusão. No quadro há

“(…) uma espécie de jurisconulto, escrevendo fria e indiferentemente um livro. Trata-se ainda de um ser humano? Os dedos terminam em garras, os pés em patas e, em vez de orelhas, lhe cresceram as asas de um morcego. Mas tampouco é um ser pertencente a um mundo onírico, puramente fantástico: no ângulo direito da gravura, grita e se contorce o desespero das vítimas da guerra. – É o nosso mundo em que o monstro horripilante ocupa seu lugar dominante” (KAYSER, 1986, p.14).

Na Guerra dos Trinta Anos, o grotesco surge justamente dos contrastes entre o que deveria ser e o que é: nasce da aparência de autoridade e da ordem que não se concretiza; da possibilidade da confiança despertada pelos membros do exército

62 KAYSER, 1986, p. 36. Kayser também cita H. Seldmayr: “A visão distanciadora de Brueghel é o pandiabolismo secularizado de Bosch. É a inserção (*Einbildung*) das visões espectrais de Bosch no mundo de todos os dias (...). Em Bosch, a vivência do alheamento vibra somente na periferia do diabólico, pertence ao tormento do infernal, como o quimérico, o espectral, o sádico, o obsceno, o maquinal, e outros que tais. Em Brueghel, porém, o diabólico se introduz no campo do visual, convertendo-se – repetimo-lo – numa espécie de hipótese heurística plástica, segundo a qual o mundo comum é visto com frio interesse” SEDMAYR. Apud. Kayser, 1986, p. 36.

espanhol que vieram ajudar e estão, por assim dizer, do lado do povo, mas que se comportam como se fossem seus inimigos; da justificativa religiosa para massacrar o adversário, enquanto os princípios religiosos de amor, caridade e tolerância são deixados de lado; da incoerência, crueldade, suspensão das regras do bom comportamento; da fome e da peste trazidas pelos exércitos; do rebaixamento do que é elevado e da animalização dos homens; etc. Da revelação desse mundo às avessas – fruto da lógica da guerra – nasce o grotesco. E esse mundo de cabeça para baixo, cheio de contrastes, sinistro e angustiante, aparece espelhado no país imaginário da *Utopia*; e avesso à moldura narrativa da história.

## 6 O TÍTULO DA OBRA DE BIDERMANN

Resta saber por que Bidermann optou por dar a esse mundo de cabeça para baixo o nome de *Utopia*. Para responder essa questão, é necessário fazer antes algumas considerações a respeito do gênero literário utópico. Entre os pesquisadores que se debruçaram sobre o estudo das utopias, destaca-se Raymond Trousson. Na obra *Viagem a lugar nenhum. História Literária do Pensamento Utópico* (1975)<sup>63</sup>, o autor coloca em primeiro lugar a dificuldade de definir as características do gênero. A palavra “utopia” floresceu em todos os campos: na ciência, na literatura, na política e na sociologia, englobando um conglomerado de definições e conceitos heterogêneos. Em geral, na língua corrente e popular, utópico é sinônimo de ilusório e irrealizável, e o utopista parece ser aquele que ignora a realidade e a dinâmica social<sup>64</sup>. No entanto, a utopia nasceu como algo muito diferente disso. Em 1516, Thomas Morus criou um neologismo do vocábulo grego (ου-τοπία), que significa o “não-lugar”. E, neste não-lugar, o autor observou os males de sua realidade e tentou criar soluções para ela.

Na introdução italiana à obra de Trousson, publicada em 1992, Vita Fortunati conclui: “O mundo da utopia é aquele da possibilidade: toda construção utópica parte de um ‘se’ inicial (...). O ‘modo utópico’ se caracteriza, portanto, como a capaci-

63 Título original: *Voyages aux pays de nulle part. Histoire de la pensée utopique*. Este artigo utilizou a tradução italiana de Raffaella Medici, publicada pela Longo Editore Ravenna, em 1992.

64 TROUSSON, 1992, p. 13.

dade de imaginar, de modificar o real como hipótese de criar uma ordem diferente da real (...)" (1992, p. 6)<sup>65</sup>. Por essa razão, apenas se pode entender uma obra do gênero utópico, quando observamos seu ambiente histórico, político, religioso e cultural. A *Utopia* de Morus cristaliza, em um mundo outro, um momento de reflexão sobre a realidade.

André Prévost, em "A Utopia: gênero literário" (1971)<sup>66</sup>, define que obra utópica aparenta, no início, ser algo sem pretensões, como memórias de viagem. No entanto, o relato da viagem feita por Hitlodeu à ilha de Utopia é um instrumento poderoso de crítica social, pois apresenta duas paisagens: No segundo livro, está a ilha de Utopia; no primeiro, a velha Europa, que Hitlodeu contrasta com a "Ilha Feliz". No primeiro, uma "realidade distópica", as insânias e desequilíbrios de um ordenamento europeu absurdo, a batalha sangrenta de Blackheat (1497), a invasão da Itália pelo rei da França, a anexação das possessões borgonhesas e flamengas da Espanha, os pobres camponeses expulsos da terra para que se possa criar ovelhas, dos 73.000 enforcados de Henrique VIII, etc<sup>67</sup>. Tudo isso soa "como uma antítese à situação da Utopia". Segundo Prévost: "se lemos as páginas sobre a vida dos utopianos depois daquelas que tratam do mesmo assunto em Distopia, surpreendemo-nos em ver com que precisão os remédios correspondem ao diagnóstico" (2015, p. 444)<sup>68</sup>. Ao viajar para um lugar fictício em que os costumes são purificados e os males solucionados, Hitlodeu pode transmitir aos leitores uma nova sabedoria, um mundo possível de ordem, harmonia e felicidade coletiva.

"A utopia é uma arte consciente dela mesma". O gênero utópico tal como

---

65 Trousson se baseia nas ideias de Raymond Ruyer, em *L'utopie et les utopies* (1950), para dizer que o método utópico é uma característica fundamental do pensamento humano, que consiste na capacidade de imaginar possibilidades para a realidade. A utopia é um exercício mental, um método de especulação eurística. TROUSSON, 1992, pp. 17-18.

66 Este artigo utilizou a tradução de Ana Cláudia Romano Ribeiro, publicado em 2015 na revista *Morus – Utopia e Renascimento*, v.10.

67 Ver também Firpo, "Para uma definição da 'Utopia'". Discurso de encerramento do Primo Convegno di Studi Sulle Utopie (1983). Tradução de Berriel, 2005.

68 Para Prévost, "forjou-se, à maneira utopiana, o vocábulo *distopia* para nomear este mundo de desordem, país do sofrimento e da infelicidade: as distorções sociais, econômicas e políticas revelam-se por toda parte; patibulos cheios de cadáveres são montados lá onde os caminhos se cruzam; a ambição dos reis é o estopim de guerras; a cupidez dos ricos espolia os trabalhadores, os empurra para a miséria, a vagabundagem, o furto; a ignorância e a tolice dos sacerdotes tornam-nos incapazes de reformar os costumes; os sistemas econômico, financeiro e político, a propriedade privada e sua base, o ouro, fontes de todos os males, tudo devastam" (2015, p. 444).

Morus o pratica exige que o leitor, portanto, mantenha sua inteligência perfeitamente lúcida e nunca se deixe levar pela fabulação do relato: “a utopia é um exercício da inteligência tanto quanto um jogo da imaginação”, pois faz uso da ironia utópica: “dizendo o contrário do que pensa, a obra utópica deseja comunicar uma verdade profunda” (2015, pp. 439-440). Por essa razão, com frequência, para indicar que não está fazendo apenas uma fabulação, o autor dá piscadelas de olhos ao leitor cúmplice, empregando palavras-enigmas e conceitos autodestrutivos<sup>69</sup>. A própria palavra “utopia” é uma delas, pois evoca o absurdo: “o país que não existe”; Amaurota, a capital da ilha de Morus, é a “cidade invisível”; o rio Anidrido é o rio sem água.

Uma primeira leitura da *Utopia* de Bidermann permite concluir que o autor não fabulou um lugar fictício em que os males de sua realidade estivessem solucionados. No entanto, semelhante ao Livro I da *Utopia* de Morus, o jesuíta deu luz ao absurdo da sua realidade: se no século XVII a Europa inteira parecia ser um mundo de cabeça para baixo – uma “nave de loucos”, em que a religião justificava massacres, todos viviam sob o signo da morte, países católicos apoiavam os calvinistas contra o imperador católico; soldados imperiais queimavam vilarejos, etc. –, intitular uma obra que trata da viagem ao grotesco país do Carnaval de *Utopia* é irônico. Afinal, o país do Carnaval não é uma “Ilha Feliz”, de ordem, harmonia e felicidade coletiva; mas seu oposto. Chamá-lo de “Utopia” é o mesmo que chamar um rio de “Anidrido”. Do mesmo modo que o rio da ilha de Utopia evoca o absurdo de um rio sem água, a eterna felicidade prometida no país do Carnaval é feita de uma alegria furibunda, dominada pelo grotesco assustador, pela *bomolochia*, pela ordem às avessas, pela loucura.

A *loucura do mundo*, tão colada às manifestações literárias e artísticas do Barroco, é reflexo das desordens e instabilidades que sacudiram a Europa no século XVII. Nas palavras de Maravall, em *A Cultura do Barroco* (1975), “quando o homem Barroco fala do ‘mundo louco’, traduz nesse tópico toda uma série de experiências concretas” de ruínosa desordem e de confusão geral:

“*La folie est générale*”, declara M. Régnier. Não podia faltar o testemunho de Quevedo, que se refere, além do mais, às circunstâncias de sua própria atualidade, (...) aos delírios do mundo que hoje parece estar furioso’ (...). Pense-

---

69 Segundo Prévost, há cerca de 20 palavras desse tipo na *Utopia*.

mos que no teatro – documento da mais plena significação barroca – quem revela as coisas em todo o seu desarranjo moral e social é o ‘gracioso’, reiteradamente representado como figura do louco: ‘Que louco excede a este louco?’, pondera sobre um deles Lope de Vega. De certo modo, o amo o mantém junto a si para assegurar-se diante das atribulações do mundo. Suspeitamos que também se deve atribuir a esse aspecto da visão do mundo a repulsiva prática de servir-se de bufões, empregada pela Corte (...). Do mesmo modo como o vemos mencionado no diálogo *De Constantia Sapientis* de Sêneca (11. 2-3), o gosto pelos bufões, no século XVII, decorre do fato de se ver neles um cômico testemunho do disparate e desconcerto do mundo” (MARAVALL, 1997, pp. 248-249)<sup>70</sup>.

A tradicional ordenação do universo não existe mais. “Por isso, outro grande tópico revitalizado pelo Barroco é o do *mundo às avessas*”. Para Maravall, o mundo às avessas que surge neste momento histórico é “produto da cultura de uma sociedade em via de mudança, na qual as alterações sofridas em sua posição e em sua função, por vários grupos, criam um sentimento de instabilidade que se traduz na visão de uma cambaleante desordem” (1997, pp. 251-252). E o mundo às avessas retratado no país do Carnaval, variação do gênero utópico no sentido de que é produto da imaginação de um mundo outro<sup>71</sup>, não aspira a um estado de ordem e felicidade como a *Utopia* de Morus; ao contrário: o mundo de cabeça para baixo não respeita as regras de um realismo narrativo, confessa sua inverossimilhança e, sobretudo, não pretende realmente oferecer um universo alternativo. A utopia é construtiva e imagina possibilidades, enquanto o mundo às avessas destrói a hierarquia social e toda a forma de ordem<sup>72</sup>.

O fato de Bidermann chamar o país do Carnaval de “Utopia” já confessa sua inverossimilhança. Mas junto ao relato desse mundo às avessas, surge outro mundo possível: ao contrastar com o país imaginário, a moldura narrativa apresenta um mundo ordenado, de prazeres bem medidos, de *eutrapelia* e harmonia. A moldura de

---

70 A citação de Régnier está na obra *Ouvres de Mathurin Régnier*. Classiques Garnier, Paris, p. 189. A de Quevedo, em *Lince de Italia o Zahorí Español*. Obras Completas. Prosa. Edição de Astrana Marín, p. 621. E a de Lope de Vega em *Lince de Italia o Zahorí Español*. *Lo Cierito por lo Dudoso*, em análise a uma comédia de Cubillo de Aragón.

71 Para Trousson, a utopia se concentra em construir um lugar outro. TROUSSON, 1992, p. 7.

72 TROUSSON, 1992, p. 25. O procedimento do mundo às avessas é adotado por Aristófanes, em *Donne al Parlamento* (391 a.C.); na abadia de Telema de Rabelais (1534); no imaginário da Cocanha; entre outros. Maravall, contudo, diferencia o imaginário medieval da Cocanha das expressões de mundo às avessas, no sentido de que o primeiro é produto, não de uma sociedade de mudanças, mas de “uma cultura marginal dos despossuídos, isto é, de uma contracultura popular”, Maravall, 1997, p. 252.

características utópicas, portanto, enquadra um mundo distópico e existe dentro de uma realidade de características distópicas. A moldura revela aos leitores a sabedoria de outro estilo de vida possível, sabedoria que foi aparentemente adotada por Hörl, em sua *Bacusia, ou o país do Carnaval*.

Além disso, à estranha imagem que reflete o espelho deformado do país do Carnaval pode ser atribuído o caráter utópico, no sentido de que Bidermann e Stengel, tal como Morus, discutiram habilmente problemas de seu tempo em um lugar imaginário, um "lugar nenhum" (ουτοπία), uma utopia. Nesse sentido, o país do Carnaval permite que nos aproximemos um pouco mais da atmosfera barroca da Alemanha seiscentista.

## 7 REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **A Ética de Nicômaco**. São Paulo: abril cultural, 1979.

AUERBACH, E. **A novela no início do Renascimento. Itália e França**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BAKHTIN, M. **Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur**. Munique: 1969.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Edunb: São Paulo, 1996.

BENJAMIN, W. **O drama barroco alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BERNT, Günther. "Nachwort". In. BRANDT-SCHWARZE, Ulrike; HACKEMANN, Matthias (orgs.). **Carmina Burana**. Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. "Introdução". In. BOCCACCIO, Giovanni. **Decameron**. Rio Grande do Sul: L&PM, 2013.

BOCCACCIO, G. **Decameron**. Rio Grande do Sul: L&PM, 2013.

BURKE, P. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARPEAUX, Otto Maria. **Teatro e Estado do Barroco**. Estudos Avançados, São Paulo,

v. 4, 1990, s.p/.

\_\_\_\_\_. **História concisa da literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013

CORDIE, A. M. **Raum und Zeit des Vaganten. Formen der Weltaneignung im deutschen Schelmenroman des 17. Jahrhunderts**. Berlim: de Gruyter, 2001.

FIRPO, Luigi. **Para uma definição da "Utopia"**. *Morus – Utopia e Renascimento*, São Paulo, v. 2, 2005, pp. 227-237

FORTUNATI, Vita. "Introduzione". In. TROUSSON, Raymond. **Viaggi in nessun luogo. Storia letteraria del pensiero utópico**. Ravenna: Longo Editore Ravenna, 1992.

FRANCISCO DE SALES, Santo. **Ouvres**. Paris: Gallimard, 1969.

GAGNEBIN, J-M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOUVERITSCH, Aaron. "Bakhtin and his theory of Carnival". In. BREMMER, Jan; ROODENBURG, Hermann (orgs.). **A cultural history of humour**. Oxford: Polity Press, 1997, pp. 54-60.

GRIMMELSHAUSEN, H. J. C. **O Aventuroso Simplicissimus**. Curitiba: Ed. UFPR, 2008.

HUIZINGA, J. **Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KAYSER, W. **O Grotesco. Configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

KOCH, W. "A literatura barroca na Alemanha". In. \_\_\_\_\_ **Aspectos do Barroco II**. Rio Grande do Sul: UFRS, 1967, pp. 73-93.

MARAVALL, J. A. **A Cultura do Barroco**. São Paulo: Edusp, 1997.

MINOIS, G. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOULIN, L. **A vida dos estudantes na Idade Média**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1994.

MORUS, Thomas. **Utopia**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

PRÉVOST, André. **A Utopia: o gênero Literário**. *Morus – Utopia e Renascimento*, São Paulo, v. 10, 2015, pp. 437-447.

ROSENFELD, A. **Teatro Alemão**. São Paulo: Editora brasiliense, 1968.

SCHUSTER, M. **Jakob Bidermanns "Utopia"**. Bern: Verlag Peter Lang AG, 1984.

THOMSEN, C. W. **Das Grotteske im Englischen Roman des 18. Jahrhunderts.** Darmstadt: Büchner Verlag, 1974.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. **Suma de Teología.** Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.

\_\_\_\_\_. "Tratado sobre o brincar". In. **Cultura e educação na Idade Média.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TROUSSON, R. **Viaggi in nessun luogo. Storia letteraria del pensiero utópico.** Ravenna: Longo Editore Ravenna, 1992.

WEDGEWOOD, C. V. **Der Dreißigjährige Krieg.** Munique: List, 1967.



**REVICE - Revista de Ciências do Estado**  
ISSN: 2525-8036  
v2.n.1 JAN-JUL.2017  
Periodicidade: Semestral

[seer.ufmg.br/index.php/revice](http://seer.ufmg.br/index.php/revice)  
[revistadece@gmail.com](mailto:revistadece@gmail.com)

BRANDÃO, Júlia Ciasca. O país do carnaval: o refinado riso da eutrapelia.  
Data de Submissão: 14/01/2017 | Data de aprovação: 06/02/2017

**A REVICE é uma revista eletrônica da graduação em Ciências do Estado da Universidade Federal de Minas Gerais.**

Como citar este artigo:  
BRANDÃO, Júlia Ciasca. O país do carnaval: o refinado riso da eutrapelia. In: **Revice - Revista de Ciências do Estado**, Belo Horizonte, v.2, n.1, p. 171-206, jan./jul. 2017.