

A UTOPIA DE JAKOB BIDERMANN

JAKOB BIDERMANN'S UTOPIA

Júlia Ciasca Brandão

(UNICAMP)¹

RESUMO: Este artigo busca compreender por que Jakob Bidermann, jesuíta alemão, dramaturgo e futuro inquisidor da Igreja Católica em Roma, escolheu dar à sua obra, publicada em 1640, o mesmo título da obra de Thomas Morus: *Utopia*. 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

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária, do Departamento de Teoria Literária (DTL), na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Cep: 13083-872. Campinas-SP, Brasil. Este artigo é parte de pesquisa de Mestrado desenvolvida com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2015/22329-0.

na moral cristã, e principalmente se guiado pela Igreja Católica, torna-se um lugar muito mais verdadeiro, tranquilo e belo de se viver.

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

ABSTRACT: This article intends to understand why Jakob Bidermann, German Jesuit, theater writer and future Inquisitor of the Catholic Church in Rome, chose to name his work, written in 1640, after Thomas Morus' *Utopia*. It 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.

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

Apresentação

Quando o jesuíta Jakob Bidermann² escreveu a *Utopia*, estava insatisfeito 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. 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 tipo³.

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).

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 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 Burana* (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 terrena⁴.

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), a 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 é, dos alunos e estudantes, mas certamente daqueles que não se afundaram na goliardia” (BERNT, 1979, p. 856). 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).

Litanias, 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).

Bidermann, seguindo a tradição das narrativas de *exempla*, desejou, em sua *Utopia*, iluminar vícios e evidenciar as consequências de uma rotina de excessos em um mundo fabulado. Mesmo movido por uma intenção didática e séria, à obra – repleta de farsas, anedotas e aventuras – não falta a tendência irônica e satírica, caracterizada pelo “*ridendo dicere verum*”, difundida desde a Idade Média (cf. SCHUSTER, 1984, p. 52).

O texto, escrito em latim, relata a viagem de três amigos para uma terra imaginária, onde os habitantes festejam um eterno Carnaval, o caos é institucionalizado e as regras do bom comportamento estão suspensas. Os viajantes experimentam as terríveis consequências deste “mundo de cabeça para baixo”⁵ 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.

1. Uma breve história do significado do Carnaval

Para entender o texto, 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)⁶, Anatol Rosenfeld, *Teatro Alemão* (1968), e Georges Minois, *História do Riso e do Escárnio* (1946)⁷. A obra de Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965), 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 Moderna⁸.

Na Idade Média, o homem concebia o mundo segundo a ideia da dualidade⁹: 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, 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 hierarquia¹⁰. O Carnaval era visto como um período privilegiado, no qual o que muitas vezes se pensava poderia ser expresso com relativa impunidade. 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.

É importante saber que 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” (BURKE, 2010, p. 224)¹¹. 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 autoridades¹².

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; (...) as heresias proliferam; feiticeiros e feiticeiras multiplicam os *shabats* (...); 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” (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. 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 crises¹³. 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 estabelecida¹⁴. O Carnaval se tornou objeto de rigorosa vigilância; clérigos foram proibidos de participar da festa; o uso de máscaras foi punido¹⁵; 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.

Moralistas, teólogos e estadistas em toda a Europa ocidental buscaram eliminar o riso 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. Não era raro que ocorressem mortes, motins e 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)¹⁶; em 1521, o Carnaval de Wittemberg adquiriu ares de manifestação antipapista; no mesmo ano, Thomas Murner¹⁷ se tornou alvo de piada nas cidades luteranas; em Lucerna, cidade católica, queimou-se o boneco que representava Zuínglio¹⁸; em 1630 eclodiram revoltas em diversas cidades contra os fiscais de Richelieur; 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 Mazarino¹⁹. 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 protestantes²⁰. 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, com companhia ou em segredo (...) farsas, baladas, canções, comédias, refrãos ou outros escritos semelhantes” (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. Francisco de Sales e a alternativa à supressão do riso

Não é difícil concluir que, a despeito das tentativas, foi impossível proibir completamente o riso. Segundo Minois (2003, p. 356): “O grande assalto contra o riso nos séculos XVI e XVII fracassou. O riso não apenas não morreu como nem sequer recuou”. 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)²¹. 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)²². A obra humanista, contudo, suscitou vivas críticas de teólogos que buscavam reprimir o riso. Os 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” (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” (SALES, 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” (SALES, 1990, XI, 21. Apud. MINOIS, 2003, pp. 377-378). Segundo São Francisco de Sales, a alegria “abre o coração como a tristeza o fecha” (Livro VIII, cap. I). É alegre o viajante que não receia seguir pelo verdadeiro caminho, aquele que “está certo de sua rota, caminha seguro (...) e pressuroso” (Livro IX, cap. II). A alegria é um dos doze frutos do Espírito Santo (Livro XI, cap. XIX)²³, e se sente tomado por incomparável alegria aquele que saboreia as delícias do amor divino (Livro IX, cap. IX).

Desse modo, São Francisco de Sales reabilitou a *entrapelia*; isto é, a virtude que modera o excesso dos divertimentos, e 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 *entrapelia* 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**” (SALES, *Tratado do Amor de Deus*, Livro III., cap. XXVII. Apud. MINOIS, 2003, p. 378)²⁴.

Eutrapelia, palavra de tom aristotélico, já havia sido retomada por São Tomás de Aquino, tanto no “Tratado sobre o Brincar” (In *Comentário à Ética a 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, *eutrapelia* é uma virtude de moderação, que se manifesta por uma alegria racional; isto é, moderada²⁵. A alegria moderada se opõe ao riso excessivo e agressivo da *bomolochia*, definida por Aristóteles n’*A Ética a Nicômaco* (Livro IV) como a “superabundância”²⁶, que produz riso inapropriado, inoportuno e zombeteiro, 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 (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, 1993, quest. 75, art. 2). E o riso nunca deve ser de zombaria, que humilha o próximo e constitui grave violação²⁷.

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”²⁸; Pierre-Juste Sautel (1613-1662)²⁹; e Louis Richeôme (1544-1625)³⁰, cujo riso foi capaz de horrorizar os que eram adeptos à supressão do riso³¹.

3. A *Utopia* de Bidermann, ou sua *Sales Musici*

Georg Stengel, reitor do Colégio Jesuíta de Dillingen, publicou o texto de Bidermann sob o título completo de *VTOPIA. Didaci Bemardini, Seu Iacobi Bidermani E. Societate Jesv. SALES MUSICI. Quibus ludicra 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 *διδάσκων*, 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)*³². 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 (*musicî*). 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 musicæ*”, 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 o termo em latim para melhor intitular sua versão alemã³³.

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. Uma moldura eutrapélica frente a uma realidade grotesca

Há na *Utopia* de Bidermann uma moldura narrativa estabelecida pelo encontro entre três amigos – Hugo, Felipe e Bemardinus – 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 capítulo, ele conta sobre a viagem ao país do Carnaval.

Segundo Erich Auerbach, em *A novela no início do Renascimento* (1921)³⁴, 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*” (AUERBACH, 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. 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 obra³⁵, 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 (AUERBACH, 2013, pp. 24-25) – e o cenário idílico da moldura narrativa do *Decameron*: “enquanto a cidade de Florença explode em degradação 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)³⁶. 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).

Na *Utopia*, 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 o país do Carnaval, lugar de abundância, comilança e crueldade. Além disso, temos de considerar também o momento histórico de publicação do texto: em uma Alemanha devastada pela Guerra dos Trinta Anos, a moldura eutrapélica também 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)³⁷. 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 econômica e socialmente devastado. Otto Maria Carpeaux fez breve balanço de suas 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).

Através das operações militares, da peste, da fome e da destruição das cidades, a Guerra dos Trinta Anos 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). 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.

Publicada em 1640 com intenção pedagógica de ensinar e conduzir os leitores a uma vida de *entrapelia*, a *Utopia* de Bidermann 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 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 (“*ludicra mixtim*”), que serviam como uma “isca”³⁸ para atrair o público alvo, e conduzi-lo à *eutrapelia* de sua *sales musici*, à vida comedida, virtuosa e cristã.

6. O título da obra de Bidermann

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)³⁹, 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 (TROUSSON, 1992, p. 13). No entanto, a utopia nasceu como algo muito diferente disso. Em 1516, Thomas Morus criou um neologismo do vocábulo grego (ἴδιον-ὄψια), 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 capacidade de imaginar, de modificar o real como hipótese de criar uma ordem diferente da real (...)” (FORTUNATI, 1992, p. 6)⁴⁰. 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)⁴¹, define que a 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, os 73.000 enforcados de Henrique VIII, *etc*⁴². Tudo isso soa “como uma antítese à situação da Utopia”. Segundo Prévost (2015, p. 444): “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”⁴³. Ao viajar para um lugar fictício em que os costumes são purificados e os males solucionados, Hiltodeu 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 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” (PRÉVOST, 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 autodestrutivos⁴⁴. 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 (...). Pensemos 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, p. 248-249)⁴⁵.

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” (MARAVALL, 1997, p.

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 outro⁴⁶, 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 ordem⁴⁷.

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 ideal e utópico, ordenado, de prazeres bem medidos, de *eutrapelia* e harmonia. A moldura de 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. 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” (ἰὸὄϊðβά), uma utopia. Nesse sentido, o país do Carnaval permite que nos aproximemos um pouco mais da atmosfera barroca da Alemanha seiscentista.

Referências

ARISTÓTELES. **A Ética a 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.** Trad. Denise Bottmann. 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.** Berlin: 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 Grotresco. 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**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. 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 Grotiske 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.

Notas

² Jakob Bidermann foi um dos mais significativos dramaturgos do período da reforma católica. Carpeaux (2013, p. 29), em *História concisa da literatura alemã*, definiu Bidermann como o maior dramaturgo jesuíta do século XVII, “em que vive algo do gênio de Calderón”.

³ As maiores infrações contra as regras eram “beber em demasia, visita a tabernas, (...) como também a organização de bacanais” (“*übermäßiges Trinken, Wirtshausesuch, (...) 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 Marktständen, Schlägereien, Verwundung und ähnlicher Unfug*” (SPECHT, 1902, p. 372. Apud. SCHUSTER, 1984, p. 74).

⁴ BERNT (1979, p. 840). Em 1937, *Carmina Burana* seria musicada e encenada pelo compositor alemão Carl Orff.

⁵ “Carnaval era uma representação do ‘mundo virado de cabeça para baixo’, tema favorito na cultura popular dos inícios da Europa moderna” (cf. BURKE, 2010, pp. 212-213).

⁶ Título original: *Popular Culture in Early Modern Europe*. Este artigo utilizou a tradução de Denise Bottmann, publicada pela Companhia das Letras em 2010.

⁷ *Histoire du rire et de la dérision*. Foi utilizada a tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção, publicada pela Editora Unesp em 2003.

⁸ 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 Minois (2013, pp. 159-160); Gouveritsch (1997, pp. 54-60); Thomsen (1974); e Kayser (1986).

⁹ Cf. 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). 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 Ágata, 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 (*trinke Martins wein und gens isz*) (...)”; etc. (BURKE, 2010, p.220).

¹⁰ Segundo Burke (2010, p. 212-213), 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”.

¹¹ 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” (MINOIS, 2003, p.166).

¹² Bakhtin (1969, p. 17) 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”. 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].

¹³ 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.

¹⁴ 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 mediação atual dos eventos esportivos” (MINOIS, 2003, p. 267).

¹⁵ 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.

¹⁶ Burke (2010, p. 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”.

¹⁷ 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*].

¹⁸ Ulrico Zuínglio (1484-1531) foi um dos principais líderes da Reforma na Suíça.

¹⁹ Ver Minois (2003, p. 323).

²⁰ 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”.

²¹ 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”.

²² 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).

²³ “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.

²⁴ Para Minois, a *entrapelia* é a palavra chave para entender a obra de Sales.

²⁵ 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).

²⁶ 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.

²⁷ “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).

²⁸ Segundo Minois (2003, p. 380), 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”.

²⁹ 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).

³⁰ “Para ele, o riso é excelente, um presente divino, destinado a instruir-nos” (MINOIS, 2003, p. 380).

³¹ Por exemplo, o filósofo e moralista Pascal (1623-1662) (MINOIS, 2003, p. 378).

³² O título alemão completo atribuído por Schuster é: *Jakob Bidermanns Utopia oder “Sales Musica”, vermischt mit kurzweiligen und ernsthaften korrekt wie Schalkhaft erzählten Geschichten (A Utopia ou a “Sales Music” de Jakob Bidermann; misturada a outras histórias contadas divertidas como também certamente sérias e pândegas)*.

³³ Ver SCHUSTER (1984, p. 7).

³⁴ Título original: *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*. Este artigo utilizou a tradução de Tércio Redondo, publicada pela Cosac Naify, em 2013.

³⁵ 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).

³⁶ 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 (2013, p. 25): “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”.

³⁷ Ver STENGEL, 1640, Apud. SCHUSTER, 1984, p. A3.

³⁸ “Isca” (“*Köder*”) é o termo utilizado pelo reitor para definir a obra de Bidermann (STENGEL, 1640. Apud. SCHUSTER, 1984, p. A3).

³⁹ 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.

⁴⁰ Trousson (1992, p. 17-18) 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.

⁴¹ Este artigo utilizou a tradução de Ana Cláudia Romano Ribeiro, publicado em 2015 na revista *Morus – Utopia e Renascimento*, v.10.

⁴² Ver também Firpo, “Para uma definição da ‘Utopia’”. Discurso de encerramento do Primeiro

Convegno di Studi Sulle Utopie (1983). Tradução de Berriel, 2005.

⁴³ Para Prévost (2015, p. 444), “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; patíbulos 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”.

⁴⁴ Segundo Prévost, há cerca de 20 palavras desse tipo na *Utopia*.

⁴⁵ A citação de Régnier está na obra *Ouvres de Matburin Régnier*. Classiques Garnier, Paris, p. 189. A de Quevedo, em *Lince de Italia o Zabori Español*. Obras Completas. Prosa. Edição de Astrana Marín, p. 621. E a de Lope de Vega em *Lince de Italia o Zabori Español. Lo Cierito por lo Dudoso*, em análise a uma comédia de Cubillo de Aragón.

⁴⁶ Para Trousson (1992, p. 7), a utopia se concentra em construir um lugar outro.

⁴⁷ TROUSSON (1992, p. 25). O procedimento do mundo às avessas é adotado por Aristófanes, em *As mulheres no 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).

Recebido em: 23/04/2017

Aceito em: 02/05/2017