

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PET – FILOSOFIA

Aluna: Kamila Babiuki

Data: 10 de junho de 2015.

Fichamento do capítulo 11 do livro *Mimesis*.

O capítulo 11 do livro *Mimesis*, de Erich Auerbach, intitulado *O mundo na boca de Pantagruel*, trata do 32º capítulo do livro *Pantagruel*, de François Rabelais, livro este que faz parte de uma série chamada *Gargântua e Pantagruel*, tendo sido o livro do qual Auerbach trata escrito e publicado como primeiro, em 1532, ainda que seja logicamente posterior ao outro – o *Gargântua* seria publicado apenas dois anos mais tarde, em 1534. Os dois personagens que dão nome aos livros são dois gigantes, pai e filho, sendo o gigante do qual trataremos, o filho. No capítulo escolhido por Auerbach, nos deparamos com a narrativa de como o exército de Pantagruel, em batalha contra o povo dos Almirodes, conhecidos como os *salgados*, é surpreendido por uma forte chuva e recebe a ordem de manter a proximidade entre os homens porque o gigante, que vê por cima das nuvens que a chuva é passageira, decide protegê-los. Ele coloca a língua para fora “*e os cobre como uma galinha aos seus pintinhos.*” (Auerbach, 2013, p. 229).<sup>1</sup> O único personagem que não encontra abrigo sob a língua do gigante é o narrador (*je qui vous fais ces tant veritables contes*). Assim, ele busca outro abrigo e é a narrativa desta busca que Auerbach cita.

Em suas aventuras, Alcofibras, o narrador, adentra a boca de Pantagruel e encontra um plantador de repolhos que o indica o caminho para uma cidade próxima, Aspárago, onde ele vende os frutos de sua plantação. No caminho, ele encontra um homem que caça pombos *que vêm do outro mundo*, ao que o narrador conclui que entram na boca de Pantagruel nas ocasiões de seus bocejos. Ali dentro, as pessoas também morrem de peste, sobretudo em Larynges e Pharynges, onde morreram mais de *vinte e dois centos e sessenta mil e dezesseis pessoas em oito dias* – ao que Alcofibras supôs ser devido ao hálito do gigante após ter comido grandes quantidade de alho. Ele vive ali dentro por seis meses. É roubado, recupera seu dinheiro trabalhando em uma aldeia; seu trabalho é muito peculiar: ele dorme. Lá, as pessoas recebem conforme a intensidade de seus roncos. Sobre

---

<sup>1</sup> Todas as citações do livro *Mimesis* seguem essa mesma referência.

suas excursões, ele compõe a *História das Goelas*. A narrativa termina quando Alcofibras retorna ao *outro mundo*, conta a Pantagrueu que vivia dentro dele, exercendo todas as suas funções biológicas em sua goela, e recebe de presente a castelania de Salmigôndia, um dos territórios conquistados no período em que esteve ausente.

Auerbach nos conta que a história de Gargântua e Pantagrueu não é original da pena de Rabelais. Ela era conhecida da memória popular, transformada por ele em livro. O autor afirma, em *Introdução aos estudos literários* (Cosac Naify, 2015), que o quadro dessa narrativa “*provém de uma lenda popular e anônima que conta histórias maravilhosas de gigantes, derradeira ramificação dos romances de aventura da Idade Média.*” (Auerbach, 2015, p. 264). Associado a essa lenda, outra fonte inspiradora de François Rabelais é Luciano de Samósata, um autor antigo que escreve, em suas *Histórias Verdadeiras*, sobre um monstro marinho que engole um navio inteiro com seus ocupantes. Em sua garganta são também encontradas florestas, lagos, montanhas, seres humanos e plantações de repolho. Segundo Auerbach, Rabelais confunde os cenários das narrativas de Luciano com a lenda de Gargântua. Ele “*embutiu na boca do gigante do livro popular (...) o quadro paisagístico e social de Luciano; ele até o exagera (...) sem se preocupar muito, aliás, com o entrosamento dos dois motivos.*” (p. 233). Auerbach fala também sobre isso no *Introdução*. Ele afirma que nessa obra de Rabelais, “*os elementos mais heterogêneos formam um conjunto de unidade perfeita.*” (Auerbach, 2015, p. 265).

Um exemplo da falta de entrosamento entre os motivos que inspiram Rabelais pode ser constatado com a falta de proporção entre o tempo e as distâncias percorridas, assim como a reação de Pantagrueu ao ver Alcofibras quando ele sai de sua boca. O aspecto de o narrador encontrar uma sociedade e uma economia desenvolvidas, como a francesa do século XVI, na boca do gigante é, por si só, bastante notável. O que surpreende, de início, não é a presença de seres animais – como era o caso da narrativa de Luciano –, mas sim a semelhança com o mundo externo. Nas palavras de Auerbach, “*o que é espantoso, para ele [Alcofibras], não é só o fato de encontrar um homem, mas de esse homem estar tranquilamente plantando repolhos.*” (p. 233).

O camponês que não é ingênuo e limitado, mas possui um humor matreiro característico dos franceses, sobretudo de Rabelais, assume a posição de ingênuo e age como se não soubesse da existência do *outro mundo*, quando na verdade já tinha ouvido falar dele. A esperteza do camponês da boca de Pantagrueu pode ser atestada quando ele afirma que os habitantes daquele mundo são bons cristãos e não o receberão mal. Com exceção de se ganhar dinheiro dormindo – uma alusão aos contos da carochinha – tudo

se passa à maneira europeia. Quando se desenrola a discussão acerca do novo mundo, Auerbach afirma que ela se parece com o que as pessoas em Tourraine (antiga província da França, cuja capital era Tours, e cidade natal de Rabelais) ou em qualquer outro lugar da Europa Ocidental e Central deveriam falar sobre a América e a Índia, que haviam sido recém descobertas.

Uma das diferenças entre Luciano e Rabelais apontadas por Auerbach é que o primeiro transmite uma história fantástica que visa, sobretudo, a grotesca intensificação das proporções. Enquanto isso, “*Rabelais faz com que joguem entre si, constantemente, diversos cenários, diversos motivos vivenciais e diversos campos estilísticos.*” (p. 235). Contudo, em meio a isso, ressoa um tema diferente e novo: a descoberta do novo mundo. Esse tema foi um dos motivos que alavancou a revolução política, religiosa, econômica e filosófica, sobretudo no Renascimento, mas também nos dois séculos seguintes.

O novo mundo, aparecendo nos escritos seja como cenário das narrativas, ou introduzindo um habitante estranho ao mundo europeu, passou a fazer parte dos livros dessa época. Esse artifício permitiu o aparecimento de críticas veladas às situações locais. Os motivos são, portanto, revolucionários, uma vez que as situações são colocadas em um contexto mais amplo e passam a ter efeito relativizante. A surpresa de Alcofibras faz parte dessa categoria de experiências, e sobretudo a afirmação que ele faz ao fim da viagem: “*então entendi como é verdade quando dizem que metade do mundo não sabe como vive a outra metade.*” (p. 236). Sabemos, porém, que ele apenas faz alusão a esse tema, sem o executar propriamente, porque já na sequência desse episódio, tomam lugar as piadas grotescas que desviam a atenção do leitor da temática do novo mundo.

Não podemos esquecer, e Auerbach nos adverte, que o país dos gigantes é inicialmente chamado de *Utopia*, nome emprestado da obra de Thomas Morus. Essa obra, que apareceu dezesseis anos antes de *Pantagruel* e *Gargantua*, foi talvez a primeira a aplicar a temática com aspecto *modelar-reformista* ao se referir ao novo mundo. Além do nome, outras são as semelhanças com a *Utopia* de Morus; podemos citar as formas de vida política, religiosa e pedagógica, sem contar que em ambos os autores, o termo ‘utopia’ se refere a um país longínquo, ainda não bem descoberto, que fica em algum lugar do Oriente, embora às vezes pareça poder ser encontrado em regiões da França.

Outro tema presente na narrativa de François Rabelais é o *tout comme chez nous*. Uma das surpresas causadas pelo *mundo goelano* é o fato de ele ser exatamente igual ao mundo de Alcofibras, superior apenas no aspecto de que tem conhecimento do mundo exterior. É aí que surge a possibilidade de desenvolver uma cena realista e cotidiana,

encaixando pela primeira vez esse livro no conjunto dos textos tratados por Auerbach. Esse último aspecto não se enquadra nas características dos dois motivos anteriores, a saber, i) a farsa do gigante (fazendo referências a Luciano e à lenda de Gargântua) e ii) a temática do novo mundo, estando aquele terceiro elemento (*tout comme chez nous*) em contradição com os outros dois. Auerbach nos mostra que tudo isso parece ter sido arquitetado somente para nos apresentar um camponês de Tourraine plantando repolhos.

Juntamente com a mudança de cenários e de motivos, mudam também os estilos linguísticos. Ainda que predominem o grotesco-cômico e baixo, concedendo energia à narrativa com suas expressões fortes, aparecem, em meio a isso, relatos objetivos, pensamento filosóficos, além do elemento criatural que toma forma com a peste. A origem dessa mistura de estilos, como Auerbach nos aponta no *Introdução*, se encontra na Idade Média<sup>2</sup>. É nos sermões que a tradição cristã de mistura de estilos é exacerbada ao extremo. É necessário que eles sejam simultaneamente populares, criaturalmente realistas e sábios, além de edificantes no sentido bíblico-figural-interpretativo. Esse estilo foi retomado pelos humanistas para o desenvolvimento de suas narrativas contra a Igreja. Rabelais, que em juventude foi franciscano, “*estudou esta forma de vida e expressão na fonte e apropriou-se delas à sua maneira.*” (p. 237). Ele se apropria dessa espécie estilística que Auerbach chama de saborosa e criatural de tal modo que, ainda que odiasse a ordem, não pôde se dissociar do estilo.

Segundo Auerbach, essa passagem analisada é relativamente simples, sobretudo se comparada a outras do mesmo autor. Há algumas, por exemplo, em que Rabelais mostra sua erudição, faz muitas alusões a pessoas ou coisas contemporâneas a ele e, devido aos seus *furacões formadores de palavras*, a interpretação e o entendimento das passagens se tornam mais difíceis. Essa passagem específica foi escolhida porque é com ela que reconhecemos “*o princípio do redemoinho baralhador, que mistura categorias do acontecer, da experiência, dos campos do saber, das proporções e dos estilos.*” (p. 237).

No verbete *Macaronique ou Macaronien* da *Encyclopédia*, encontramos uma consideração que caminha também nesse sentido. *Macarronique* é o termo utilizado para a “*espécie de poesia burlesca, que consiste em uma mistura de palavras de diferentes línguas com palavras da linguagem vulgar latinizadas e transformadas em burlesco.*” (Verbetes *Macaronique*, tradução nossa). O autor desse verbete, que não sabemos quem é,

---

<sup>2</sup> Cf. Auerbach, 2015, p. 264.

cita Rabelais e diz que ele imitou na prosa francesa esse estilo que era comum na poesia italiana, e é sobre esse modelo que ele escreve algumas das melhores passagens de *Pantagruel*. Auerbach também nota essa característica, e afirma que ela está presente não apenas em Rabelais, mas na literatura francesa dessa época de um modo geral. Enquanto a influência francesa se expande na Europa do século XVI, transformando o francês no idioma oficial para operações de justiça, movimentos teológicos e mesmo o idioma utilizada por eruditos, a língua não estava pronta para essa expansão tão rápida e grande. Isso significa que ela não tinha vocabulário suficiente, nem mesmo recursos sintáticos apropriados. Foi devido a isso que se infiltraram palavras e expressões estrangeiras, resultando em uma evolução rápida e desordenada, movimento que podemos ver na obra de Rabelais.<sup>3</sup>

Os gigantes não estão empregados na narrativa despropositadamente. As medidas gigantescas servem para obter efeitos de contraste de perspectivas que estremeçam o equilíbrio do leitor mediante um humor com segundas intenções. Mesmo aquilo que é fortemente realista se transforma em um redemoinho espiritual; as gargalhadas, por exemplo, ocasionadas pelas passagens do livro não estão de acordo com a ordem daquele tempo. Ele cria uma nova moral, humana e racional, que não deixa de lado impudores, farsas grosseiras, jogos de palavras e blasfêmias que provocam um riso doido.<sup>4</sup>

Rabelais mescla, ao longo dos dois livros, situações grotescas com uma linguagem científica, detalhada e rica – um exemplo são os poemas, silogismos, elementos de medicina, zoologia e botânica presentes em torno da lista de objetos que Gargântua utiliza para limpar o ânus. Em outra passagem são enumerado quatro meios que mitigam o impulso sexual demasiado intenso, e Auerbach diz: “*cada um destes quatro remédios é analisado com uma imensa demonstração de erudição médica e humanista ao longo de muitas páginas, enquanto as enumerações, anedotas e citações chovem como uma garoa fina.*” (p. 239). Misturam-se ao discurso erudito ironia e segundas intenções; o livro “*é uma demonstração pirotécnica de graça, experiência jurídica e humana, sátira do tempo e história dos costumes; uma educação para o riso, para a rápida mudança de ponto de vista, para a riqueza de modos de ver.*” (p. 239).

Auerbach escolhe uma cena presente no livro IV para mostrar o jogo entre dois homens, empreendido por Rabelais – a cena do navio, com um diálogo entre Panurgo e Dindenault. Este possui características comuns aos personagens de Rabelais; é colérico e

---

<sup>3</sup> Cf. Auerbach, 2015, p. 256-7.

<sup>4</sup> Cf. Auerbach, 2015, p. 265.

arrogante, mas possui graça engenhosa e cheia de segundas intenções. Nessa cena, Panurgo tenta comprar um carneiro de Dindenault e, devido à grande troça do comerciante, acaba jogando ao mar aquele animal que escolheu, fazendo com que todos os outros carneiros pulem atrás daquele primeiro, assim como o comerciante, que acaba morrendo afogado. Ocorre o mesmo com os pastores e peões. Panurgo impede que aqueles que queriam se salvar voltem ao barco, e faz isso enquanto profere um discurso sobre a bem-aventurança da vida eterna e a miséria da vida terrena. Auerbach aponta que a brincadeira entre os dois acaba de forma feroz e atemorizadora; mas ainda assim, colorida. Tudo isso está ornado “*com mitologia, medicina e estranhas magias químicas.*” (p. 240). Nesse caso, porém, Dindenault morre devido a toda sua erudição – que fora apresentada ao leitor no momento da troça do comerciante. Ele não é capaz de mudar de posição ou de atitude e não imagina que Panurgo possa ser mais esperto do que ele. Para Rabelais, a limitação, a incapacidade de se adaptar e as viseiras que impedem observar a multiplicidade e a realidade são vícios e devem ser perseguidos.

Todas as características que se unificam no estilo de Rabelais são conhecidas, nos diz Auerbach, já nos últimos séculos da Idade Média. Todos os elementos encontrados no autor (farsas grosserias, visão criatural do corpo humano, mistura de realismo com conteúdos satíricos ou didáticos, erudição e emprego de figuras alegóricas) são novas apenas no aspecto de que se encontram extremamente exageradas e combinadas de modo extraordinário. Mas Auerbach nos adverte também que a forma como Rabelais combina os elementos, além de conferir outro sentido a eles quando isolados, é justamente o que confere sua originalidade e o distancia da Idade Média.<sup>5</sup>

As obras da tardia Idade Média são confinadas em uma moldura específica. O esforço de Rabelais vai no sentido de incentivar o leitor a “*se aventurar sobre o grande mar do mundo.*” (p. 241). Auerbach discorda, porém, da posição de alguns críticos que afirmam que há um valor decisivo na obra de Rabelais em sua separação com o dogma cristão. Ele, por sua vez, acredita que mesmo não sendo um crente no sentido da Igreja, “*está muito longe de se fixar, como um dos iluministas dos tempos posteriores, a determinadas formas da falta de fé.*” (p. 241). Mesmo no que diz respeito à sátira de

---

<sup>5</sup> Em *Silêncio e Ruído* (Campinas, 1996), Roberto Romano faz algumas aproximações entre Rabelais e Diderot (ainda que seu foco sejam as semelhanças entre Diderot e Luciano). Ele afirma, primeiramente, que Diderot é o canal entre Rabelais e os modernos (cf. p. 135). E em uma consideração especificamente sobre o autor de *Pantagruel*, ele diz: “*No Gargantua, o dito monge, enquanto fala, come e mastiga, devora os costumes dos homens ‘santos’ que se mostram covardes, mentirosos, etc.*” (p. 150). Isso parece corroborar com o afastamento de Rabelais dos ideais da Idade Média.

objetos cristãos, Auerbach afirma que na própria Idade Média tardia podemos encontrar elementos semelhantes nas piadas blasfemas.

O elemento revolucionário de Rabelais está, mais do que no aspecto anticristão, no afrouxamento da visão, produzido por seu estilo. O realismo criatural adquire com ele um sentido completamente novo, oposto ao medieval: “*o do triunfo vitalista dinâmico da corporalidade e das suas funções.*” (p. 241). A partir disso, perde-se o medo metafísico da morte, uma vez que não há mais, na concepção dele, Juízo Final ou pecado original. O aspecto anticristão de Rabelais se encontra no fato de que sua imitação realista é da vida terrena triunfante, isto é, algo completamente diferente do comum na Idade Média – a representação do realismo criatural.

Sobre as características anticristãs da obra de Rabelais, podemos encontrar algumas considerações mais detidas feitas por Auerbach no *Introdução*. A ideia “*de que o homem nasce bom, e desde que seja deixado livre, entregue ao desenvolvimento de sua natureza, sem entravá-la com costumes absurdos e dogmas artificiais, será generoso, humano e fecundo em boas obras, terá o paraíso sobre a Terra*” (Auerbach, 2015, p. 264) era corrente na época, e estava na raiz de todo o movimento ativista da Europa moderna. Mas enquanto alguns pensadores exprimiam essas ideias de modo explícito por meio de teorias filosóficas e sociológicas, “*Rabelais a torna viva em seu romance, infunde a suas personagens uma vitalidade poderosa, enorme e amiúde grotesca.*” (Auerbach, 2015, p. 265).

Auerbach se volta também para o uso do termo ‘individualismo’. Essa palavra, que tem mais de um significado, dá espaço para equívocos; ela teria sido, inclusive, utilizada de modo injustificado em relação ao Renascimento. O homem rabelaisiano é mais livre em seu pensamento e na asseveração dos instintos, mas não se pode estabelecer que, a partir dessa liberdade, ele seja também mais individual. Apesar disso, é certo que o homem ali representado está menos preso à sua essência peculiar, é mais patético, e os traços supra-individuais, sobretudo os animais e instintivos, são ressaltados muito fortemente. Ainda que os tipos criados por Rabelais sejam unívocos, eles não são fixados univocamente. Isso significa que tais personagens mudem bastante ao longo da narrativa e que não há muita preocupação com a unidade da personagem no instante individual. Auerbach chega a afirmar que Rabelais diverte-se em emborcar a individualidade humana, e cita como exemplo uma cena do capítulo 30 do livro II, na qual a situação e os papéis terrenos dos personagens são postos de ponta-cabeça. A unidade cristã da imagem do mundo e a conservação figural da essência terrena na sentença divina – que aparece

em Dante – é colocada em perigo “quando a unidade e a imortalidade cristãs não mais dominam a imagem do homem.” (p. 242).

A relação humanista de Rabelais com a literatura se encontra em seu amplo conhecimento dos antigos e de como ele se apropria de motivos, citações, anedotas e comparações. Outro ponto de encontro com o humanismo é sua ideologia em questões políticas, filosóficas e pedagógicas, além de sua visão do homem, liberta daqueles conceitos emoldurados da Idade Média. Isso não significa, contudo, que ele se limite aos conceitos antigos – ele não quer se livrar de uma amarra para permanecer em outras. Diferentemente, ele se distancia até mesmo da separação de estilos: em Rabelais, “o real quotidiano está engastado na fantasia mais inverossímil; a farsa mais grosseira está cheia de erudição, e as elucidações filosófico-morais brotam de palavras e de histórias obscenas.” (p. 243). Isso se aproxima muito mais da mistura de estilos da tardia Idade Média do que dos estilos fixos da antiguidade. Seu estilo, porém, também não se concentra na Idade Média. A erudição, no caso de Rabelais, misturada com grosseira vulgaridade, põe em dúvida o grau de seriedade da obra, e não tem mais a função de apoiar um ensinamento doutrinal ou moral. Também o público de suas histórias era outro: elas estavam destinadas a serem impressas. Ainda que fosse popular e que suas histórias pudessem divertir o público inculto, seu público leitor era muito reduzido devido ao destino à impressão.

Quando Rabelais falou de seu próprio estilo, o modelo evocado foi Sócrates (ou seja, um modelo antigo, e não medieval). Essa consideração se encontra no prólogo ao *Gargantua*. Ele se refere ao *Banquete*, de Platão, mais especificamente, à comparação de Sócrates com as estátuas de Sileno, feita por Alcibíades, para dizer que suas obras não condizem com seus títulos grotescos e seu conteúdo pode ser surpreendente. É preciso, diz Rabelais, interpretar essas obras com profundidade para desvendar “*profundos segredos e horrendos mistérios referentes tanto à nossa religião, quanto à nossa economia e política.*” (p. 244).

A aproximação da figura de Sócrates com as estátuas de Sileno parecem ter causado grande impressão no Renascimento. Auerbach nos diz que ela justifica, por meio da personalidade de Sócrates, a mistura dos campos estilísticos herdadas da Idade Média. Essa mistura é muito apropriada para Rabelais como nível estilístico: a partir dela, era possível apresentar tudo o que era chocante para as forças revolucionárias à “*meia-luz, entre o cômico e o sério.*” (p. 245), facilitando para o autor no caso de precisar se eximir da responsabilidade. Outros pensadores que foram mais explícitos em suas críticas foram



exilados, torturados e até mesmo queimados.<sup>6</sup> A mistura também serve, é claro, para sua intenção de confundir aspectos e proporções habituais.

Rabelais chama de *pantagruelismo* aquilo que se oculta na obra, embora se comunique de mil maneiras: “*uma forma de captar a vida, que apreende simultaneamente o espiritual e o sensível, que não deixa escapar nenhuma possibilidade que oferece.*” (p. 246). Auerbach conclui dizendo que Rabelais se torna poeta com o cotidiano representado, o acomodando em um campo supra-real. A seriedade se encontra na alegria da descoberta, que o autor transfere como ninguém para o sensível por meio da linguagem. Um nome para sua mistura de estilos é *buffonerie* socrática. O próprio Rabelais, porém, tinha um título para suas obras, com origem no vocabulário utilizado com referência a gado de engorda: *ces beaulx livres de haulte gresse*. E, ainda segundo Auerbach, *Pantagruel* “*é o livro mais rico e mais vigoroso da literatura francesa.*” (Auerbach, 2015, p. 266).

## **Bibliografia**

AUERBACH, E. **Introdução aos estudos literários**, trad. José Paulo Paes, São Paulo: Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**, vários tradutores, São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROMANO, R. **Silêncio e Ruído – a sátira em Denis Diderot**, Campinas: UNICAMP, 1996.

Verbetes **Macaronique ou Macaronicien**, anônimo, online, disponível em

<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi->

[bin/philologic/getobject.pl?c.8:2203.encyclopedie0513](http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.8:2203.encyclopedie0513) último acesso em 7 de junho.

---

<sup>6</sup> Cf. Auerbach, 2015, p. 264.