



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA APLICADA**  
**MESTRADO ACADÊMICO EM LINGUÍSTICA APLICADA**

**LARA LILIANE HOLANDA**

**UMA ANÁLISE DA COSMOVISÃO CARNAVALESCA NA REPRESENTAÇÃO**  
**ALEGRE DA MORTE NA SÉRIE TELEVISIVA *PÉ NA COVA***

**FORTALEZA - CEARÁ**  
**2021**

LARA LILIANE HOLANDA

UMA ANÁLISE DA COSMOVISÃO CARNAVALESCA NA REPRESENTAÇÃO  
ALEGRE DA MORTE NA SÉRIE TELEVISIVA *PÉ NA COVA*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, do Centro de Humanidades, da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Linguística Aplicada. Área de concentração: Linguagem e Interação. Linha de pesquisa: Estudos Críticos da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves.

FORTALEZA - CEARÁ

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Estadual do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Holanda, Lara Liliane.

Uma análise da cosmovisão carnavalesca na representação alegre da morte na série televisiva Pé na Cova [recurso eletrônico] / Lara Liliane Holanda. - 2021.

169 f. : il.

Dissertação (MESTRADO ACADÊMICO) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Programa de Pós-graduação Em Linguística Aplicada - Mestrado Acadêmico, Fortaleza, 2021.

Orientação: Prof. Dr. Joao Batista Costa Goncalves.

1. Carnavalização. 2. Cosmovisão carnavalesca. 3. Representação da morte. 4. Pé na cova. I. Título.

LARA LILIANE HOLANDA

UMA ANÁLISE DA COSMOVISÃO CARNAVALESCA NA REPRESENTAÇÃO  
ALEGRE DA MORTE NA SÉRIE TELEVISIVA *PÉ NA COVA*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, do Centro de Humanidades, da Universidade Estadual do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Linguística Aplicada. Área de concentração: Linguagem e Interação. Linha de pesquisa: Estudos Críticos da Linguagem.

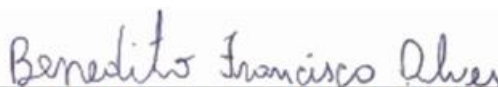
Aprovada em: 28 de abril de 2021

BANCA EXAMINADORA



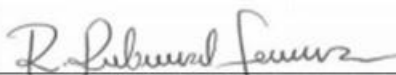
---

**Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves (Orientador)**  
Universidade Estadual do Ceará - UECE



---

**Prof. Dr. Benedito Francisco Alves**  
Secretaria de Educação do Estado do Ceará - SEDUC



---

**Prof. Dr. Raimundo Ruberval Ferreira**  
Universidade Estadual do Ceará - UECE

Aos meus pais, Sandra e Leomar, por sempre acreditarem em mim e não medirem esforços para que eu siga meus sonhos acadêmicos.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por acalmar meu coração, por me dar força para persistir diante das adversidades e por me conceder inúmeras bênçãos que me trouxeram até aqui.

À minha mãe, Maria Sandra do Patrocínio Holanda, por acreditar em mim quando nem eu acreditei e por me oferecer todo amor e apoio que nunca me deixou faltar.

Ao meu pai, José Leomar de Holanda, por me dar sua força e garra que me inspiram tanto, por me ofertar todo o carinho que sempre me foi dado e por nunca medir esforços para que eu realizasse esse sonho.

À minha irmã, Yêda Lessandra Holanda, por ser minha companheira, por enxugar minhas lágrimas e por ser o meu porto seguro.

Ao meu orientador, João Batista Costa Gonçalves, pela paciência, pela confiança e por todos os ensinamentos compartilhados. Suas contribuições foram essenciais para o meu crescimento pessoal e acadêmico.

Aos professores Raimundo Ruberval Ferreira e Benedito Francisco Alves pela leitura atenta, pela disponibilidade e por todas as contribuições, tanto na banca de qualificação quanto na de defesa desta dissertação, que tanto me inquietaram e ajudaram na realização desta pesquisa.

Às minhas irmãs de alma, Lilian, Marcela, Yollanda e Taynara, por toda paciência nos momentos de ausência, pelas vibrações genuínas com minhas vitórias e pela certeza de que os quilômetros entre as cidades apenas nos afastam fisicamente.

À Alana e à Juliana, pela amizade, pelo ouvido e coração sempre disponível e por sempre me incentivarem a ser uma versão melhor de mim.

A Pedro, que, mesmo diante das adversidades da vida, me deu apoio e suporte durante quase todo o percurso que me trouxe até aqui.

Ao Alisson Hudson e à Julianne Pita, pelos momentos de risadas e “carões” que me fizeram crescer tanto, pelo estímulo e apoio persistente e por sua importância para que eu conseguisse passar na seleção e concluir esta dissertação.

A todos os meus colegas e amigos de jornada que fiz durante o mestrado, em especial à Fernanda Nascimento, por dividir todas as dores e felicidades dessa estrada e por todo o companheirismo; a Alberto Ponciano, por todos os incentivos e estímulos durante toda essa jornada; à Debora Leite, pelo abraço amigo e pelos almoços e

conversas compartilhadas; à Iara Sousa e Suellen Fernandes, pelo exemplo de mulheres que são e pelo coração sempre aberto.

Por fim, aos meus amigos que a vida cearense me trouxe, Doraline Nunes, Nael Nunes, Rogério Maciel, Sabrina Neves e Yasmim Pereira, por todos os momentos compartilhados, pelo apoio e incentivo diário e por me fazerem ser uma pessoa melhor.

“A vida é o dia de hoje,  
A vida é ai que mal soa,  
A vida é sombra que foge,  
A vida é nuvem que voa;

A vida é sonho tão leve  
Que se desfaz como a neve  
E como o fumo se esvai:  
A vida dura num momento,  
Mais leve que o pensamento,  
A vida leva-a o vento,  
A vida é folha que cai!

A vida é flor na corrente,  
A vida é sopro suave,  
A vida é estrela cadente,  
Voa mais leve que a ave:

Nuvem que o vento nos ares,  
Onda que o vento nos mares,  
Uma após outra lançou,  
A vida – pena caída  
Da asa da ave ferida  
De vale em vale impelida  
A vida o vento levou!”

(João de Deus, poeta português)

“O além pra mim é brincadeira!”

(Mart'nália)



## RESUMO

Esta pesquisa busca investigar, a partir da teoria da carnavalização bakhtiniana, a representação alegre da morte na série televisiva *Pé na cova*, levando em consideração as categorias da cosmovisão carnavalesca presentes na narrativa de episódios da série em destaque. Para isso, baseamo-nos teórica e metodologicamente nos estudos dialógicos bakhtinianos, mais especificamente em Bakhtin (1987; 2002; 2011; 2015; 2018) e em intérpretes do seu pensamento, como Brait (2013; 2016), Paula e Stafuzza (2010), Fiorin (2018) e Renfrew (2017). Em relação aos estudos culturais sobre a história da morte, fundamentamo-nos em Àries (2003) e Reis (1991), e sobre a história do riso, em Minois (2003). Para organizar metodologicamente a pesquisa, além da vinheta que abre a série com a canção e com os elementos verbo-visuais que a constituem, decidimos, na organização do *corpus*, elege episódios da primeira temporada da série *Pé na cova*, a fim de analisar, com base nas categorias da cosmovisão carnavalesca (o contato familiar, a excentricidade, as *mèsaliances* e a profanação), os elementos da narrativa, como enredo, tempo-espaço (*cronotopo*) e personagens a partir de recortes das cenas do referido seriado televisivo. A partir de nossa investigação, podemos perceber que *Pé na cova* está inserida em um universo carnavalizado devido ao seu enredo paródico-carnavalesco, ao seu *cronotopo* carnavalizado com ares de praça pública em um tempo alegre e cíclico e à construção de personagens grotescos e ambivalentes, constituídos, sobretudo, em pares cômicos típicos do carnaval. Além disso, a relação desses elementos com as quatro categorias da carnavalização, propostas por Bakhtin, reflete uma representação familiar, cômica e carnavalizada da morte na série ao relacionar e aproximar, por meio do riso, o viver e o morrer no momento exato da mudança e da transformação, bem diferente da representação tradicional que temos no Ocidente.

**Palavras-chave:** Carnavalização. Cosmovisão carnavalesca. Representação da morte. *Pé na cova*.

## ABSTRACT

This research aims investigate, from the Bakhtinian theory of carnivalization, the joyful representation of death in the tv show *Pé na cova*, taking in consideration the categories of the carnival worldview present in the narrative of episodes of the featured series. For that, we based on theoretical and methodological in the Bakhtinian dialogicals works, more specifically in Bakhtin (1987; 2002; 2011; 2015; 2018) and in the interpreters of the Bakhtinian thought, such as (2013; 2016), Paula e Stafuzza (2010), Fiorin (2018) and Renfrew (2017). In relation to cultural studies about the death history, we based on Àries (2003) and Reis (1991), and about the laugh history, on Minois (2003). To organize the research methodologically, besides the opening vignette whit the song and the verbal-visual elements that constitute it, we decided, in the *corpus* organization, choose episodes of the first season of the series *Pé na cova*, in the intent of analyze, based on the categories of the carnival worldview (the family contact, eccentricity, *mesalliance* and profanity), the elements of the narrative, like the plot, the chronotope and the characters from clippings of the scenes from that television series. From our investigation, we can perceive that *Pé na cova* is inserted in the carnival universe because of its parodic-carnival plot, its carnival chronotope with with the appearance of a public square in the happy and cyclical time and the construction of grotesque and ambivalent characters, constituted, above all, in typical carnival comics pars. Besides that, the relation of these elements with the four categories of carnivalization proposed by Bakhtin reflect a familiar, comic and carnival representation of death in the tv show by relating and bringing together, through laugh, living and dying at the exact moment of change and transformation, quite different from the traditional representation we have in the West.

**Keywords:** Carnivalization. Carnival worldview. Representation of death. *Pé na cova*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ruço despede-se com a palavra “fui” .....	30
Figura 2 – Exemplo de enunciado visual.....	75
Figura 3 – Odete mostrando o corpo.....	78
Figura 4 – Ruço Pereira.....	104
Figura 5 – Abigail.....	104
Figura 6 – Darlene.....	105
Figura 7 – Odete Roitman.....	105
Figura 8 – Alessanderson.....	105
Figura 9 – Báh.....	105
Figura 10 – Adenóide.....	106
Figura 11 – Juscelino e Luz Divina.....	106
Figura 12 – Tamanco.....	106
Figura 13 – Marcão e Markassa.....	106
Figura 14 – Irmãs Giussandra e Soninja.....	107
Figura 15 – Floriano e Dirceia.....	107
Figura 16 – Imagem inicial da vinheta.....	111
Figura 17 – Caveiras saindo dos caixões.....	112
Figura 18 – Caveiras enfileiradas nas laterais.....	112
Figura 19 – Caveiras trocando a cabeça uma da outra.....	113
Figura 20 – Caveiras andando de van.....	113
Figura 21 – Caveiras fazendo um churrasco.....	114
Figura 22 – Caveiras no metrô.....	114
Figura 23 – Caveiras dançando funk.....	114
Figura 24 – Comemoração pela morte do professor Aristides.....	118
Figura 25 – Chegada de Victor ao mundo dos mortos.....	120
Figura 26 – Caveiras dançando, tocando e cantando.....	121
Figura 27 – Caveiras trocando de cabeça.....	121
Figura 28 – Emily e Victor dançando.....	121
Figura 29 – Pôster de divulgação do filme de 1991.....	123
Figura 30 – Propaganda de margarina na série.....	124
Figura 31 – Início da discussão sobre o comercial.....	125

Figura 32 – Luz Divina e Juscelino fantasiados.....	128
Figura 33 – Cardápio das Cachorras Quentes.....	130
Figura 34 – A sensualidade de Luz Divina.....	133
Figura 35 – Caixaão para a perna decepada.....	135
Figura 36 – Velório <i>Drive thru</i> .....	136
Figura 37 – Elenco de <i>Pé na cova</i> .....	138
Figura 38 – Prédio da Família Pereira.....	140
Figura 39 – Velório de Luz Divina.....	141
Figura 40 – Ruço e Abigail escolhendo a cor do quarto.....	141
Figura 41 – Odete e os amigos fazendo <i>strippe</i> .....	142
Figura 42 – Gravação do filme de Odete.....	142
Figura 43 – Darlene com o cigarro e a bebida.....	144
Figura 44 – Personagem Luz Divina.....	146
Figura 45 – Personagem Juscelino.....	148
Figura 46 – Markão.....	149
Figura 47 – Markassa.....	150
Figura 48 – Episódio <i>O morto de Chinó</i> .....	152
Figura 49 – Casamento-velório.....	154
Figura 50 – Hernia beijando seu falecido marido.....	155

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	15
2	O CÍRCULO DE BAKHTIN E SUA CIÊNCIA DA LINGUAGEM .....	21
2.1	O Círculo de Bakhtin .....	22
2.2	A Translinguística bakhtiniana: o princípio dialógico da linguagem.....	24
2.3	A Linguística Aplicada Dialógica e Transgressiva .....	32
2.4	A Translinguística bakhtiniana e a Linguística Aplicada: possíveis diálogos .....	36
3	A TEORIA DA CARNAVALIZAÇÃO SEGUNDO MIKHAIL BAKHTIN.....	44
3.1	A variada fortuna da cultura cômica popular e do carnaval .....	45
3.2	As categorias da cosmovisão carnavalesca .....	54
3.3	O caráter cômico da cultura popular .....	57
3.4	A representação e a lógica da linguagem carnavalesca .....	72
3.5	A dimensão verbo-visual em uma perspectiva dialógica.....	75
4	A MORTE VISTA SOB A PERSPECTIVA DIALÓGICA BAKHTINIANA E SUAS REPRESENTAÇÕES NO OCIDENTE .....	80
4.1	Representações da morte na sociedade cristã ocidental europeia .....	81
4.2	A morte em uma perspectiva dialógica .....	96
5	ANÁLISE DA CARNAVALIZAÇÃO NA REPRESENTAÇÃO ALEGRE DA MORTE EM <i>PÉ NA COVA</i> .....	101
5.1	Algumas considerações metodológicas .....	101
5.1.1	Tipo de pesquisa .....	101
5.1.2	Constituição do <i>corpus</i> .....	102
5.1.3	Procedimentos de análise.....	107
5.2	Análise da representação alegre da morte a partir da cosmovisão carnavalesca em sete episódios da primeira temporada de <i>Pé na cova</i> .....	109
5.2.1	“Fique tranquilo, a sua vez já chega”: um estudo da vinheta de abertura e das relações dialógicas estabelecidas na série <i>Pé na Cova</i> .....	109
5.2.2	Um estudo dos elementos narrativos carnavalizados em <i>Pé na cova</i> .....	126
5.2.3	“O morto de chinó”: a morte cômica e grotesca na série <i>Pé na cova</i> .....	151

<b>6</b>	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>160</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>166</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A consciência de nosso inevitável fim é uma das características que nos diferencia como seres humanos dos outros seres vivos. Assim, misteriosa e desafiadora, a morte levou o homem ao desenvolvimento de inúmeros mecanismos, no decorrer da história da humanidade, para tentar compreendê-la.

Familiarizada, temida, sombria, romantizada, cômica, várias são as representações que foram e são atribuídas à morte, as quais, relacionadas ao contexto histórico, social, político, cultural e ideológico de cada época e de cada sociedade, são refletidas na linguagem – por meio dos cânticos, dos ritos, dos amuletos, das cerimônias, das sepulturas e da própria arte e da literatura.

O meio artístico, as pinturas, poesias, obras cinematográficas e, mais contemporaneamente, as séries televisivas, sempre serviu como forma de expressão dos sentimentos, crenças e vivências de uma sociedade. Assim, no que diz respeito à temática da morte, podemos citar representações desde o macabro – com imagens da decomposição física, por meio dos crânios e ossos, como na cena em que Hamlet, ao segurar uma caveira, faz reflexões sobre a morte – e romântico – em que a morte, diante das dores e injustiças da vida, simboliza a libertação, como nos poemas de Lord Byron, que deseja a morte como uma forma de solucionar seus inexplicáveis sentimentos – ao cômico – com o mundo dos mortos, colorido e festivo, da animação *A noiva cadáver*, de Tim Burton (2005).

Sobre esse último aspecto, o riso, destacamos também a sua característica de ser um traço inerente ao ser humano, conforme Minois (2003) defende ao longo de toda sua obra com base no preceito aristotélico de que “rir é próprio do homem”.

Assim, unir esses dois elementos que poderiam, tradicionalmente, ser compreendidos contrariamente, não seria uma forma de levar um pouco mais de leveza à inquietude que nos paira a respeito de nosso fim? Ou, simplesmente, um modo de aceitar nossa efemeridade e compreendê-la dentro do ciclo inevitável da vida em que nascer, crescer/viver e morrer são igualmente necessários?

Quanto a esses questionamentos, a única certeza que podemos ter é de que a morte e o riso sempre estiveram presentes na história da humanidade, e suas representações estão diretamente relacionadas ao contexto histórico-social de cada sociedade e de cada época.

Nessa perspectiva, durante os festejos e feiras populares medievais e renascentistas, a ideologia vivida pelo povo, a não-oficial, unia esses dois elementos, dando à morte uma representação subversiva por meio do riso – crítico, irônico, paródico – o qual refletia o momento exato da mudança em que a morte era necessária para o nascimento e renovação.

Nesse sentido, com a teoria da carnavalização<sup>1</sup>, desenvolvida por Mikhail Bakhtin a partir da análise da influência dos festejos populares da Idade Média e do Renascimento na arte e na literatura, sobretudo na obra de Rabelais, e seu conceito de carnavalização e cosmovisão carnavalesca, é possível que estudemos outras obras-enunciados da atualidade que guardam alguns resquícios dos elementos próprios do carnaval daquela época.

Assim, nesta dissertação, apoiados nos estudos de Bakhtin (1987; 2002; 2011; 2015; 2018), propomo-nos a analisar uma obra televisiva, *Pé na cova*, que une o riso e a morte de modo a representar este último de forma cômica, refletindo uma dimensão ideológica carnavalizada.

Ao longo dos anos, as séries televisivas nacionais ganham, gradativamente, mais destaque, principalmente aquelas exibidas pela Rede Globo, como é o caso de nosso objeto de estudo, por ser a emissora de maior audiência nacional. Além disso, o próprio gênero tem ganhado cada vez mais espaço e visibilidade, principalmente após a popularização de aplicativos e sites de *streaming*, como a Netflix e o GloboPlay.

Esse avanço e notoriedade também está relacionado às transformações televisivas ocorridas em torno da virada do século XX para o XXI, as quais influenciaram, segundo Seabra (2017), nas notáveis mudanças que as séries televisivas sofreram, ganhando mais visibilidade e qualidade, sob influência das iniciativas da TV a cabo norte-americanas.

No âmbito nacional, a Rede Globo ainda se mostra mais proeminente ao considerarmos que os seriados brasileiros produzidos pela emissora possuem, segundo Flausino (2001), um *status* de melhor produção e de produto nobre à medida que são criados e produzidos tanto para o mercado nacional como internacional – enquanto um produto de importação.

---

<sup>1</sup> Discutiremos a teoria da carnavalização com vários de seus desdobramentos na terceira seção desta dissertação.



No que concerne à relação entre o horário em que passou a série e a temática desenvolvida pelo programa televisivo, ao serem exibidos a partir das 22 horas, os seriados não são vistos por toda a família, sendo, assim, “um espaço de discussão de temas atuais, que mobilizam a sociedade, mas que devem ser vistos pelos adultos da casa, os que teoricamente têm mais poder de decisão em relação aos valores morais a serem adotados pelo grupo” (FLAUSINO, 2001, p. 6). Assim, podemos considerar que há uma certa liberdade temática já que não haverá restrições etárias.

Quanto ao objetivo das produções dos seriados brasileiros, Flausino (2001, p. 3) aponta ainda que é o de discutir sobre “temas adultos e pontuais, com forte apelo mercadológico, se levarmos em conta que a audiência será cada vez mais segmentada (devido ao horário)”. Desse modo, podemos considerar que a liberdade temática é, de certa forma, limitada, pois deve atender às exigências do mercado e compactuar, até certo ponto, com ideais da própria emissora, possuindo, então, um enredo mais direcionado que pode tentar subverter estereótipos, mas, contrariamente, acaba perpetuando-os ainda mais.

O que queremos esclarecer é que, ainda que tenham uma certa autonomia quanto à temática, principalmente, por não serem exibidas em um horário nobre, não podemos perder de vista que as séries são um produto cultural feito para ser vendido e apreciado pela massa. Nessa lógica, mesmo que possa abordar temas mais livres e diversos, como é o caso da representação da morte cômica, alguns elementos da série ainda poderão reforçar certos estereótipos sociais – como a lésbica masculinizada ou a travesti prostituta – como uma forma de se aproximar do público e “ganhar” audiência.

Queremos pontuar, ainda, que *Pé na Cova* foi escrita por Miguel Falabella, um ator, escritor e diretor muito polêmico que, em suas produções, muitas vezes, se utiliza dos estereótipos para gerar discussões sobre as mais diversas problemáticas sociais. No caso de nosso objeto específico – *Pé na cova* –, os personagens, os quais retratam pessoas, normalmente, marginalizadas e excêntricas, são levados para dentro das residências das mais diversas classes sociais, expondo as problemáticas e dificuldades de suas vidas, humanizando-os e aproximando-os dos mais diversos públicos e retratando, principalmente, a forma como tentam sobreviver, diante de

todas as dificuldades, por meio da morte, sem nunca deixar o elemento cômico de lado.

Nessa perspectiva, o seriado televisivo *Pé na cova* (2013) tem como tema principal a morte, revelando um novo olhar diante dela, à medida em que a temática é tratada de forma cômica e ambivalente, mostrando como uma família de um bairro pobre do Rio de Janeiro, a qual possui uma funerária, sobrevive (e vive) a partir da morte de outras pessoas.

Ao tratar abertamente dessa questão e mostrar um novo olhar sobre a forma de se vivenciar a morte, a série acaba subvertendo a ideia ocidental dominante sobre esse fenômeno por meio do riso popular ao mostrar personagens excêntricos os quais interagem em zonas de contato familiar e profanam temáticas e figuras hegemônicas, aproximando também as ideias e as representações, ordinariamente, opostas, o que revela uma cultura popular carnalizada, portanto, sendo possível ser analisada à luz dos estudos da teoria dialógica da linguagem do chamado Círculo de Bakhtin.

Tendo em vista as considerações feitas até este momento, o objetivo central desta pesquisa é investigar a representação carnalizada da morte na série televisiva *Pé na cova* levando em conta as categorias da cosmovisão carnavalesca.

Para que possamos alcançar o objetivo proposto, os seguintes questionamentos orientaram nosso trabalho:

- a) Como a série televisiva *Pé na cova* pode ser analisada a partir dos elementos da cosmovisão carnavalesca – o riso, a ambivalência, as ações bufas e de entronização e destronamento – de forma a contribuir para a construção de uma representação cômica da morte?
- b) Como o enredo e o espaço/tempo (*cronotopo*) são construídos a fim de cooperar para uma perspectiva carnalizada sobre a morte na série?
- c) De que forma os personagens contribuem para a construção de um mundo carnalizado na série a partir da construção de pares tipicamente carnavalescos?
- d) Como as zonas de contato familiar, as excentricidades, as *mésalliances* e as profanações mostram-se na série televisiva *Pé na cova* de modo a construir uma representação carnalizada da morte?

No intuito de responder a esses questionamentos e, assim, alcançarmos nosso objetivo central, utilizamos, como suporte teórico desta investigação, os estudos desenvolvidos por Bakhtin acerca da teoria da cosmovisão carnavalesca.

Sobre essa temática que nos propomos a estudar, a representação carnavalizada da morte, ao realizar uma pesquisa no catálogo de dissertações e teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e no Google Acadêmico, apenas dois trabalhos foram encontrados em Língua Portuguesa. São eles: a dissertação de Oliveira (2012) intitulada *A carnavalização da morte nas Intermitências da morte, de José Saramago, e em A noiva cadáver, de Tim Burton: um estudo dialógico*, que, à luz da cosmovisão carnavalesca bakhtiniana, faz uma análise comparativa entre essas duas obras as quais problematizam a representação da morte ou a impossibilidade de morrer; e o artigo *Entre Eros e Tânatos: uma interpretação da morte na obra de José Saramago*, de Carreira (2007), que analisa a representação da morte em três romances de Saramago.

Dessa forma, ainda que os estudos sobre a temática da morte sejam bastante profícuos nos mais variados campos do conhecimento, sobretudo na área das ciências humanas, biológicas e da saúde, o estudo de sua relação com o riso carnavalesco, ou seja, em uma representação cômica carnavalizada, ainda se encontra bastante escasso.

Assim, o presente estudo é relevante na medida em que trará significativas contribuições aos Estudos Críticos da Linguagem e à análise do discurso de base dialógica bakhtiniana ao estudar a representação da morte de forma cômica à luz da cosmovisão carnavalesca desenvolvida por Bakhtin em um gênero de grande alcance social, o seriado televisivo, principalmente por ter sido exibido pela Rede Globo, emissora de maior audiência nacional.

Além disso, poderá contribuir também para os estudos culturais, à medida que fizemos uma investigação, ainda que breve devido aos limites temporais e espaciais desta pesquisa, sobre a história do riso e a história da morte no Ocidente, relacionando-as aos estudos bakhtinianos sobre o carnaval na Idade Média e no Renascimento.

Para a organização textual e estrutural desta dissertação, dividimo-la em quatro seções de desenvolvimento, além desta primeira seção introdutória – em que

fizemos algumas considerações iniciais sobre a nossa pesquisa – e a sexta seção conclusiva – na qual tecemos as considerações finais.

Na segunda seção, **O Círculo de Bakhtin e sua ciência da linguagem**, a qual é dividida em quatro tópicos, estabelecemos relações entre a Translinguística bakhtiniana, ciência da linguagem desenvolvida por Bakhtin e o Círculo, e a Linguística Aplicada, campo no qual esta pesquisa se situa.

Na terceira seção, **A teoria da carnavalização segundo Mikhail Bakhtin**, composta por cinco tópicos, discutimos sobre a cultura cômica popular e sobre a cosmovisão carnavalesca, suas categorias e alguns de seus elementos – a carnavalização, a linguagem, gestos e imagens carnavalescas e as quatro macros categorias (contato familiar, excentricidades, *mésalliances* e profanação). Por fim, fizemos algumas considerações sobre a dimensão verbo-visual da linguagem em uma perspectiva dialógica.

Na quarta seção, **A morte vista sob a perspectiva dialógica bakhtiniana e suas representações no Ocidente**, repartida em dois tópicos, abordamos sobre as transformações comportamentais do ser humano diante da morte na sociedade ocidental desde a Idade Média até a contemporaneidade e sobre esse fenômeno em uma perspectiva dialógica bakhtiniana.

Já na quinta seção, **Análise da carnavalização na representação alegre da morte em *pé na cova***, composta por dois tópicos, os quais estão dispostos em três subtópicos cada um, fizemos observações sobre os percursos metodológicos desta investigação para, em seguida, realizarmos a análise da série *Pé na cova* em uma perspectiva carnavalizada com foco, sobretudo, na construção de uma representação cômica da morte.

Finalmente, como já anunciamos, na sexta e última seção, a da Conclusão, apresentamos os resultados a que chegamos com nossa investigação ao longo da presente pesquisa.

## 2 O CÍRCULO DE BAKHTIN E SUA CIÊNCIA DA LINGUAGEM

“A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da *vida* da linguagem”.

(BAKHTIN, 2015, p. 209).

Nesta seção, pretendemos estabelecer relações entre a Linguística Aplicada, campo no qual esta pesquisa se situa, e a Metalinguística, ciência da linguagem desenvolvida por Bakhtin e seu círculo, a qual servirá de base teórica para nosso trabalho. Para tanto, primeiramente, faremos, no primeiro tópico, uma breve discussão sobre o Círculo de Bakhtin, a fim de esclarecermos alguns problemas terminológicos e situarmos socio, histórico e politicamente as discussões e teorias desenvolvidas por esse grupo de intelectuais russos.

No segundo tópico, discutiremos sobre a ciência da linguagem desenvolvida por Bakhtin, a Metalinguística, ou, como chamaremos doravante, Translinguística, e o princípio dialógico da linguagem.

Já no terceiro tópico, abordaremos as preocupações da Linguística Aplicada e suas transformações epistemológicas ao longo do tempo, situando as pesquisas desenvolvidas nos dias de hoje nesse campo do conhecimento, para, por fim, no quarto e último tópico, desenvolvermos a discussão sobre alguns conceitos-bases da Translinguística, a fim de estabelecermos possíveis diálogos (longe de ser um deslocamento anacrônico) entre essa ciência da linguagem e a Linguística Aplicada.

Dessa forma, ao longo desta seção, desenvolveremos discussões pertinentes à nossa pesquisa que nos ajudarão a compreender o princípio dialógico da linguagem e algumas de suas implicações, na medida que é o centro basilar da ciência desenvolvida por Bakhtin e o Círculo, perpassando, assim, todos os seus estudos, inclusive a teoria da carnavalização<sup>2</sup>, visto que, segundo o autor russo, a carnavalização só pode ser compreendida a partir de uma natureza dialógica da linguagem e do mundo.

---

<sup>2</sup> Discutiremos sobre a carnavalização e a cosmovisão carnavalesca na próxima seção.

## 2.1 O Círculo de Bakhtin

Em 1917, a Rússia passava por uma revolução, a tomada e derrubada do governo provisório, pós-monarquia czarista, por parte dos bolcheviques sob a liderança de Vladimir Lenin, a qual levou, entre 1918 e 1921, a uma guerra civil no país, que desencadearia na consolidação dos bolcheviques no poder e, posteriormente, na ascensão de Josef Stalin. Dessa forma, a situação ideológica e política na Rússia passou por uma mudança radical, a qual levou, segundo Dobrenko (2017), ao colapso de toda infraestrutura cultural.

Além da profunda ruptura social, cultural e política, o período da Guerra civil foi caracterizado “também por uma redução das possibilidades de publicação e desenvolvimento do trabalho criativo e da vida artística” (DOBRENKO, 2017, p. 25), o que limitou as possibilidades de distribuição e acesso de materiais impressos e artísticos e a restrição do diálogo livre entre grupos e movimentos.

Apesar disso, o início e a metade da década de 1920, segundo Renfrew (2017), foi marcada por um relativo pluralismo cultural, o que influenciou, diretamente, no desenvolvimento da teoria literária e, conseqüentemente, na filosofia do que seria, mais tarde, chamado de Círculo de Bakhtin, o qual pensa os sujeitos, as culturas e a sociedade em um contínuo diálogo/embate.

A produção de conhecimento por meio de círculos começou a se propagar, na Rússia, após a Revolução de 1917, período o qual vários intelectuais se reuniam em círculos para discutir e publicar pesquisas. Nesse ínterim, diante desse contexto político e cultural, por volta de 1918, em Nevel, um grupo de estudiosos, cujo núcleo inicial era a ética kantiana, constituído, a princípio, por Mikhail Bakhtin, Lev Pumpianskii e Matvei Kagan, forma um círculo de amigos para debate de ideias e conseqüente produção de conhecimento, que, mais tarde, será conhecido por Círculo de Bakhtin.

Esse grupo de estudiosos, devido a limites geográficos e à impossibilidade de comunicação, sofreu várias mudanças de composição. Assim, quando Bakhtin, em 1920, muda-se para Vitebski, devido a questões ideológicas, o Círculo ganha um ambiente cultural totalmente distinto “que incluía os pintores modernistas Mark Chagall (1887-1985) e Kazimir Malevich (1879-1935), assim como Pumpianskii, Voloshinov - que Bakhtin já conhecia de Nevel - e um novo rosto, Pavel Medvedev”

(RENFREW, 2017, p. 27), configurando-se como um grupo transdisciplinar de discussões filosóficas referentes à linguagem, literatura, cultura e arte.

Esse caráter transdisciplinar e essa construção de conhecimento por meio do diálogo influenciará diretamente as bases epistemológicas desenvolvidas por esses pensadores, na medida que o dialogismo, como veremos mais à frente, constituirá o grande pilar conceitual da teoria da linguagem desenvolvida pelo Círculo.

Importante destacar que o nome Círculo de Bakhtin não foi empregado na época por nenhum dos membros. Na verdade, essa denominação se popularizou, segundo Sipriano (2019), após o psicolinguista Leontev publicar, em 1967, um artigo em que faz referência a existência de um Círculo de Bakhtin e, em 1969, utilizar passagens de *Marxismo e Filosofia da Linguagem* para indicar as posições do Círculo. Após isso, o termo

passou a ser difundido entre os estudiosos do pensamento bakhtiniano para, inicialmente, metaforizar a liderança intelectual de Bakhtin sobre um grupo de pensadores com quem convivera na Rússia, entre os anos de 1919 a 1929, nas cidades de Nevel, Vitebsk e São Petersburgo (Leningrado) (SIPRIANO, 2019, p. 38).

Porém, apesar de o nome do grupo levar o nome de Bakhtin, a obra desenvolvida pelo Círculo não pode ser atrelada apenas a esse filósofo russo, pois “a teoria dialógica que podemos entender a partir da obra de Bakhtin foi elaborada por muitas pessoas que trabalhavam e estudavam juntas” (FARIA e SILVA, 2013, p. 46), as quais, mesmo diante das mudanças ideológicas e geográficas, nunca perderam sua tendência de base filosófica.

Dentre os grandes estudiosos que participaram do grupo, destacamos dois nomes, além de Bakhtin, que, segundo Renfrew (2017), ganharam grande destaque, principalmente devido à confusão autoral de algumas obras. São eles: Valentin Voloshinov, que assinou *Marxismo e filosofia da linguagem* e *O freudismo: um esboço crítico*, e Pavel Medvedev, cuja autoria foi dada para *O método formal nos estudos literários*. Segundo Fiorin (2018, p. 15), a discussão em torno da real autoria dessas obras ainda está longe de chegar a um consenso, o que divide os estudiosos da obra de Bakhtin em três posições:

a) aqueles que consideram Bakhtin o autor de todos os livros que Ivanov afirmou que eram de sua autoria;

- b) os que pensam que Bakhtin só deve ser considerado autor dos textos publicados com seu nome ou encontrados em seus arquivos;
- c) aqueles que, não considerando resolvido o problema da autoria, atribuem essas obras aos dois autores: assim, por exemplo, *Marxismo e filosofia da linguagem* aparece como sendo de Bakhtin/Voloshinov e *O método formal nos estudos literários* é considerado de Bakhtin/Medvedev.

Porém, mais importante do que vincular as obras à Bakhtin e/ou aos companheiros de seu Círculo, essa discussão sobre a autoria comprova ainda mais, segundo Ponzio (2010, p. 293), a tese de Bakhtin do “caráter ‘semi-alheio’ da ‘palavra própria’”.

Assim, o que nos importa é destacar que a ideologia do grupo, em relação à linguagem, é pensada enquanto um lugar de embate, “em que a identidade se constrói pela convivência com a diversidade, com o outro” (FARIA e SILVA, 2013, p. 48), - e, por isso, nos enunciados, várias vozes se entrecruzam e se confundem - e que o discurso é fruto das condições políticas, sociais e históricas, o que permite que nunca falemos sozinhos.

Nesse sentido, a ciência da linguagem desenvolvida pelo Círculo pode dialogar, em alguns aspectos, com o campo de estudos da Linguística Aplicada após suas transformações epistemológicas, que resultaram, também, na mudança do objeto de pesquisa, na visão sobre sujeito e nas implicações sociais, políticas e culturais do uso da linguagem na vida real vivida por atores sociais reais. Sobre essas transformações e possíveis diálogos, assim como uma melhor compreensão da teoria desenvolvida pelo Círculo, é no que nos deteremos no tópico a seguir.

## **2.2 A Translinguística bakhtiniana: o princípio dialógico da linguagem**

É inegável as contribuições que a filosofia da linguagem desenvolvida por Bakhtin e seu Círculo ao longo de todas as suas obras, a partir dos anos 20 e até meados dos anos 70, algumas sendo publicadas postumamente, deram aos mais diversos campos das Ciências Humanas, sobretudo à área da linguagem.

Suas discussões acerca da alteridade constitutiva do sujeito, do signo ideológico, da enunciação, das expressões verbais e não verbais da cultura popular, do diálogo incessante entre eu-outro, da polifonia influenciaram diretamente os estudos linguísticos e literários, dando lugar a uma visão dialógica não só da



linguagem ou dos sujeitos, mas, constitutivamente, do mundo em que vivemos, em oposição a teorias fechadas em si mesmo, monológicas.

A essa ciência ou filosofia da linguagem, no capítulo “O discurso em Dostoiévski”, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (PPD), Bakhtin (2015) deu o nome de Metalinguística, ou, como chamaremos aqui, Translinguística, cujo objetivo é o de ir além dos aspectos formais da língua, estudando, de fato, a linguagem em uso, ou seja, o discurso, produzido e recebido por sujeitos históricos e responsivos em determinados contextos de produção e circulação, os quais estabelecem, ainda, relação com outros discursos, que lhe antecederam e o sucederão.

Antes de adentrarmos mais profundamente na Translinguística bakhtiniana, é importante fazermos algumas considerações em relação às diferentes nomenclaturas que são dadas a essa abordagem do Círculo. De acordo com a tradução brasileira de *Problemas da Poética de Dostoiévski* (PPD), feita por Paulo Bezerra (2015), Bakhtin utiliza o termo metalinguística para se referir a sua ciência da linguagem. Porém, alguns estudiosos contemporâneos, como Fiorin e Renfrew, preferem utilizar o termo Translinguística, o que, poderia não se configurar como um problema terminológico, na medida que, segundo Fiorin (2018, p.23-24), “do ponto de vista do sistema da língua, meta- (prefixo grego) e trans- (prefixo latino) são absolutamente equivalentes, pois ambos significam ‘além de’”. Porém, ainda segundo o estudioso brasileiro, no funcionamento real e discursivo, a palavra metalinguística é associada imediatamente a discursos que falam, descrevem e/ou analisam a própria língua, o que vai de encontro à proposta de Bakhtin de “constituir uma ciência que fosse além da linguística, examinando o funcionamento real da linguagem em sua unicidade e não somente o sistema virtual que permite esse funcionamento” (FIORIN, 2018, p. 24).

Dessa forma, levando em consideração a ideia proposta pelo pensador russo de “ir além de” e na intenção de evitar uma ambiguidade terminológica com a função jakobsiana da linguagem, optamos por utilizar o termo Translinguística.

Ao desenvolver essa ciência, Bakhtin, portanto, está interessado, principalmente, no incessante diálogo que constitui a vida, dando lugar central à alteridade. Segundo Ponzio (2010, p. 296),

Bakhtin se ocupa da palavra para destacar nela a presença de outra que a faz interiormente dialógica, aborda questões linguísticas para destacar que,

ao lado das forças centrípetas que constituem a identidade da linguagem, atuam forças centrífugas que a tornam continuamente outra em comparação consigo mesma.

Assim, ao dar um lugar de importância ao outro, tirando a centralidade do eu, em uma dimensão dialógica da linguagem, a necessidade de uma ciência que vá além dos estudos puramente linguísticos se faz presente, pois, assim como assinala Bakhtin (2015), é impossível haver relações dialógicas entre os elementos no sistema da língua, ou seja, entre os elementos cujo enfoque seja rigorosamente linguístico.

Porém, é importante destacar que a Translinguística não é uma ciência cujo objetivo é abstrair a Linguística e, sim, assim como sugere o próprio prefixo “trans”, ir além de seus limites, considerando elementos por ela ignorados, assim, indo desde as unidades potenciais da língua até as unidades reais de comunicação. Sobre isso, Bakhtin (2015, p. 207) destaca que “a linguística e a metalinguística estudam um mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacetado – o discurso – mas estudam sob diferentes aspectos e diferentes ângulos de visão. Devem completar-se mutuamente, e não se difundir”.

Na Linguística, as relações são lógicas e individualizadas, pois se fundamenta em uma noção de sistema de regras e códigos, o que acaba limitando seu estudo às frases isoladas e descontextualizadas e reduzindo a concepção de discurso a texto. Já na Translinguística, as relações são dialógicas, colocando o discurso vivo dentro de todo o processo de enunciação.

Assim, em sua referida ciência, Bakhtin (2015) concebe as relações dialógicas como seu objeto, o qual é revestido por uma dimensão extralinguística – justificando, desse modo, a necessidade de ir além dos elementos estritamente linguísticos. Para compreender melhor essa questão, julgamos relevante recorrer a uma passagem um tanto mais longa do PPD, na qual o filósofo russo trata sobre o assunto:

[..] as relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do *discurso*, ou seja, da língua como fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da *vida* da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego [...] está impregnada de relações dialógicas. Mas a linguística estuda a “linguagem” propriamente dita com sua lógica específica na sua *generalidade*, como algo que *torna possível* a comunicação dialógica, pois ela abstrai conseqüentemente as relações propriamente dialógicas. Essas relações se situam no campo do discurso,

pois este é por natureza dialógico e, por isso, tais relações devem ser estudadas pela metalinguística, que ultrapassa os limites da linguística e possui objeto autônomo e metas próprias. (BAKHTIN, 2015, p. 209, grifos do autor).

Além de discutir a dimensão extralinguística de seu objeto, o qual só é possível ser estudado na língua em seu funcionamento real, ou seja, a partir do discurso, Bakhtin consolida ainda mais sua proposta de uma ciência que não exclui a Linguística ao concebê-la como algo que torna possível as relações dialógicas.

Consoante isso, Brait (2016, p. 13) aponta, no PPD, que é possível distinguir um traço fundamental dessa nova ciência da linguagem: a abordagem do discurso tanto de um ponto de vista interno como externo, não podendo ser visto em uma perspectiva apenas de um deles. Assim, “excluir um dos polos é destruir o ponto de vista dialógico, proposto e explicitado pela teoria e pela análise, e dado como constitutivo da linguagem”.

Nesse sentido, mesmo que não tenha proposto uma teoria ou análise do discurso e sim desenvolvido uma ciência que leva em consideração que toda ação e atividade humana está ligada ao uso da linguagem, que o emprego da língua ocorre por meio de enunciados e que tudo isso só é possível dentro de uma ótica dialógica em um incessante diálogo com o outro, no Brasil, a obra de Bakhtin motivou o nascimento de uma Análise Dialógica do Discurso (ADD).

A ADD, proposta por Brait (2016), a partir do conjunto da obra do Círculo de Bakhtin, consiste no pressuposto teórico de que todo enunciado produzido possui relação com outros enunciados, sejam eles precedentes ou sucessores. Esse viés dialógico perpassa todos os estudos do Círculo, sendo uma de suas principais contribuições teóricas e “uma tese inconteste nos estudos do discurso” (GONÇALVES, VIEIRA, LOPES, 2015, p. 209).

Bakhtin concebe o fenômeno dialógico enquanto um princípio constitutivo da linguagem, fazendo parte de toda e qualquer manifestação que ocorra por meio dela, assim como de todo e qualquer campo discursivo, e podendo ser percebido na materialidade do enunciado através das suas relações dialógicas.

Assim, o dialogismo não se configura, segundo Gonçalves, Vieira e Lopes (2015), como uma categoria analítica, sendo seus fios dialógicos, decorrentes desse princípio, passíveis de análise, pois, na materialidade dos enunciados, aparecem milhares de fios dialógicos tecidos em torno do dado objeto da enunciação, sejam eles

precedentes ou sucessores, formando um grande diálogo. Nas palavras de Bakhtin (2002, p. 86):

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto.

Além disso, para Ponzio (2010, p. 297), a Translinguística inaugura uma *crítica da razão dialógica*, fazendo uma revolução copernicana ao dar visibilidade à importância do outro, tirando a identidade individual do centro para dar lugar à alteridade, o que implica não “só [n]a discussão de toda a orientação da filosofia ocidental, mas também da orientação dominante na cultura a que aquela pertence”.

Ponzio (2010), ao discutir sobre a centralidade do “eu” dentro da relação entre a arquitetônica da responsabilidade e a arquitetônica da alteridade, diz que essa centralidade, na verdade, está no outro, pois a unicidade e singularidade do “eu” só pode ser revelada em sua alteridade, a qual só se realiza objetivamente na relação com o outro. Dessa forma, o sujeito só pode se reconhecer enquanto tal a partir da relação de alteridade que estabelece com o(s) outro(s).

Nesse sentido, a importância do diálogo em Bakhtin se dá, segundo Ponzio (2010), no relevante papel constitutivo da relação “eu-outro” na organização da arquitetônica do “eu”. Assim, o diálogo é a própria alteridade constitutiva dessa arquitetônica, pois “todos os momentos segundo os quais se organizam nela o espaço, o tempo e os valores se vinculam com a relação com o outro” (PONZIO, 2010, p. 324).

Nessa perspectiva, o “eu” possui uma dependência inegável em relação ao “outro”. Até na indiferença, não há como evitar a relação com o “tu”, pois, mesmo diante do ódio ou desprezo, “o ‘outro’ continua a importar acima de tudo” (*ibid*).

Isso é possível perceber, por exemplo, na política atual brasileira. A ideologia de extrema direita tenta desprezar e desmoralizar a ideologia de esquerda, perpetuando um discurso de ódio contra seus adeptos e buscando desprezar sua existência, ocorrendo o mesmo com alguns apoiadores da esquerda extremista em relação ao de direita. Porém, não há como uma dessas ideologias tentar evitar ou ignorar sua relação com a outra, porque é a partir e contra uma delas que os

enunciados são produzidos. Nesses discursos, portanto, sempre coexistirão, no mínimo, duas vozes em embate, a da esquerda e a da direita, estabelecendo-se, assim, relações de concordância ou discordância com enunciados que o antecederam e/ou o sucederão.

Nesse sentido, é importante destacar que o conceito de diálogo, em Bakhtin, não pode ser reduzido a uma simples alternância de papéis entre interlocutores. Isso refletiria uma visão equivocada do “outro” apenas como um segundo “eu”. A intercambiância entre eu-outro-eu ocorre, mas não priva nenhum interlocutor de sua responsabilidade responsiva. Em um diálogo *ad infinitum*, todo “eu” é “outro” e todo “outro” é “eu”, estabelecendo uma relação de complementaridade e de resposta ao dito e ao potencial.

Ademais, ao colocar o outro em um papel central no processo de interação verbal, a teoria bakhtiniana considera os sujeitos enquanto sujeitos ativos no processo de comunicação, pois o “outro”, com quem se está sempre em diálogo, exerce também função ativa na comunicação e produção de sentido. Assim, os sujeitos assumem atitudes responsivas, na medida em que todo enunciado advém de outro pré-existente e possibilita a produção de novos, o que indica que “a alteridade constitutiva da consciência, do pensamento e da linguagem não é só aquela do outro no contexto imediato mas também do outro de um contexto distante e remoto” (PONZIO, 2010, p. 320-321).

Nessa perspectiva, Bakhtin (2015) diz que a construção de enunciados deve ser direcionada aos sujeitos e levá-los em conta na interação discursiva que são ativos e participam do processo de enunciação, não sendo apenas objetos do mundo.

Para o teórico russo, a própria consciência não se basta por si mesma e está sempre em tensa relação com a consciência dos “outros”. Cada ideia “vive em tensão na fronteira com a ideia de outros, com a consciência de outros” (BAKHTIN, 2015, p. 36) e em “todo discurso existente [...] interpõe-se um meio flexível, frequentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos ‘alheios’ sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema” (BAKHTIN, 2002, p. 86). Dessa forma, estudar o fenômeno dialógico significa também estudar os vários discursos produzidos pelo “outro” sobre aquele mesmo objeto e os diversos efeitos de sentido e atitudes responsivas que surgiram em consequência da produção de enunciados, ou seja,

levar sempre em consideração o “outro” enquanto sujeito social e historicamente situado, o qual é ativo no processo de interação verbal.

O fenômeno dialógico e seus consequentes fios dialógicos estão presentes e perpassam todas as práticas sociais humanas que possam ser verbalizadas (ou semiotizadas das mais diferentes formas) por meio de signos desde que eles sejam compreendidos “como certas posições semânticas, como uma espécie de cosmovisão da linguagem, isto é, numa abordagem não mais linguística” (BAKHTIN, 2015, p. 211). Dessa forma, as relações dialógicas estão presentes desde as unidades mais simples, dentro do enunciado, até as mais complexas e abstratas no processo de enunciação, contanto que possamos ouvir nelas a voz do outro. Assim, reitera-se, nas palavras de Bakhtin (2015, p. 210-2011), que

as relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciações integrais (relativamente), mas o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive a uma palavra isolada, caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como signo da posição semântica de um outro, como representante do enunciado de um outro, ou seja, se ouvimos nela a voz do outro. Por isso, as relações dialógicas podem penetrar no âmago do enunciado, inclusive no íntimo de uma palavra isolada se nela se chocam dialogicamente duas vozes.

Tomemos, por exemplo, a cena a seguir extraída do episódio *O dia em que o Irajá parou*, da segunda temporada da série *Pé na cova*, para tornar mais claro o que estamos afirmando:

**Figura 1 – Ruço despede-se com a palavra “fui”**



Fonte: série *Pé na cova*<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2906549/programa/?s=0s>. Acesso em: 06 nov. 2020.

Na cena em questão, após uma conversa com os outros personagens da série, no trailer das Cachorras Quentes, Ruço decide alugar o espaço da funerária e os caixões para os ufólogos, que aguardavam uma visita alienígena naquela noite, dormirem. Ao retirar-se da mesa, pronuncia a palavra “Fui”, que é imediatamente seguida por um coro dos personagens, os quais aparecem na imagem, dizendo “Funerária Unidos do Irajá”.

A palavra “fui” é utilizada, muitas vezes, em conversas informais para indicar quando alguém está saindo de um ambiente, sendo relacionada, assim, a um sentido de despedida. Porém, no contexto da série, é feito um jogo de palavras em que “fui” ganha, também, uma nova conotação, pois é estabelecida uma relação entre a ideia de despedida e o nome da funerária de Ruço – Funerária Unidos do Irajá (F.U.I) – dando-lhe, dessa forma, um sentido mais cômico e afetuoso<sup>4</sup>.

Assim, a palavra “fui” proferida por Ruço configura-se enquanto um enunciado concreto, pois está inserida em um contexto histórico e social único e é atravessada por relações dialógicas tanto precedentes, o uso da palavra enquanto despedida e, ao mesmo tempo, para se remeter ao nome da funerária, quanto sucessoras, como a atitude dos personagens de, em coro alto, enunciar “Funerária Unidos do Irajá” (F.U.I).

Além disso, esses fios dialógicos que atravessam essa simples unidade da língua estabelecem entre si uma relação de sentido de proximidade, na medida que a palavra “fui” possui tanto um sentido de despedida momentânea, ao ausentar-se de um ambiente, como é utilizada também para se referir a alguém que morreu (fazendo um jogo de palavras ao nomear a funerária).

Dessa forma, ao considerarmos a palavra “fui” dentro do contexto histórico e social real do uso da linguagem na série, podemos “ouvir” nela a voz do outro e, assim, perceber os fios dialógicos que a atravessam e a constitui.

Ademais, queremos destacar que, para Bakhtin, o diálogo faz parte não somente da sua concepção de linguagem, mas da sua concepção de mundo, pois o princípio dialógico constitui não só os discursos, os enunciados e as interações verbais, mas toda a vida, a consciência, a língua, o corpo, o inconsciente, os signos,

---

<sup>4</sup> Destacamos, também, o fato de o próprio nome da funerária estabelecer um jogo ambíguo à medida que o sentido está relacionado não somente a uma despedida informal, mas, principalmente, material (corporal) e espiritual, pois está ligada à ideia de morte – a despedida final. A própria forma como a sigla é escrita, F.U.I, estabelece uma relação dialógica com as lápides norte-americanas, nas quais são escritas R.I.P – Rest in Peace.

os sujeitos. Viver significa estar em constante diálogo com o “outro”. “Ser significa comunicar-se pelo diálogo” (BAKHTIN, 2015, p. 292-293).

Em suma, como buscamos demonstrar, a Translinguística é uma ciência que vai além dos limites da Linguística, mesmo estabelecendo com ela uma relação, pois interessa-se pela especificidade e peculiaridade da palavra viva, atravessada por relações dialógicas, que pertence a um contexto sócio- historicamente determinado com, no mínimo, dois sujeitos ativos e que está em constante diálogo com a palavra do outro, a qual a influencia e, inclusive, a determina totalmente por meio da dialogicidade tanto externa como, principalmente, interna dos enunciados.

Assim, por acreditarmos que essa ciência da linguagem desenvolvida por Bakhtin e seu Círculo pode dialogar com a Linguística Aplicada tal como desenvolvida atualmente, devido ao seu caráter emancipador e reflexivo, nos debruçaremos, no próximo tópico, inicialmente, sobre as transformações e bases da Linguística Aplicada, a fim de, posteriormente, estabelecermos alguns pontos de intersecção entre esses dois campos do conhecimento.

### **2.3 A Linguística Aplicada Dialógica e Transgressiva**

A Linguística Aplicada (doravante LA) foi, durante muitos anos, considerada como uma disciplina cujo objetivo era a aplicação dos construtos teóricos da Linguística, principalmente voltada a questões sobre o ensino de língua estrangeira, impulsionada, segundo Rajagopalan (2006, p. 151) pelos esforços de guerra do governo estadunidense entre meados do século XX, com a “demanda acentuada de professores de língua estrangeira para ministrarem cursos-relâmpagos a milhares de soldados designados para servir em lugares longínquos”, dedicando-se “a projetos de pesquisa relacionados aos esforços bélicos daquele país”.

Porém, sua emancipação da Linguística mostrava-se eminente, principalmente quando seu objeto deixa de ser apenas o ensino de línguas e torna-se todo o processo de ensino e aprendizagem dessas línguas, o que envolve questões além das meramente linguísticas.

No Brasil, essa independência foi tomando forma principalmente entre os anos 1980 e 1990, o que pode ser percebido pelos vários embates travados entre



inúmeros teóricos<sup>5</sup>, e ocorreu juntamente com a influência, segundo Pennycook (2006, p. 83), das viradas linguística, somática e performativa sofrida pelas Ciências Humanas, que trouxe à tona a importância da linguagem nas organizações sociais e políticas e na constituição do sujeito, sendo ele social, múltiplo e conflitante, sobre o qual “as identidades são formadas na *performance* linguística e corporificada”, e a necessidade de uma LA que considerasse a realidade emergente que a globalização nos trouxe (KUMARAVADIVELU, 2006).

Assim, esse campo do conhecimento acabou sofrendo uma transformação disciplinar e uma reformulação epistemológica, indo além de uma simples disciplina prática, voltada exclusivamente ao ensino e aprendizado de língua estrangeira e dependente da Linguística, a um campo de estudos que explode a relação entre teoria e prática (MOITA LOPES, 2006), na medida que a produção do conhecimento torna-se concomitante ao processo de aplicação devido à necessidade de considerar as realidades, vozes e identidades sociais, principalmente dos grupos marginalizados, indo contra o poder hegemônico e a produção de saberes tradicionais, construindo, assim, um pensamento de fronteira (KLEIMAN, 2013).

Nesse sentido, a reformulação da LA em um campo de estudos independente da Linguística está totalmente relacionada à própria transformação que as Ciências Sociais sofreram à medida que começaram a considerar as vozes daqueles marginalizados como forma igualmente válida de construção do conhecimento e organização da vida social, o que, segundo Moita Lopes (2006), desafia a lógica ocidentalista das ciências com teorias separadas das práticas sociais, as quais tentam silenciar as vozes dos sujeitos ao compreender seus conhecimentos como senso comum.

Então, por tentar problematizar essa construção ocidentalista e excludente do conhecimento de base científica positivista e moderna e construir epistemes sobre e a partir dos sujeitos heterogêneos em suas práticas sociais diárias, é inevitável a necessidade de atravessar outros campos do conhecimento, além do estritamente linguístico. Nessa perspectiva, Moita Lopes (2006, p. 96) aponta que “parece essencial que a LA se aproxime das áreas que focalizam o social, o político e a

---

<sup>5</sup> Sobre essa questão indicamos as leituras das obras *Por uma linguística aplicada indisciplinar e Linguística aplicada na modernidade recente*, ambas organizadas por Moita Lopes (2006, 2013), e *Linguística Aplicada: da aplicação da linguística à linguística transdisciplinar*, organizada por Paschoal e Celani (1992).

história”, o que a faz ser considerada, nos dias de hoje, não apenas uma disciplina mas uma área do conhecimento, um campo de estudos, no qual diversas áreas de estudos podem e são mobilizadas para problematizar a vida social, “na intenção de compreender as práticas sociais nas quais a linguagem tem papel crucial” (MOITA LOPES, 2006, p. 102).

Assim, partindo da necessidade de se constituir como uma área que dialoga com os sujeitos, com o social, político, histórico e cultural, por meio de um entrecruzamento entre várias correntes, áreas e disciplinas, a LA se constitui tanto transdisciplinar como, também, transgressiva, assim como sugere Pennycook (2006), pois atravessa fronteiras sociais, culturais, disciplinares e epistemológicas, dando espaço para que os sujeitos marginalizados ecoem suas vozes, desafiando, assim, a produção de conhecimento e os modos de pensar tradicionais ao mesmo tempo que produz outros modos de pensar. Dessa forma, o autor insere a Linguística Aplicada no campo das teorias transgressivas, as quais são fluidas e estão sempre em movimento.

No texto *Uma linguística aplicada transgressiva*, ao defender a necessidade de uma LA transgressiva, Pennycook (2006, p. 76) categoriza a teoria transgressiva nos seguintes termos:

ela tem o objetivo de atravessar fronteiras e quebrar regras em uma posição reflexiva sobre o quê e por que atravessa; é pensada em movimento em vez de considerar o que veio antes do momento da posição teórica ‘pós’; articula-se para a ação na direção da mudança; é Foucault e Fanon.

Dessa forma, inserir o campo da Linguística Aplicada nessa teoria implica tanto ir além de discussões meramente linguísticas como começar a pensar esse campo de forma crítica, política e responsiva, levando em conta que a linguagem não é apenas mero mecanismo de comunicação ou reprodução de saberes/pensamentos, mas, sim, uma arena de debates e embates em que os sujeitos se constituem e constituem o mundo em que vivem, por meio de um diálogo incessante e interminável com o outro e com o mundo. Implica, ainda mais, pensar sempre para frente, pensar na mudança, levando em consideração que vivemos em um mundo heterogêneo e totalmente hierarquizado, no qual a grande maioria é marginalizada devido a posições sociais, orientações sexuais, gênero, raça.

Desse modo, podemos considerar que a LA, inserida dentro das teorias transgressivas, pode levar os sujeitos a refletirem sobre sua própria realidade e, principalmente, sobre o outro, provocando, assim, possíveis mudanças sociais.

Nesse sentido, tendo em vista que toda ação humana ocorre por meio da linguagem, configurando-se como um evento discursivo, é necessário levar em consideração todo o processo de produção, circulação e recepção dos enunciados, ou seja, o processo de enunciação como um todo, assim, analisando quem produziu o discurso, com qual finalidade, para quem é direcionado, em que momento histórico e social se deu, em qual gênero foi veiculado, qual ou quais possíveis interlocutores envolvidos na interação discursiva, para que se possa, assim, chegar à reflexão sobre as problemáticas políticas, sociais e culturais que envolvem a linguagem.

Desse modo, uma investigação em Linguística Aplicada que busque refletir, por exemplo, sobre as representações sociais sobre a figura feminina em memes deve questionar, além dos elementos linguísticos, quem é(são) o(s) autor(es), onde está sendo veiculado o meme, qual público pretende atingir, com qual finalidade foi elaborado, quais conhecimentos exigidos para se compreender e, através dessa análise de todo o processo de enunciação e das discussões advindas de outros campos, refletir sobre essa prática no intuito de transgredir as práticas e discursos machistas que circulam em nossa sociedade.

Assim, acreditamos que a LA esteja inserida numa perspectiva dialógica, na qual se concebe a linguagem e o discurso como o lugar de um embate de vozes, ao mesmo tempo que tenta ir além dos limites e das fronteiras do pensamento tradicional.

Sob esse viés, a teoria da linguagem desenvolvida por Mikhail Bakhtin e seu Círculo pode oferecer bases e diálogos riquíssimos para o desenvolvimento e estudos na área da Linguística Aplicada, sobretudo ao considerar os estudos bakhtinianos sobre o enunciado concreto, os gêneros do discurso e, principalmente, sobre a natureza dialógica da linguagem e da própria vida.

Importante destacar que a teoria desenvolvida ao longo de todas as obras do Círculo de Bakhtin tinha como interesse principal a escritura literária, porém, a relevância de seu pensamento, o qual já se ocupava de diversos campos, foi tamanha que houve uma transposição, segundo Ponzio (2010, p. 295), “para campos

disciplinares de que ele não se ocupou diretamente e que foi usado para abordar novos problemas”.

Esse é o caso da Linguística Aplicada e sua necessidade, como defendemos neste tópico, de transpor o pensamento de Bakhtin para seu campo de estudos como uma forma de abordar novos problemas relacionados a linguagem com um olhar mais social, reflexivo e transformador.

Dessa forma, desenvolveremos, no próximo tópico, a discussão sobre alguns conceitos basilares da Translinguística, os quais acreditamos estabelecer possíveis diálogos com a LA em sua proposição de estudar problemas sociais ligados ao uso da linguagem em uma perspectiva transgressora.

## **2.4 A Translinguística bakhtiniana e a Linguística Aplicada: possíveis diálogos**

Como já foi posto anteriormente, Bakhtin e seu Círculo produziram conhecimento em uma época de constante embate e luta ideológica, política e cultural, o que muito influenciou a forma como o conhecimento era produzido, por meio de diálogos. No que tange à linguagem, a ciência proposta pelo grupo foi desenvolvida em um período em que a Linguística tinha como pontos característicos,

senão o pleno desconhecimento, ao menos a subestimação da função comunicativa da linguagem; a linguagem é considerada do ponto de vista do falante, como que de *um* falante sem a relação *necessária* com *outros* participantes da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2011, p. 270, grifos do autor).

Dessa forma, ao centralizar apenas o falante e o objeto de sua fala, desconsiderando, assim, não só o ouvinte, mas, também, as outras diversas vozes que o circundam, como se eles não estabelecessem entre si relação alguma, podemos afirmar que a linguagem era vista e estudada com um viés monológico. Porém, essa forma de pensar e construir o conhecimento de forma monológica vai de encontro às bases epistemológicas do pensamento bakhtiniano, o qual constrói toda sua filosofia da linguagem a partir de um grande diálogo. Do mesmo modo, a Linguística Aplicada, em seu surgimento, também tinha base em uma Linguística estruturalista e monológica, até reinventar-se ao dialogar com outras áreas e aderir a visão dialógica da linguagem também como um princípio constitutivo.

É nessa perspectiva, diante de uma tendência estruturalista europeia de base saussureana, a qual concebe apenas os limites formais da língua, que o Círculo de Bakhtin desenvolveu, ao longo de todas as suas obras, a Translinguística.

Para Bakhtin (2011), todas as esferas da atividade humana estão ligadas ao uso da linguagem, o qual ocorre por meio de enunciados concretos e únicos. Concreto, por ser um todo formado tanto pela parte material, ou seja, verbal, visual ou verbo-visual<sup>6</sup>, como pelos contextos de produção, circulação e recepção desses textos; e único, por estar diretamente relacionado ao indivíduo e à comunicação discursiva a qual pertence, isto é, está sempre ligado “a uma atividade humana, desempenhada por um sujeito que tem lugar na sociedade e na história” (FARIA E SILVA, 2013, p. 51), o qual interage constantemente com outros sujeitos.

Nesse sentido, na concepção bakhtiniana, o texto é considerado enquanto enunciado, sendo determinado por dois elementos, “a sua ideia (intenção) e a realização dessa intenção” (BAKHTIN, 2011, p. 308), os quais estão sempre em constante relação.

As fronteiras dos enunciados são marcadas pelas unidades de sentido, relacionadas diretamente ao todo do enunciado concreto, e pelas relações dialógicas que estabelecem com outros enunciados, assim, os enunciados podem ser constituídos tanto por apenas uma palavra como pelas centenas de páginas que compõem um romance, por exemplo.

Por ser formado por um todo tanto linguístico como sócio historicamente situado, os enunciados concretos acabam refletindo as condições e as finalidades específicas dos diversos campos da atividade humana “não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional” (BAKHTIN, 2011, p. 261).

Esses três elementos estabelecem uma relação constitutiva entre si e compõem os enunciados, os quais, ao mesmo tempo que individuais e particulares da situação comunicativa, são também sociais, na medida que cada esfera da atividade humana, a qual ocorre por meio da linguagem, elabora tipos relativamente estáveis

---

<sup>6</sup> Discutimos sobre a dimensão verbo-visual dos enunciados, baseada nos estudos desenvolvidos por Brait (2013), na terceira seção desta dissertação.

de enunciados, os quais Bakhtin (2003) denomina como gêneros do discurso, configurando padrões típicos que orientam a interação discursiva.

Conseqüentemente, assim como os enunciados, o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional são determinados pelo todo da situação comunicativa e se realizam de acordo com as características típicas de um determinado gênero do discurso.

Desse modo, em toda situação discursiva, o falante sempre utiliza algum gênero para se comunicar, seja oral ou escrito, que atenda à situação histórica e social na qual está inserido, bem como às expectativas dos interlocutores, buscando chegar aos efeitos de sentido que almeja.

Diversos e inesgotáveis são os gêneros discursivos, pois, como são construídos historicamente, totalmente ligados à vida cultural e social, eles vão concomitantemente se modificando para atender às novas demandas sociais. Por isso, segundo Bakhtin (2011, p. 268), os gêneros do discurso “são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem”.

Assim, devido a esse contínuo processo de mudança social, que implica também nos diversos campos de comunicação da atividade humana, os gêneros são mutáveis e heterogêneos, refletindo tanto o velho quanto o novo, estabelecendo relações com outros gêneros que o antecederam e o sucederão, e indo desde simples diálogos orais íntimos até grandes manifestações científicas e literárias.

Cabe ressaltar que, assim como os gêneros, os enunciados concretos que os compõem estão essencialmente atravessados por relações dialógicas, na medida que, como aponta Bakhtin (2015, p. 311), todo enunciado “sempre se desenvolve *na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos*” e estabelece relação com outros enunciados que o antecederam e o sucederão.

A palavra dialogismo, como o próprio nome sugere, se remete à diálogo, o que, normalmente, é associado ao diálogo face a face, porém, nos estudos bakhtinianos, as relações dialógicas não estão restritas a isso, pois o diálogo atravessa todo o processo comunicativo que ocorre por meio da linguagem, ou seja, é parte constituinte tanto dos enunciados, como dos próprios sujeitos e da situação comunicativa como um todo. Faria e Silva (2013, p. 52) reitera essa ideia ao dizer que, “na teoria de Bakhtin, [...], a ideia de dialogismo está ligada à própria concepção de

língua como interação verbal. Afinal, não existe enunciado concreto sem interlocutores”.

Isso nos remete também à própria ideia defendida por Bakhtin da interação verbal como um processo ativo, pois todos participam ativamente do processo da comunicação discursiva, alternando os papéis de falante/escritor e ouvinte/leitor; e responsivo, pois todo enunciado gera outros enunciados através de uma resposta, a qual pode ocorrer imediatamente após o enunciado pronunciado, discordando dele, concordando com ele, completando-o, ou posteriormente, por meio de discursos subsequentes ou pelo próprio comportamento. Assim, nas palavras do teórico russo:

Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. (BAKHTIN, 2015, p. 271)

Importante lembrarmos, neste momento, que o enunciado concreto, por mais que seja um evento único, estabelece relações dialógicas com outros enunciados, tanto com os que o precederam, já que, assim como aponta Bakhtin, nenhum discurso é novo, ninguém diz nada pela primeira vez, pois sempre está retomando tanto a outros discursos anteriores quanto aos que lhe sucederão, por meio das atitudes responsivas dos sujeitos.

Assim, compreende-se por dialogismo as relações de sentido que se estabelecem entre os enunciados, atravessando tanto a parte concreta/material como os sujeitos e os contextos de produção, circulação e recepção, pois, assim como sugere Bakhtin, “a língua, em sua totalidade concreta, viva, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica” (FIORIN, 2018, p. 21).

Dessa forma, por esse fenômeno ser constitutivo da própria língua, no funcionamento real da linguagem, as relações dialógicas mais básicas ocorrem entre os próprios enunciados, os quais sempre são constituídos por outros que o antecederam e, por sempre provocar uma compreensão responsiva ativa, por aqueles que o sucederão.

Isso implica que os fios dialógicos, por serem inerentes ao próprio funcionamento da linguagem, podem se mostrar explicitamente ou não no discurso. Segundo Fiorin (2018), quando estão nitidamente perceptíveis, por meio da apropriação da voz do outro no enunciado, pode-se chamar este caso de concepção

estreita de dialogismo. Estreito, pois as relações dialógicas vão além dessa externalização nos enunciados, já que são constitutivas deles.

Em relação a essa forma de dialogismo, Fiorin (2018, p. 37) sugere dois modos de incorporação pelo enunciador da voz do outro no enunciado. São elas:

- a) uma, em que o discurso alheio é abertamente citado e nitidamente separado do discurso citante, é o que Bakhtin chama de discurso objetivado;
- b) outra, em que o discurso é bivocal, internamente dialogizante, em que não há separação muito nítida entre o enunciado citante e o citado.

Então, essa inserção do discurso alheio no próprio enunciado pode ocorrer de forma explícita, ou seja, há uma menção ao discurso do outro de forma clara, sendo possível distinguir do discurso do enunciador, por exemplo no discurso direto e no discurso indireto; e de forma implícita, quando não há uma distinção muito clara entre a voz do enunciador e a do outro, mas são nitidamente percebidas, como é o caso da paródia.

Enfim, podemos concluir que o dialogismo é um fenômeno constitutivo tanto dos enunciados, mas também da própria vida, pois os sujeitos e sua própria subjetividade se constituem e são constituídos a partir das relações sociais que estabelecem com o outro.

Nesse sentido, para Bakhtin, enquanto sujeitos socio-historicamente situados, estamos sempre em relação com o outro, seja constituindo-se por meio da apreensão das vozes que o circundam nos diversos contextos comunicativos que participa, seja constituindo-o por meio dos diversos enunciados que mobilizam seu discurso, os quais causarão atitudes responsivas ativas em relação ao outro. Assim, “o sujeito é constitutivamente dialógico”, pois “seu mundo interior é formado de diferentes vozes em relações de concordância e discordância” (FIORIN, 2018, p. 61).

Dessa forma, nas relações dialógicas, a teoria desenvolvida por Bakhtin e o Círculo leva em consideração tanto as vozes sociais como as individuais e, ao fazer isso, “permite examinar, do ponto de vista das relações dialógicas, não apenas as grandes polêmicas filosóficas, políticas, estéticas, econômicas, pedagógicas, mas também os fenômenos da fala do cotidiano” (FIORIN, 2018, p. 30-31).

Assim, a Linguística Aplicada, já emancipada em relação à Linguística de base monológica, pode refletir e investigar, a partir do conceito de enunciado concreto desenvolvido por Bakhtin e o Círculo à luz das relações dialógicas que os constituem,



tanto os grandes problemas estruturais que cercam nossa sociedade quanto as questões que envolvem mais o cotidiano, como, por exemplo, as vozes das minorias marginalizadas e os discursos discriminatórios, os quais são reproduzidos e perpetuados por uma boa parte da sociedade nas situações comunicativas diárias – momentos esses em que os discursos já estão tão conservados que, muitas vezes, acabam passando despercebidos, sendo, assim, sustentados cada vez mais.

Dessa forma, levando em consideração as discussões desenvolvidas até este momento, acreditamos que a ciência desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin ao longo de toda sua obra, a Translinguística, no intuito de ir além dos aspectos meramente linguísticos do texto, tratando do social, cultural, político e histórico e sua relação dialética com a linguagem, tem caráter transdisciplinar, pois, ao discutir sobre a vida do discurso e dos sujeitos em sua relação intrínseca com o(s) outro(s), mobiliza vários outros campos do conhecimento, como a sociologia, a história, a psicanálise, dentre outros campos.

A própria constituição do Círculo linguístico bakhtiniano contribui para seu caráter dialógico e transdisciplinar à medida que era composto por estudiosos das mais diversas áreas e formações, como, por exemplo, um filósofo, um biólogo, um pianista, os quais discutem, a partir do estudo de produções literárias, como as de Dostoiévski e as de Rabelais, questões ligadas aos sujeitos, aos discursos e aos enunciados em uma perspectiva socio-histórica (atravessados por relações dialógicas).

A esse respeito, podemos estabelecer dois pontos de diálogo com a Linguística Aplicada. Primeiro, em relação a essa transdisciplinaridade, na medida que, nos dias de hoje, a LA, apesar de ter a linguagem como centro, estabelece relação com vários outros campos do conhecimento, além da Linguística, a qual está em uma relação de igualdade, conforme a situação, com a história, sociologia, psicologia, estudos culturais etc. Por conseguinte, essa transdisciplinaridade, fundamental para articular os saberes necessários para interpretação e resolução do problema, só é possível dentro de um pensamento dialógico.

O segundo ponto é em relação à constituição dos indivíduos. Segundo Rojo (2006, p. 258), os problemas a serem questionados, estudados e refletidos na LA são aqueles “contextualizados, socialmente relevantes, ligados a linguagem e ao discurso”, de forma que possibilite a “elaboração de resultados pertinentes e

relevantes, de conhecimento útil a participantes sociais em um contexto de aplicação (escolar ou não escolar)". Com isso em vista, é necessário considerar os sujeitos enquanto seres sociais e individuais, os quais são construídos socio-historicamente e são, essencialmente, dialógicos, pois, estão em constante relação com o(s) outro(s) e com os diversos discursos que o circundam nos contextos comunicativos situados, e, a partir disso, se constituem e constituem o mundo em que vive.

Nesse sentido, quando Rojo (2006, p. 258) indica que a LA está focada na resolução "de problemas com relevância social suficiente para exigirem respostas teóricas que tragam ganhos as práticas sociais e a seus participantes, no sentido de uma melhor qualidade de vida, num sentido ecológico", a estudiosa está levando em consideração uma Linguística Aplicada que considere não um sujeito monológico, mas sim dialógico, pois a produção de conhecimento em LA visa à resolução de problemas sobre e a partir de sujeitos que estão em profunda relação com o outro, visando atitudes responsivas reflexivas e responsáveis, a fim de melhorar as práticas sociais, desvelando mecanismos de poder.

Além disso, levando em consideração que a sociedade é dividida em diversos grupos sociais com interesses distintos e que os sujeitos interagem por meio de enunciados concretos, os quais estão atravessados por relações dialógicas, as quais podem ser tanto de divergência como de convergência, então, segundo Fiorin (2018, p. 28), "os enunciados [serão] sempre o espaço de luta entre vozes sociais, o que significa que são inevitavelmente o lugar da contradição". Logo, se um dos propósitos da LA é estudar os problemas sociais que ocorrem por meio da linguagem, visando a uma reflexão e conseqüente mudança para melhoria da vida, além de considerar os sujeitos enquanto dialógicos e heterogêneos, é necessário levar em conta também os enunciados como uma arena de batalhas ideológicas, pois, por estabelecer relações com diversos enunciados, tanto contratuais como polêmicos, ao desvelar ideologias tradicionais e excludentes, podem levar a reflexão e a possível mudança.

Por fim, é preciso destacar que é a partir dos gêneros discursivos que todo o processo enunciativo e toda ação comunicativa socio-historicamente situada irá ocorrer, mobilizando relações de poder, ideologias e perpetuando ou refutando discursos já cristalizados. A escolha do gênero no processo comunicativo também responde a uma estrutura social e individual, pois, a partir dela, pode ser revelado o

propósito comunicativo do enunciador, assim como a legitimação ou não do seu discurso.

Assim, ao dialogar com o sujeito bakhtiniano e com o enunciado concreto proposto por ele, com seus inerentes fios dialógicos, os quais são construídos em situações discursivas situadas por meio de gêneros discursivos, a LA, em um movimento de fluidez em relação às outras disciplinas, só possível dentro de um mundo dialógico, pode chegar à ideia de transgressão proposta por Pennycook (2006, p. 73) em “um sentido mais ilícito de atravessar fronteiras proibidas, e talvez, no processo, começar a derrubar algumas dessas cercas disciplinares”. Desse modo, pois, a Linguística Aplicada terá instrumentos para transgredir política e epistemologicamente os limites do pensamento tradicional e transgredirá no próprio sentido do termo, de penetrar em território proibido, ao tentar “pensar o que não deveria ser pensado, fazer o que não deveria ser feito” (PENNYCOOK, 2006, p. 74).

Nessa perspectiva, a teoria da carnavalização, desenvolvida por Bakhtin, pode estabelecer uma relação transdisciplinar com a Linguística Aplicada, confirmando, ainda mais, esse caráter transgressor. Desse modo, na próxima seção, discutiremos a respeito da cosmovisão carnavalesca e apresentaremos as noções analíticas que nortearão nosso estudo sobre a representação carnavalizada da morte na série *Pé na cova*.

### 3 A TEORIA DA CARNAVALIZAÇÃO SEGUNDO MIKHAIL BAKHTIN

“[...] o carnaval [...] se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação”.

(BAKHTIN, 1987, p. 6)

“O riso [...] tem um valor mágico de salvação, que nos faz escapar, provisoriamente, do mundo real”.

(MINOIS, 2003, p. 100)

Nesta terceira seção da dissertação, temos como objetivo discutir a cultura popular do riso e o carnaval (suas categorias, manifestações e imagens) para compreendermos a teoria da carnavalização proposta por Bakhtin. Esse interesse se deve ao fato de acreditarmos que o seriado televisivo *Pé na cova*, objeto de análise desta pesquisa, reflete e refrata uma cosmovisão de mundo carnavalizada ao subverter várias ordens sociais por meio do riso, principalmente a percepção ocidental hegemônica sobre a morte.

Dividimos, então, esta seção em cinco tópicos que julgamos pertinente para compreender a teoria da carnavalização proposta por Bakhtin e sua relação com a referida série televisiva. É importante destacar que, mesmo que tenhamos dividido os elementos e aspectos dessa teoria para uma melhor organização didática, todos eles são componentes constitutivos e estabelecem uma relação de interdependência. Assim, não é possível pensar o carnaval sem sua relação com a cultura cômica popular, assim como não é possível refletir carnavalizadamente sobre a morte sem as categorias da cosmovisão carnavalesca e nem a ambivalência e o riso constitutivo dessa prática discursiva.

Desse modo, no primeiro tópico, *A variada fortuna da cultura cômica popular e do carnaval*, trataremos do problema do carnaval enquanto festa e fenômeno da cultura cômica popular, em contraposição à cultura oficial; e a transposição dos gestos, manifestações e elementos de tipo carnavalesco para a linguagem da literatura – e, nos dias de hoje, para a linguagem televisiva.

No segundo tópico, *As categorias da cosmovisão carnavalesca*, apresentaremos as quatro macro categorias da cosmovisão carnavalesca e a relação intrínseca existente tanto entre elas quanto com a vida carnavalizada.

Já no terceiro tópico, *O caráter cômico da cultura popular*, discutimos sobre as influências históricas, culturais e sociais do aspecto cômico da Cultura Popular, desde suas raízes na Antiguidade greco-romana até seus ecos renascentistas que influenciaram e desenvolveram a consciência literária, política e científica da época, ressoando até os dias de hoje.

No quarto tópico, *A representação e a lógica carnavalesca*, trataremos, por sua vez, sobre as imagens carnavalescas e sua inerente ambivalência, as quais representam, por meio da própria vida, uma cosmovisão carnavalizada.

Por fim, no quinto tópico, *A dimensão verbo-visual em uma perspectiva dialógica*, discutiremos sobre a dimensão verbo-visual da linguagem, proposta por Brait (2013) a partir dos estudos bakhtinianos, por acreditarmos que o gênero série televisiva constrói sentido ao refletir/refratar as realidades sociais por meio da relação entre a dimensão linguística e visual da linguagem, podendo haver séria perda semântica caso sejam analisados isoladamente.

### **3.1 A variada fortuna da cultura cômica popular e do carnaval**

A discussão sobre o significado da palavra cultura pode gerar confusão e divergência teórica e conceitual entre os estudiosos do assunto, em razão de seu sentido estar relacionado a transformações políticas, sociais e históricas, o que permitiu que o conceito de cultura fosse reformulado diversas vezes a depender da perspectiva em que estiver sendo adotada.

De forma geral, comumente, entende-se por cultura um modo de vida característico de uma determinada nação ou de um determinado grupo social, o que inclui o seu conhecimento científico, suas diversas expressões artísticas, suas leis, sua moral, suas crenças, seus costumes, bem como todos os outros hábitos e capacidades desenvolvidos e adquiridos pelo ser humano dentro de uma comunidade. Essa compreensão assume, de acordo com Herder, “uma diversidade de formas de vidas específicas, cada uma com suas leis evolutivas próprias e peculiares” (*apud* EAGLETON, 2011, p. 24).

Nesse sentido, segundo Eagleton (2011), Herder propõe uma pluralização do termo cultura ao falar tanto de sua diversidade em nações e períodos distintos,

como a existência de diferentes culturas, sejam elas sociais, políticas, econômicas, dentro de uma mesma nação.

No que diz respeito a suas bases etimológicas, o conceito de cultura, segundo Eagleton (2011), é derivado do de natureza, possuindo relação com trabalho e agricultura, ou seja, colheita e cultivo do que cresce naturalmente. Nesse sentido, cultura designava um processo totalmente material, o que “foi depois metaforicamente transferido para questões de espírito” (EAGLETON, 2011, p. 10), quando ocorre uma transformação histórica da própria humanidade, na qual o homem deixa sua existência mais rural para uma vida mais urbana.

Nessa perspectiva, a palavra cultura carrega em seu sentido e história uma ambiguidade constitutiva, que vai desde o plantio e criação de gado até engenho de obras artísticas e desenvolvimento de estudos científicos. Em sua própria raiz do latim, pode-se perceber isso, pois a palavra *colere*, a qual originou “cultura”, se remete, segundo Eagleton (2011), tanto a um sentido mais religioso como a uma afinidade desconfortável com a ideia de ocupação e invasão, carregando, assim, dois polos, um positivo e outro negativo.

Além disso, ainda segundo o filósofo britânico, ao contrapor e recusar, por um lado, o determinismo orgânico e, por outro, a autonomia do espírito, mostrando que, ao mesmo tempo, há na natureza um excedente o qual pode superá-la e anulá-la, todas as ações humanas têm raízes na biologia e no ambiente natural, a ideia de cultura acaba designando tanto o que evoluiu, bem como o que deveria evoluir. Desse modo, a palavra compreende uma tensão entre “fazer e ser feito, racionalidade e espontaneidade [...]” e até “alude ao contraste político entre evolução e revolução [...]”, combinando “de maneira estranha crescimento e cálculo, liberdade e necessidade, a ideia de um projeto consciente mas também de um excedente não planejável” (EAGLETON, 2011, p. 14). Assim, o sentido de cultura tem dupla face ao carregar, ao mesmo tempo, tanto a ideia de liberdade como a de determinismo.

Nesse sentido, baseando-se tanto na compreensão de uma pluralidade cultural, de acordo com a proposição de Herder, como na de que esse termo é social e historicamente ambivalente, na sociedade medieval e renascentista, podemos distinguir mais explicitamente duas formas culturais bastante distintas que coexistiram: a oficial e a popular.

É sobre essas duas manifestações culturais, sobretudo no período da Idade Média e do Renascimento, que nos debruçaremos a partir de agora para podermos compreender as bases da cosmovisão carnavalesca proposta por Mikhail Bakhtin.

De acordo com Henriques e Silva (2007, p. 64), a teoria desenvolvida por Bakhtin e o Círculo

permite esclarecer no plano semiótico-epistemológico, as relações detectadas na cultura contemporânea entre homem-mundo, sujeito objeto do conhecimento; dialeticamente considera a cultura como a instância em que transitam os discursos (com conteúdos ético-cognitivos) de diferentes comunidades semióticas que interagem tecendo sentidos da diversidade social.

Nessa perspectiva, na cultura, é possível transitar uma pluralidade discursiva em que se confrontam índices de valor contraditórios, os quais são estabelecidos por instâncias sociais divergentes.

Assim, a cultura oficial, a qual reflete os valores conservadores e homogeneizantes propostos pela Igreja e pelo Estado, é criada em um contexto no qual os interesses políticos governam os culturais, definindo uma versão particular de humanidade, em que poucos têm privilégios em detrimento da maioria desfavorecida, e ditando aquilo que é aceito socialmente ou não. Já a cultura popular, mais heterogênea, carrega um conceito de coletividade utópica e tenta, mesmo diante de uma sociedade com conflitos e interesses próprios e diversos, uma aproximação harmoniosa entre os indivíduos ao quebrar as barreiras hierárquicas sociais.

Desse modo, a cultura oficial, mesmo carregando uma ideia de falso universalismo e liberdade social, divide a sociedade em hierarquias individualizadas, determinando seu modo de agir. Já a cultura popular demonstra mais traços de uma atitude crítica, com uma dimensão mais social, universal e libertadora.

Neste momento da discussão, é importante pontuar que, no período da Idade Média, a sociedade era dividida em classes e a Igreja exercia grande influência tanto no povo como no Estado, o que a fazia ter um controle espiritual, social, econômico e político. Assim, o mundo oficial – a língua, as leis, a cultura, a ideologia, a vida de forma geral – era ditada seguindo valores religiosos e interesses do Estado.

Por outro lado, existia uma vida extraoficial, em que as barreiras sociais/hierárquicas e as imposições valorativas do mundo oficial eram transgredidas,

refletindo a vida real do povo, sua cultura, suas línguas, seus valores, suas ideologias conflitantes.

Nesse sentido, em contraposição às celebrações oficiais, tanto religiosas quanto estatais, organizadas pela Igreja e pelo Estado Oficial, as quais tinham regras preestabelecidas, cultuavam tanto o rei como as figuras religiosas e celebravam as hierarquias, por meio do uso de insígnias e de lugares reservados e pré-estabelecidos para cada nível, existiam as festas populares, sobretudo o carnaval. Nelas, as imposições e barreiras sociais eram quebradas, o que permitia a aproximação entre o povo, o qual tinha liberdade para ecoar sua voz e realizar seus desejos e prazeres, e a crítica-paródica, por meio do riso, dos ritos religiosos, da figura do rei e da vida oficial como um todo.

Desse modo, durante o carnaval, esses dois mundos, o oficial e o não oficial, travavam um debate dialógico entre si, fazendo com que essa comunicação refletisse “línguas, culturas e sociedades que convivem e dialogam: a interação verbal entre o mundo ‘oficial’ e o ‘não oficial’ revela o diálogo como embate entre forças-tarefas, gêneros, línguas, ideologias e vozes entre eu-outro, espaço-tempo” (PAULA E STAFUZZA, 2010, p. 134).

Essas duas manifestações culturais, mesmo em uma constante oposição, carregam em si traços identitários uma da outra, em uma relação de circularidade<sup>7</sup>, pois elementos da cultura oficial são encontrados na cultura popular, assim como elementos da cultura popular interagem e compõem a cultura oficial.

Essa fusão é ainda mais evidente na literatura e ideologia do período humanístico no Renascimento, quando o estado feudal e teocrático da Idade Média perde forças, dando margem para que traços da cultura popular, como a risada carnavalesca e a linguagem vulgar, penetrassem na literatura oficial, influenciando, também, segundo Bakhtin (1985), a política e a ciência da época.

Desse modo, a cultura popular, com seu universalismo, ousadia, lucidez e materialismo, favoreceu o desenvolvimento da literatura e da ideologia não-oficial.

---

<sup>7</sup> O conceito de circularidade é utilizado para dar a ideia de que elementos de uma determinada cultura interagem e compõem outra, como é o caso da cultura oficial e da cultura popular. Nesse caso, a noção de circularidade significa, segundo Paula e Stafuzza (2010, p. 135), “inter-ação cultural, influência recíproca entre o popular e o não-popular, o oficial e o não oficial, o sério e o cômico, dada a imprecisão de seus liames, o que sugere permeabilidade/circularidade entre as esferas de atividades e manifestações culturais, sem fundi-las”.



Nesse sentido, ao passar de uma existência totalmente não-oficial para o nível do oficial, a cultura cômica popular também passa

do estágio de existência quase espontânea para um estado de consciência artística, de aspiração a um fim preciso. Em outros termos, o riso da Idade Média, durante o Renascimento, tornou-se a expressão da consciência nova, livre, crítica e *histórica* da época” (BAKHTIN, 1985, p. 63, grifos do autor).

Assim, o viés crítico e subversivo da cultura popular – próprio das festas populares da Idade Média – ganha ainda mais força ao alcançar uma nova consciência durante o período renascentista devido à própria transição histórica<sup>8</sup> da época.

Salientamos que essa nova visão de mundo, totalmente transgressora, teve sua maior expressão durante o carnaval medieval e renascentista, por isso, para desenvolver sua teoria da cosmovisão carnavalesca, Bakhtin estuda as diversas manifestações dessa festa popular durante esses dois períodos históricos.

Sobre o carnaval, Bubnova (2016), ao fazer um estudo acerca de sua história e sua relação com a cultura popular, afirma que o carnaval possui um vínculo indissolúvel com as comemorações religiosas, como o Natal e a Páscoa, por exemplo, pois alguns traços das arcaicas religiões agrárias, as quais deram origem a esta festa, ainda estão presentes nos festejos e lendas cristãs do ciclo carnavalesco, o que comumente é difícil de perceber pelo fato

de que o calendário popular é de escala dupla, porque combina períodos do calendário lunar, principalmente, de quarenta, em relação as fases da lua. Por isso muitas festas aparentemente cristãs se confundem ou se integram com as de origem pagã, entre elas, as principais, tais como o Natal (25 de dezembro, data próxima de 22 de dezembro, dia do solstício de inverno), a Páscoa (próxima de 22 de março, equinócio de primavera), São João (25 de junho, diametralmente oposto ao Natal), etc. (BUBNOVA, 2016, p. 94).

Ainda segundo a autora, o ciclo carnavalesco compreende o período entre o solstício de inverno e o solstício de verão, ou seja, entre 22 de dezembro e 22 de junho, e as festividades e rituais da cultura popular estão vinculadas a esse modelo de carnaval. Assim, o carnaval está totalmente ligado tanto à cultura popular, do qual faz parte (e o constitui), como à cultura oficial, pois só pode ser pensado em oposição a ela.

---

<sup>8</sup> O Renascimento situa-se em um período transitório de queda do regime feudalista e início do regime capitalista, devido, principalmente, a dois fatores: a ascensão da burguesia e a mudança da visão teocêntrica de mundo para o pensamento antropocêntrico.

Isso vai ao encontro da visão dialógica de linguagem e de mundo que Bakhtin desenvolve, assim como discutido no capítulo anterior, em que os sujeitos só podem constituir a si mesmo por meio do incessante diálogo com o outro. Nessa perspectiva, o carnaval, enquanto manifestação popular, também é construído dentro de um mundo dialógico, pois ele só é possível a partir do contínuo diálogo com a festa oficial.

Assim, a cosmovisão de mundo representada durante essa festa popular está relacionada à existência de um outro mundo, o oficial. Esses dois mundos, tão distintos e diversos, viviam dentro de um incessante debate e embate dialógico entre cultura popular e cultura oficial, a língua culta – o latim falado pela nobreza e pelo clero – e a língua vulgar – latim falado pelo povo –, a festa oficial e a festa não-oficial. Assim, por meio desse “debate dialógico travado por esses dois mundos” que se “reflete e refrata os valores conservadores e homogeneizantes do mundo ‘oficial’ por meio da voz-ação do ‘não-oficial’” (PAULA E STAFUZZA, 2010, p. 133).

É dentro desse contexto que Bakhtin desenvolve o seu conceito de cosmovisão carnavalesca, compreendendo o carnaval não como o conhecemos hoje, totalmente hierarquizado e cheio de palcos e ribaltas, mas, sim, como parte da cultura popular, que ocorre fora do tempo ordinário e em contraposição à vida oficial, criando uma nova vida, a não oficial, a qual, ao quebrar as hierarquias de todos os níveis, dá lugar a uma percepção carnavalesca do mundo.

Nessa perspectiva, no quinto capítulo de *Problemas da Poética de Dostoiévski*, intitulado *Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski*, Bakhtin (2015) define sua concepção de carnaval. Para o filósofo russo, o carnaval constitui um conjunto de manifestações da cultura popular de tipo carnavalesco e é um princípio de compreensão da vida e do mundo. Dessa forma, o carnaval propriamente dito não é um fenômeno literário, e sim “uma forma *sincretica de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares” (BAKHTIN, 2015, p. 139, grifos do autor).

Nessa perspectiva, durante o período do carnaval, todos participam ativamente e vivem conforme suas leis, as leis da liberdade. A essência do carnaval vem de seu caráter universal, sendo “um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo” (BAKHTIN, 1987,

p. 6). Assim, uma nova forma livre e popular é representada e interpretada pela própria vida, uma vida carnavalesca. Essa é construída, até certo ponto, como uma paródia da vida ordinária, na medida que “as leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, são revogadas durante o carnaval” (BAKHTIN, 2015, p. 140). Dessa forma, subverte a ordem da vida comum, privilegiando tudo aquilo que é excêntrico e, ordinariamente, marginalizado.

Além disso, por compreender um conjunto de manifestações da cultura popular, o carnaval criou uma linguagem concreto-sensorial simbólica, que funde as ações e os gestos de natureza carnavalesca, a qual exprime “de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca una (porém complexa), que lhe penetra todas as formas” (BAKHTIN, 2015, p. 139).

Essa linguagem não pode ser traduzida de forma adequada para a linguagem verbal e sim ser transposta para a linguagem cognata ou a linguagem da literatura. Assim, “a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*” (BAKHTIN, 2015, p. 140, grifos do autor), outro importante conceito discutido por Bakhtin (2015) no quinto capítulo de *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

Nesse sentido, ao dizer que pretendemos investigar a cosmovisão carnavalesca na série *Pé na cova*, estamos nos propondo a analisar não o carnaval em si, mas como seu conjunto de manifestações de tipo carnavalesco, os quais expressam uma nova visão de mundo, foi transposto para a linguagem televisiva de forma a expressar uma subversão em relação a ideia hegemônica de morte da sociedade ocidental.

Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), Bakhtin discute mais profundamente sobre o carnaval e sua influência na literatura. No livro, ao defender que o carnaval, enquanto um fenômeno definido, sobrevive até os dias de hoje e revela-nos os elementos mais antigos das festas populares, ainda que muito de seu caráter e estilo tenham se perdido no decorrer dos séculos, o russo demonstra um sentido amplo para o adjetivo “carnavalesco”, na medida em que designa

não apenas as formas do carnaval no sentido estrito e preciso do termo, mas ainda toda a vida rica e variada da festa popular no decurso dos séculos e

durante a Renascença, através dos seus caracteres específicos representados pelo carnaval nos séculos seguintes, quando a maior parte das outras formas ou havia desaparecido, ou degenerado (BAKHTIN, 1987, p. 189).

Desse modo, ao tratar sobre o carnaval, o filósofo não está se referindo apenas a essa festa em si, mas ao fenômeno do carnaval de forma geral, o qual engloba as mais diversas festas populares e seus diversos ritos, atributos, máscaras, linguagens, gestos, manifestações de tipo carnavalesco que penetra a vida como um todo.

Bakhtin (1987) ainda pontua que esses elementos e características carnavalescas das diferentes festas populares da antiguidade, os quais ainda sobreviveram atualmente, possuem uma relação essencial e estreita com o tempo alegre, que conserva um aspecto livre e popular.

A respeito do riso carnavalesco, um dos principais elementos do carnaval, discutiremos no terceiro tópico deste capítulo. Por enquanto, destacamos sua grande importância na teoria da carnavalização, pois, durante a Idade Média e o Renascimento, o riso é colocado, por Bakhtin, como um dos principais aspectos que distinguia os festejos e ritos cômicos carnavalescos das cerimônias oficiais sérias da Igreja e do Estado Feudal.

Assim, além da vida socialmente aceita e hierarquizada, por meio do riso, o carnaval se distinguia também das festas oficiais sérias, as quais celebravam a permanência das regras e da estabilidade e se contrapunham à suspensão de valores e crenças religiosas, políticas e sociais proclamadas na vida cômica carnavalesca.

Nessa perspectiva, como o riso é típico do carnaval, e este acabou tornando-se um fenômeno que abarca todas as festas populares e, conseqüentemente, uma das principais manifestações da cultura popular, podemos intitulá-la, em oposição à cultura séria oficial, de cultura cômica popular ou cultura popular do riso. A esse respeito, Bubnova (2016, p. 90) assevera que

A “cultura popular do riso” recupera e resguarda a percepção arcaica do mundo, que remonta às sociedades agrárias “primitivas” (pré-históricas). Evoca uma concepção peculiar do tempo que se mede somente pelos acontecimentos da vida coletiva, em uma estreita relação com os ciclos da natureza e da agricultura. Em oposição ao tempo destruidor e apocalíptico da religião cristã (com sua teleologia da criação do mundo, do pecado original, da chegada de Cristo e da redenção, do retorno de Cristo e do juízo final) o tempo “folclórico” – cíclico, mas otimista – não diminui, mas acrescenta valores.

Assim, o riso mostra uma nova concepção de mundo, sem hierarquias e exclusões sociais, mas totalmente valorativa, universal e coletiva em que todos participam, rindo de si e dos outros. Além disso, todos os valores e aspectos negados, rebaixados e/ou transformados em tabu na vida séria oficial, como a morte, os excrementos, a defecação, o sexo, têm o mesmo valor otimista e positivo da vida, pois tudo pode contribuir para o futuro da coletividade. Assim, o tempo alegre é, também, um tempo cíclico em que nascer, viver e morrer têm o mesmo valor, já que “se morre para dar vida, se dá a luz, se alimenta e cresce, se copula para dar vida novamente, se decresce e morre, se renasce” (BUBNOVA, 2016, p. 91).

Essa visão cômica do mundo está ligada à vida da praça pública com seu caráter não oficial e libertário. Nela, os mais diversos gêneros populares, tanto artísticos como burgueses, estão misturados, mas carregam, essencialmente, uma linguagem familiar, a qual incorporava as palavras de baixo calão, as grosserias, os insultos, os juramentos, as maldições, os gritos. Segundo Bakhtin (1987, p. 132),

A praça pública no fim da Idade Média e no Renascimento formava um mundo único e coeso onde todas as “tomadas de palavra” (desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados) possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnados do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade.

Dessa forma, por estarem no mesmo ambiente libertador e familiar, a linguagem popular da praça pública penetrava os mais diversos gêneros festivos que giravam em torno dela, até mesmo os religiosos. Por isso, segundo o filósofo russo, é na praça pública que se encontram e acontecem todas as manifestações não oficiais de tipo carnavalesco, em que, devido também ao seu caráter universal, o povo sempre detinha a última palavra.

Nessa perspectiva, a praça pública é o local onde a cultura popular se manifestava livremente, principalmente durante as feiras e nos dias de festas e espetáculos carnavalescos. Dessa maneira, é nela em que as barreiras hierárquicas do mundo oficial são quebradas, criando um novo mundo, subversivo, cômico, em que a comunicação ocorre de forma livre e familiar por meio de um vocabulário próprio da praça pública totalmente divergente da língua oficial falada na Igreja e pelas classes dominantes.

Desse modo, ao dedicar o terceiro capítulo do *Rabelais* ao vocabulário da praça pública, Bakhtin (1987) não está interessado apenas em discutir a importância desse local na cultura cômica popular, mas, sim, principalmente, frisar que toda essa cosmovisão de mundo só pôde ser construída por meio da linguagem, mas não seguindo as regras hierárquicas da língua oficial, mas sim uma linguagem familiar, universal e libertadora em que o povo podia expressar-se como quisesse, por meio de injúrias e elogios, gritos e grosserias. Uma linguagem totalmente popular que aproximava as pessoas por se identificarem, longe de regras e normas da vida comum. Uma linguagem que favorecia a venda dos feirantes, mas também igualava as pessoas nas festas e espetáculos, porque todos poderiam falar o que quisessem, quando quisessem e para quem quisessem. Não existia regras, a não ser a regra do povo, os quais detinham o poder da palavra.

A importância da praça pública está justamente em juntar o povo e permitir-lhes essa forma linguística familiar expressiva, já que, na vida comum, nos palácios, igrejas, instituições estatais e religiosas e nas casas populares, isso não era possível, pois era estabelecida, como já dissemos anteriormente, um tipo de comunicação hierárquica, cheia de normas e regras de etiqueta e polidez, o que fazia com que a linguagem da praça pública fosse inutilizável nesses locais.

Portanto, entendemos, a partir das ideias bakhtinianas, o carnaval não só como uma festa popular ou uma forma sincrética de espetáculo, mas um fenômeno bastante diversificado, universal e popular, o qual, ao refletir e refratar uma vida extraoficial, criou uma cosmovisão carnavalesca em contraposição ao mundo oficial e hierarquizado, refletindo todas as manifestações e ações de natureza carnavalesca, as quais unem os homens e centraliza tudo aquilo que normalmente é marginalizado e excluído. A vida carnavalesca é uma crítica à vida oficial, em uma tentativa de subvertê-la.

Seguindo essa perspectiva, no próximo tópico, discutiremos as categorias dessa grande cosmovisão cômica do mundo.

### **3.2 As categorias da cosmovisão carnavalesca**

O carnaval apresenta-se, para Bakhtin (2015), como um dos problemas mais complexos e fascinantes da história da cultura, desde suas diversas festividades

às manifestações de tipo carnavalesco, que, embora possua suas raízes na sociedade primitiva, ganhando força na Idade Média, foi no início do período renascentista que começou a estabelecer grande influência direta na literatura e, até mesmo, nas bases científicas, políticas e econômicas.

Apesar disso, a significação do carnaval, enquanto manifestação da cultura cômica popular não oficial, foi se perdendo ao longo dos séculos, transformando-se em um curto período do ano cheio de apresentações, shows e espetáculos de certa forma hierarquizados, com palcos, atores e divisão social. Porém, na literatura, ainda podemos ver traços carnavalescos que sobreviveram ao longo dos séculos, sobretudo com os gêneros que se desenvolveram a partir da sátira menipeia, cujas raízes, segundo Bakhtin (2015, p. 128), “remontam *diretamente* ao folclore carnavalesco cuja influência determinante é ainda mais considerável”.

Nesses gêneros, além da forte presença do elemento cômico, podemos perceber a existência de quatro macrocategorias da cosmovisão carnavalesca que Bakhtin elenca no PPD, sobre as quais nos deteremos agora.

Como discutimos no tópico anterior, nas festas oficiais, havia a necessidade de uma distinção hierárquica intencional, na qual cada participante ocupava o lugar reservado para seu nível e carregava consigo as insígnias de seus títulos, graus e funções (BAKHTIN, 1987). Já durante o período do carnaval, as classes sociais e as desigualdades, que distanciavam as pessoas, eram revogadas. Assim, todos eram considerados iguais e reinava “uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar” (BAKHTIN, 1987, p. 8).

Essa suspensão hierárquica, de classe, gênero, título, idade e fortuna, em que todas as leis e proibições da vida diária comum oficial eram revogadas, e o consequente contato livre entre as pessoas, por já não haver barreiras que os distanciassem, é a entrada em vigor de uma importante categoria da cosmovisão carnavalesca, a qual Bakhtin chama de *o livre contato familiar entre os homens*.

Esse livre contato permite que os homens se aproximem e estabeleçam novas relações entre si, nas quais, livres de qualquer alienação, reconhecem a si mesmo entre seus semelhantes, os quais, ordinariamente, estão separados pelas barreiras sociais.

Por serem libertados do poder e exigências da cultura e sociedade oficial, vivendo livremente, as palavras, os gestos, os comportamentos humanos e todo tipo de manifestação que, normalmente, eram marginalizadas e excluídas, acabam ganhando espaço e, de certa forma, sendo privilegiadas em detrimento das figuras e linguagem oficiais. A esse movimento centrífugo, que destrói as tendências centralizadoras e privilegia o marginal, Bakhtin (2015) destaca outra categoria, a *excentricidade*, a partir da qual é possível serem desveladas, em forma concreto sensorial, a natureza oculta humana.

Nessa perspectiva, segundo o autor russo, essas duas primeiras categorias apresentadas estão totalmente ligadas, assim como pontua no PPD:

O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não carnavalesco (BAKHTIN, 2015, p. 140).

Ademais, para o filósofo, além das manifestações e comportamentos dos indivíduos, o livre contato familiar estende-se também aos fenômenos, valores, ideias e coisas de forma geral, combinando “todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca” (BAKHTIN, 2015, p. 141), como o sagrado e o profano, o alto e o baixo, a velhice e a juventude, o sublime e o vulgar, o belo e o feio, o sábio e o tolo. Essa aproximação de valores, ideias e fenômenos considerados ordinariamente opostos constitui a categoria das *mésalliances* carnavalescas.

A última categoria que apresentaremos, devido ao caráter livre, familiar e universal do carnaval, o qual possibilita uma cosmovisão subversiva cômica de tudo aquilo que é considerado sério e sagrado na vida oficial, é a *profanação*. Essa é formada pelos sacrilégios carnavalescos, pela utilização de linguagem e gestos obscenos, pela paródia, sobretudo, dos textos e imagens bíblicas, pelas indecências, pela valorização do “baixo material corporal”, etc.

Todas essas categorias estabelecem entre si uma relação dialética, de constituição, não sendo possível analisar ou perceber qualquer ação carnavalesca sobre a qual uma delas não apareça. Sobretudo, é possível percebê-las por meio de “todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca” as quais “estão impregnadas



do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder” (BAKHTIN, 1987, p. 10). Linguagem essa que profana, principalmente por meio da paródia, todas as imagens e textos do mundo oficial, privilegiando as excentricidades e unindo os opostos extremos, o que só é possível em uma vida cujas hierarquias são revogadas.

Por fim, consoante à própria significação do carnaval enquanto um espetáculo em que todos participam ativamente, não sendo possível representá-lo, apenas vivê-lo seguindo suas regras, Bakhtin (2015) pontua que essas categorias não são simples “ideias” abstratas, mas sim vivenciáveis e representáveis na própria vida, uma vida carnavalesca, sendo capazes de influenciar, na literatura, a forma e formação de diversos gêneros.

Além disso, essa vida carnavalesca, representada e vivida nas festas e feiras populares, só é possível dentro de uma visão cômica de mundo, sobre a qual discutiremos no tópico a seguir.

### **3.3 O caráter cômico da cultura popular**

O riso sempre esteve inscrito na literatura e na história da humanidade, pois faz parte da própria natureza do homem. No livro *A história do Riso e do Escárnio*, Georges Minois (2003) mostra que o riso aparece em mitos datados centenas de anos antes de Cristo, os quais explicam, até mesmo, a formação do mundo e o nascimento dos deuses.

Ao buscar compreender a natureza do riso, o historiador francês procura, inicialmente, respostas, assim como frequentemente a cultura ocidental o fez, nos mitos e textos gregos. Neles, Minois (2003, p. 23) faz a constatação unânime de que os deuses riem, sendo uma marca da vida divina, e esse riso é sem entraves, assim, “violência, deformidade, sexualidade desencadeiam crises que não têm nenhuma consideração de moral ou decoro”. Essa constatação pode explicar um dos motivos pelos quais, já na Idade Média, a Igreja Católica começa a relacionar o riso ao paganismo e à figura do diabo.

Por conseguinte, Minois (2003) discorre sobre a relação entre o riso e as festas na antiga Grécia, um riso coletivo e organizado. Sobre isso, destacamos o excerto a seguir, sobre as dionisíacas, as bacanais, as leneanas, as tesmofórias e as

panateneias, festas religiosas que possuíam uma significação global em relação ao sentindo geral do mundo, o qual estava à vontade dos deuses, por acreditarmos que demonstra os primeiros traços basilares do que seria o carnaval medieval mais à frente:

Ora, nelas sempre encontramos quatro elementos: uma reatualização dos mitos, que são representados e imitados, dando-lhes eficácia; uma mascarada, que dá lugar, sob diversos disfarces, mais ou menos codificados; uma prática da inversão, na qual é necessário brincar de mundo ao contrário, invertendo as hierarquias e as convenções sociais; e uma fase exorbitante, em que o excesso, o transbordamento, a transgressão das normas são a regra, terminando em caçada e orgia, presidida por um efêmero soberano que é castigado no fim da festa. [...] Certamente, o riso é essencial nas festas. [...] Não se concebem mascaradas, travestimento, cenas de inversão, desordens e excessos sem o riso desbragado que, de alguma forma, imprime o selo de autenticidade (MINOIS, 2003, p. 30).

Nesse fragmento textual, temos três elementos, além do riso, que estarão fortemente presentes nas festividades carnavalescas medievais e renascentistas, as quais, possibilitaram, como vimos no tópico anterior, o desenvolvimento de uma cosmovisão carnavalesca, assim como proposta por Bakhtin sobre o Carnaval.

Iniciemos, fazendo algumas considerações em relação ao primeiro elemento citado por Minois, a atualização do mito. De certa forma, acreditamos que o carnaval é uma das principais formas sincréticas em que os festejos de origem pagã se perpetuam até os dias de hoje, mas, especialmente, no medievo, pois a vida criada durante as festividades e rituais carnavalescos, totalmente contrária e distante da vida oficial, estava relacionada a uma vida arcaica agrária cujas festas cômicas populares representavam um retorno mítico à época em que os deuses reinavam e eram cultuados. Isso poderia indicar que, de algum modo, o carnaval também reatualiza os mitos gregos, porém, mesmo que ainda o faça, perde, definitivamente, sua significação religiosa.

Então, seguimos para os outros três elementos que acreditamos estar mais fortemente ligados ao Carnaval. Primeiro, a questão das máscaras. Bakhtin (1987) considera as máscaras um dos elementos mais complexos e expressivos da cultura popular, pois representa a dissolução das identidades próprias e sociais, negando-lhes o sentido único. É expressão de alternância, reencarnação, metamorfose, ridicularização e simbolismo de transgressão das barreiras naturais. Assim, têm um aspecto regenerador e renovador. De acordo com Soerensen (2011, p. 36), as

máscaras dão ao indivíduo uma relativização social ao travesti-lo e renová-lo por meio da metamorfose física que oculta sua identidade e, “ao diluir as fronteiras que delimitam quem é e a que camada pertence aquele indivíduo atrás da máscara, encobre-se a realidade com uma imagem-símbolo, a máscara incorpora a ambivalência plena”.

Segundo, temos a prática da inversão. A ruptura das hierarquias de todos os tipos e níveis, sejam de classe, idade, gênero, título, é um dos principais elementos do carnaval, graças ao contato livre que ocorre entre as pessoas e a ideia de um universalismo utópico em que todos são iguais. Além dessa quebra, há também uma inversão das hierarquias, em que o excêntrico e marginalizado é cultuado em detrimento, principalmente, das figuras religiosas e da nobreza, os quais normalmente são reverenciados.

Nesse jogo de inversão, podemos destacar a ação carnavalesca de entronização e destronamento do rei do carnaval, que consiste na coroação de uma figura totalmente contrária ao rei, como o bufão, o escravo e o bobo, e o conseqüente destronamento do monarca. Nesse sentido, expressa uma “*alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica)” (BAKHTIN, 2015, p. 142).

Terceiro, o excesso e a transgressão das normas. Durante o período das festas e rituais carnavalescos, um novo mundo e uma nova vida é criada, segundo Bakhtin (2015, p. 140), “desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’”. Assim, por permitir que as pessoas vivam intensamente sem as leis e regras que regem a vida oficial, essa nova cosmovisão subversiva transgride totalmente tudo aquilo que é ditado e imposto pela ideologia oficial. Nessa perspectiva, além do espírito libertário que as permitem ser quem quiserem, as pessoas podem fazer tudo que almejam, sem pudor, etiqueta ou privações, o que lhes permitem, também, os exageros e excessos.

Todos esses elementos festivos, tanto os citados por Minois (2002), referente às celebrações gregas, quanto por Bakhtin, relativo ao carnaval medieval e renascentista, possuem um elemento inerente em comum: o riso universal e ambivalente.

Porém, é importante destacar que, nos mitos gregos, o riso festivo carrega um aspecto religioso, estando totalmente relacionado ao divino e servindo “para

garantir a proteção dos deuses, simulando o retorno ao caos original que precedia a criação do mundo ordenado” (MINOIS, 2002, p. 30). Já o riso carnavalesco, estudado por Bakhtin, próprio da cultura não oficial, é mais familiar, popular e universal, em uma tentativa de fugir das determinações do Estado Feudal e da Igreja.

Mais adiante, no referido livro, Minois (2002) se debruça sobre a cultura dos povos latinos. Nela, o autor constata que o riso está inscrito por toda parte no mundo romano em suas mais variadas formas, “do trocadilho grosseiro ao humor mais fino, passando pelo grotesco, pelo burlesco, pela ironia, pela zombaria, pelo sarcasmo” (MINOIS, 2002, p. 78).

Segundo o francês, a sátira e o riso burlesco são as principais marcas do riso romano e o temperamento alegre e ácido desse povo deu origem às festas rurais que unem o riso ao culto da fecundidade. Nessas festas, o riso era livre e desenfreado com uma vivacidade agressiva, o que dava espaço às injúrias, aos palavrões e às grosserias cômicas.

A própria língua latina favorece esse humor cáustico, permitindo o sarcasmo e os jogos de palavras, devido as suas formas elípticas. Além disso, Minois (2002) afirma que muitos sobrenomes latinos têm origem no costume camponês de encher as pessoas de ofensas relativas a defeitos físicos, intelectuais e morais. Então, o simples deslocamento de uma letra – *Nobilior* (o notável) e *Mobilior* (o instável) – pode favorecer esses impropérios cômicos.

Por conseguinte, esse jogo de palavras constitui, segundo Minois (2002, p. 85), a *festivitas*, ou jovialidade, e a *dicacitas*, ou causticidade, as quais originaram uma forma de divertimento pastoral que consiste “em enviar de um grupo a outro, em réplicas alternadas, ‘desafios’ mordazes com uma métrica precisa: as *saturae*”. São dessas *saturae*, as quais consistem em uma espécie de teatro sincrético, que a sátira provém.

As sátiras são o seio do riso romano e, enquanto gênero, foram introduzidas pela primeira vez, segundo Minois (2002) e Bakhtin (2015), por Varrão, que as chamou de *Sátiras menipeias*. Essas fazem parte dos gêneros cômico-sério, os quais refletem profundamente uma percepção carnavalesca do mundo.

Em contraposição ao riso como instrumento moralizante e conservador, praticado pelos satiristas reacionários, para manter as classes dirigentes e assegurar a ordem social, o riso nas *sátiras menipeias* conserva outra característica do riso

romano, o grotesco. Esse riso é desestruturador e sua criticidade não exalta a tradição, mas mostra o mundo sobre um novo olhar, a fim de transgredir as leis consideradas naturais.

É esse gênero, o qual resguarda um aspecto cômico carnavalesco, que, segundo Bakhtin (2015, p. 129), foi desenvolvendo-se ao longo dos séculos sob a forma de diversos gêneros e renovando-se até os dias de hoje, sendo “um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até nossos dias”.

Por fim, destacamos as saturnais<sup>9</sup>, cujo riso popular e coletivo é um elemento essencial. Segundo Minois (2002, p. 97), essas festas se remetiam ao retorno mítico de uma época feliz e rica, em que o deus Saturno governava, “época de igualdade, de abundância, de felicidade”. Nelas, o riso se fortalecia pelos rituais e práticas realizados, ao mesmo tempo que tinha um papel central por ser a manifestação da alegria propiciada pelo retorno a essa época.

Nas saturnais, tudo acontecia ao contrário, pois o tempo era invertido. Então, seus rituais, segundo Minois (2002), são de inversão e derrisão, os quais ocorrem em quatro sentidos: a inversão do dia e da noite, a inversão dos sexos, a inversão social e a inversão da linguagem.

Além disso, após a formação do império, esses processos de inversão e derrisão foram acompanhados pelo costume de eleger um rei cômico, que dispunha, durante uma semana, de todos os direitos e cujo intento era fazer rir. Ele era eleito, em alguns grupos, pelos próprios companheiros, e, em outros círculos, eram escolhidos escravos ou criminosos condenados à morte, pois eram executados no final de sua licença.

Desse modo, as saturnais romanas, que tinha a derrisão como um processo central, influenciaram também às festividades carnavalescas medievais e renascentistas, pois carregavam uma ideia de liberdade e igualdade, cujo sentido girava em torno das inversões em todos os níveis. Além disso, esse costume de

---

<sup>9</sup> “As saturnais, de início limitadas a um único dia [...], depois estendidas a três dias [...] e, por fim, a uma semana [...], são destinadas a preencher a lacuna existente entre a duração do ano lunar, que serve de base ao calendário oficial, e a do ano solar, que rege o calendário dos trabalhos agrícolas” (MINOIS, 2002, p. 97).

eleição de um rei é o que se desenvolverá nas ações carnavalescas de entronização e destronização do rei do carnaval<sup>10</sup>.

O riso carnavalesco medieval é como o riso das saturnais romanas, o qual “[...] retira o indivíduo de seu ambiente cotidiano, transgride os limites e as regras. É um riso-evasão que, como o riso grotesco, aniquila o mundo real, anula o tempo” (MINOIS, 2002, p. 99) e o faz por meio da inversão dos valores.

O que queremos esclarecer é que as manifestações carnavalescas tiveram sua origem nas arcaicas festas religiosas agrárias gregas e, influenciadas por essas, nas antigas festas e costumes cáusticos do camponês romano, e que o riso, em seu caráter universal e transgressor, já era um importante e indispensável elemento desde o princípio.

Porém, o riso carnavalesco, influenciado histórica, social e culturalmente pelo riso derrisório da antiga cultura grega e romana, não atravessava todo universo social, pois, com a decadência do Império Romano, o riso sofre um declínio. Segundo Minois (2002, p. 108), já, em Quintiliano, é possível notar a mudança de percepção, pois a desconfiança e o medo em relação ao riso estão presentes, por considerá-lo enquanto uma ferramenta de desestruturação do poder e fomento do caos, fazendo perder a autoridade e a dignidade e considerando-o “perturbador, mais ou menos demoníaco, inexplicável, misterioso, incontrolável”.

Essa percepção será ainda mais acentuada na medida que o Cristianismo vai ganhando cada vez mais força, já que, constitui-se basilarmente enquanto uma religião naturalmente séria e, assim, associa o riso a “um dos símbolos da decadência da condição humana” (MINOIS, 2002, p. 120), pois seu surgimento está relacionado ao pecado original, portanto, à figura do diabo.

Desse modo, diferente do riso ritual de retorno ao caos original, com função divina, da antiga sociedade grego romana, o riso, na Idade Média, é considerado apenas como um comportamento exclusivamente humano, sem nenhuma relação com o divino. Isso não significa que a Igreja Católica tenha conseguido rapidamente expurgar totalmente o riso de suas esferas.

No início da Idade Média, segundo Bakhtin (1987), quase todas as festas religiosas carregavam um aspecto cômico popular, o qual era reconhecido pela

---

<sup>10</sup> Em *Rabelais*, Bakhtin (1987) já aponta que as tradições das saturnais ainda estavam vivas nos festejos carnavalescos medievais e representavam a ideia de renovação, tão almejada pela massa popular e vivida no carnaval, com maior plenitude e pureza.

tradição e celebrado dentro da própria igreja. No decorrer do tempo, essas celebrações foram saindo de dentro de suas portas até tornarem-se ilegais.

Além dessas festividades, de acordo com Minois (2002, p. 140), as histórias dos santos, que estavam sendo redigidas nessa época, foram escritas com efeitos cômicos, misturando o sagrado e o profano, “mesmo que isso chegue a transgredir a moral e o decoro”. Assim, a religião ainda era marcada por uma fusão entre o sério e o cômico.

Segundo Minois (2002), entre os séculos IV e VIII, por não conseguir retirar totalmente o riso de suas esferas, ao longo do tempo, a Igreja Católica, após um processo de depuração, acaba assimilando-o e legitimando-o apenas sob a forma de rir de alegria e, no máximo, de zombar dos maus, ou seja, um riso positivo, alegre, parcimonioso. Assim, o aspecto sério é o único e inesgotável valor de verdade em que opera.

Além da Igreja Católica, o Estado Feudal e o regime de classes não permitiam que o riso, não importa em quais formas, fosse igualmente valorado como os aspectos sérios. Então, as formas cômicas vão adquirindo, gradualmente, um caráter não oficial, “seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo” (BAKHTIN, 1987, p. 5).

Minois (2002) acredita que é apenas no final da Idade Média e no início do Renascimento que a separação entre o sério e cômico será mais clara, havendo um confronto entre a cultura amedrontadora e séria da elite e a cultura carnavalesca popular. Porém, como bem sabemos, as bases dessa cultura cômica popular foram construídas desde a religião agrária arcaica grega e romana e moldadas durante todo o período de ascensão e domínio do Cristianismo e do Estado Feudal. Além disso, o elemento grotesco, assim como o próprio historiador francês sugere, que transforma o assustador em cômico, dissipando o medo por meio do riso, já é fecundo e servirá de base para a ideia de “realismo grotesco” estudada por Bakhtin.

Sobre essa incompatibilidade entre o sério e o cômico no período medieval, em *Rabelais*, Mikhail Bakhtin (1987) defende a existência de duas visões distintas em relação ao mundo, a visão oficial e séria imposta pela Igreja e Estado e a visão cômica popular. Esta, liga-se à liberdade, à familiaridade e ao universalismo, tentando vencer o medo por meio da inversão, da zombaria, da destruição. Aquela, opera pelo medo,

pelas regras e proibições, defendendo a estabilidade social e as hierarquias. Assim, excluída do domínio religioso, a comicidade livre, debochada e desenfreada pertence à segunda vida do povo, a extraoficial, vivida durante as feiras e festas carnavalescas, tornando-se, assim, o principal aspecto da Cultura Popular.

Segundo Bakhtin (1987, p. 4-5, grifos do autor), no período medieval, o riso oferecia

uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas.

Dessa forma, é por meio do riso que a Cultura Popular se desenvolve fora dos limites impostos pela Ideologia Oficial, criando um novo mundo em que se vive de forma mais leve e familiar, totalmente oposto ao caráter sério, religioso e feudal da Cultura Oficial, e que, ao quebrar barreiras hierárquicas, aproxima as pessoas. Assim, o aspecto cômico se configura enquanto um elemento inerente às manifestações da Cultura Popular, portanto, à vida carnavalesca.

Os ritos e manifestações dessa segunda vida eram construídos enquanto uma paródia da vida oficial, hierárquica, estatal e religiosa, porém, não era reduzido a um aspecto puramente burlesco e denegridor. Na verdade, era a expressão puramente livre de sua natureza humana, a qual era oprimida no mundo oficial, em uma tentativa, de certa forma, de representar a esperança em um futuro melhor, mais igualitário e livre, sem hierarquias e proibições.

Nesse sentido, como dissemos no tópico anterior, o tempo alegre do riso popular e festivo tinha uma relação essencial com o tempo cíclico e a alternância das estações. Em sua dimensão extraoficial, nas festividades cômicas carnavalescas, reviviam-se a alternância de estações dos calendários solar e lunar, os quais pertenciam a um tempo cíclico em que a morte estava ligada ao renascimento. Esse renascer, agora, possuía um sentido mais amplo e profundo, pois representava a renovação e a concretização da “esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade” (BAKHTIN, 1987, p. 70).

Essa renovação, tanto em um plano social como histórico, opunha-se à imutabilidade e à imobilidade das regras e exigências do regime vigente, fazendo com que houvesse uma lógica de inversão, em que os estratos superiores e inferiores eram



invertidos: a figura marginalizada, seja ela o bufão ou o escravo, era consagrada rei, enquanto membros do Clero, padre, bispo e/ou papa, eram eleitos para rir nas celebrações. Além disso, segundo Bakhtin (1987), a mesma lógica era aplicada nas roupas, as quais, muitas vezes, eram vestidas ao avesso, com calças na cabeça, ou eram usadas fantasias. Assim, essa inversão era necessária para que houvesse, nesse tempo cíclico, a renovação, ou seja, após a morte do superior, nasceria uma nova vida, em que o inferior seria igualmente valorizado.

Essa visão cômica do mundo possui diversas formas e manifestações, as quais constituem a Cultura Cômica Popular, como as feiras e festas carnavalescas, a literatura, os ritos e cultos paródicos, a figura do bufão, do louco, do asno, dentre várias outras. Dentro dessa multiplicidade, segundo Bakhtin (1987), há uma unidade de estilo. Então, o filósofo russo subdivide, em três grandes categorias, essa diversidade de manifestações cômicas populares. São elas: *as formas dos ritos e espetáculos, as obras cômicas verbais e as diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro.*

Influenciado diretamente pela cultura da antiga civilização greco-romana, a qual sempre dava espaço, dentro de sua mitologia, às festividades cômicas, o homem medieval concedia também um importante lugar em sua vida aos festejos carnavalescos, cujas diversas manifestações do riso lhe eram inerentes. Nesse sentido, nas praças públicas e nas ruas, eram celebradas tanto os carnavais em si, como a festa dos tolos, a festa dos asnos e as feiras populares, as quais resguardavam muitos aspectos dessa cultura cômica popular. Havia também o riso pascal, as festividades agrícolas, os ritos de passagem da vida e, até mesmo, as festas religiosas e cerimônias e ritos civis da vida cotidiana que carregavam um aspecto cômico.

Então, a primeira categoria compreende toda essa gama de festas populares carnavalescas, assim como seus ritos, os quais eram libertos dos dogmatismos religiosos, e representações – destacamos a figura do louco, rei do carnaval, principalmente o bufão e o bobo da corte. São nessas festividades que o povo cria e representa sua segunda vida, caracterizada pelo riso e distante das cerimônias oficiais e sérias da Igreja Católica e do Estado Feudal. Assim, ao lado de sua vida oficial, existia a vida festiva, baseada no princípio do riso.

Esse novo mundo, criado nas festividades populares, se transfigura, por meio de uma linguagem carnavalesca, para dentro da literatura, o que foi assegurado pela radicalidade da cosmovisão carnavalesca, que obrigava os homens, desde as mais altas classes, a negarem sua condição social hierárquica e viver em um mundo liberto, universal, cômico. Isso permitia que os eclesiásticos, os escolares, os teólogos e os clérigos escrevessem obras dentro dessa literatura cômica medieval, a qual, desenvolvida durante mais de um milênio, segundo Bakhtin (1987, p. 12), é “a expressão da concepção do mundo popular e carnavalesca, e emprega, portanto, a linguagem das suas formas e símbolos”.

Desse modo, chegamos a segunda categoria ou manifestação da Cultura Cômica Popular: as obras cômicas verbais, sejam elas orais ou escritas, tanto em latim como em língua vulgar. Essas obras tinham como um dos principais elementos a paródia, aspecto característico do próprio riso medieval.

Na Idade Média, Bakhtin (1987) aponta que a literatura paródica está largamente difundida, principalmente enraizada na religião católica com seus rituais e cultos que giram em torno da repetição. O escritor russo cita duas obras, as quais julga serem as maiores inauguradoras dessa literatura: a *Coena Cypriani*, autorizada pelo riso de Páscoa, versa sobre questões de toda a Escritura Sagrada, principalmente focada na Santa Ceia; e a *Vergilius Maro grammaticus*, a qual faz uma semiparódia da gramática latina e, ao mesmo tempo, uma paródia dos saberes e métodos científicos e escolásticos.

Além delas, várias outras obras foram escritas em latim, principalmente após o estabelecimento do fenômeno da *parodia sacra*, em que todos os textos e elementos dos ritos, cultos e dogmas religiosos, inclusive as orações mais sagradas, ganham um duplice paródico, o que era amparado, segundo Bakhtin (1987), por um lado, pelo riso pascal ou riso de Natal, e, por outro, pela festa dos tolos, ocasião em que eram interpretadas.

Essa literatura desenvolveu-se, também, em língua vulgar. Nela, “o que dominava eram, sobretudo, as paródias e travestis laicos que escarneciam do regime feudal e sua epopeia heroica” (BAKHTIN, 1987, p. 13). Então, eram parodiados os heróis épicos e os romances de cavalaria, ao mesmo tempo que gêneros cômicos se desenvolviam, como os debates carnavalescos, as disputas e diálogos.

Toda essa literatura foi desenvolvida, principalmente em língua vulgar, a partir de uma linguagem própria das feiras e das festas carnavalescas. Aqui, chegamos a terceira grande categoria de manifestação da Cultura Cômica Popular proposta por Bakhtin.

Como já dissemos, a quebra das hierarquias e a suspensão das regras vigentes na vida cotidiana permitia que os homens vissem uns aos outros enquanto semelhantes, estabelecendo entre eles um contato livre e familiar. Sem os tabus e normas e reconhecendo a si mesmo no outro, não era mais necessário polir a linguagem e conter os gestos, então foi desenvolvida um tipo especial de comunicação entre as pessoas, própria da praça pública carnavalesca, sendo impossível de existir no mundo oficial hierarquizado.

Nessa linguagem familiar, todas as expressões verbais proibidas na vida ordinária se reúnem. Assim, era comum o uso de grosserias, de palavrões, de injúrias e de obscenidades, os quais carregam uma ambivalência<sup>11</sup> constitutiva do próprio carnaval, isto é, degrada e humilha ao mesmo tempo em que regenera e renova.

Desse modo, tentamos expor essas grandes três manifestações, totalmente heterogêneas, da cultura cômica popular de forma que fosse perceptível a relação que estabelecem entre si. Reiteramos que essas formas, tanto de comunicação quanto de festas e obras orais e escritas, só foram possíveis de se desenvolver dentro de uma cosmovisão carnavalesca, na qual, o riso é o elemento unificador e possui um papel fundamental de criação de um novo mundo, totalmente oposto ao aspecto sério, religioso e feudal da Cultura Oficial.

Nessa perspectiva, o riso carnavalesco possui uma natureza complexa e características que o marcam profundamente. É um *riso festivo*, isto é, não é uma reação individual a um fato cômico isolado ou simples demonstração de alegria. Ele pertence ao povo, é um bem coletivo, assim, é um riso popular em que todos riem, sem exceções.

Nesse sentido, é *universal*, pois, durante as festas populares carnavalescas medievais e renascentistas, em que as hierarquias são quebradas, cria um novo mundo, o qual “atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam do carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto

---

<sup>11</sup> Trataremos sobre as ambivalências mais especificamente no próximo tópico, principalmente em relação às representações e imagens carnavalescas.

jocosos, no seu alegre relativismo” (BAKHTIN, 1987, p. 10). Assim, tanto as camadas populares como as mais altas e as próprias figuras eclesiásticas são contagiadas pelo riso, o qual destrói todas as hierarquias e iguala os homens. Dessa forma, o riso tem o mesmo valor que o sério e confere uma cosmovisão cômica, uma verdade sobre o mundo, que abarca toda a sociedade, o universo e a história.

Isso é possível graças a atmosfera de *liberdade* criada pelo riso durante as festas carnavalescas. Nelas, devido ao período temporário de suspensão das regras do sistema hierárquico religioso/feudal, havia uma liberdade utópica e provisória, a qual intensificava o radicalismo e a sensação fantástica das imagens criadas nas festas.

Além disso, esse espírito libertário influenciava a literatura paródica da época, pois, durante as recreações escolares e universitárias, as quais coincidiam com as festas, segundo Bakhtin (1987), os jovens faziam todo o sistema das concepções e saberes oficiais alvo de seus jogos e brincadeiras em um tom alegre e cômico dentro de um mundo dominado pela alegria das alternâncias e pela renovação. Então, essa literatura não era simples imitação denegridora de textos sagrados ou saberes científicos e escolares, as paródias “transpunham tudo isso ao registro cômico e sobre o plano material e corporal positivo, elas corporificavam, materializavam e ao mesmo tempo aligeiravam tudo que tocavam” (BAKHTIN, 1987, p. 72). Isto é, transgride o viés sério, amedrontar e negativo próprio da Ideologia Oficial, a fim de incuti-lo em um mundo cômico, livre e positivo, no qual tudo colabora para o futuro da coletividade.

Essa nova vida, impregnada pelo elemento cômico e oposta ao medo e intimidação do aspecto sério oficial, conferia, ao homem medieval, uma vitória sobre o terror, tanto divino, ligado, principalmente, à morte e ao além, quanto moral, inspirado pelas formas de poder em uma sociedade de classes. O medo reprimia a consciência humana com punições, opressões, castigos, interditos. A vitória sobre ele era expressa pela transformação de que tudo aquilo que era temido na vida ordinária em cômico: as formas monstruosas, a valorização do baixo material corporal, a inversão dos símbolos de poder, a construção grotesca do inferno.

Assim, libertos do medo, o riso desvenda uma *verdade popular não-oficial*, clareando a mente do homem do temor estaremcedor, ainda que apenas pelo período de duração das festas. Foram esses lapsos de liberdade e esclarecimento da

consciência humana que influenciaram a formação, segundo Bakhtin (1987), da nova autoconsciência no Renascimento.

Inserindo todo o povo nessa nova vida em que o riso é libertador, universal e expressa uma verdade sobre o mundo em constante evolução, o riso medieval é, ainda, *ambivalente*. Ele escarnece dos próprios burladores, isso significa que riem tanto de si quanto dos outros, e renasce e renova por meio da morte, isto é, seu novo mundo, sua renovação e sua liberdade utópica estão atreladas à destruição e à humilhação. Então, simultaneamente, zomba e elogia, nega e afirma, morre e renasce.

A ambivalência atravessa, por meio do riso, todos os aspectos da vida carnavalesca e está ligada ao que Bakhtin chama de “realismo grotesco”, isto é, “a percepção, na origem de todas as realidades – incluindo-se as mais sublimes –, dos processos biológicos fundamentais” (MINOIS, 2002, p. 158).

Sobre as imagens e figuras grotescas, as quais compõem o “realismo grotesco”, nos deteremos mais especificamente no próximo tópico. Neste momento, queremos destacar o aspecto grotesco do riso medieval e, conseqüentemente, de sua literatura paródica. Nesse sentido, a paródia do medievo passa por um processo de rebaixamento em que o alto, ou seja, tudo aquilo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato, será explicado e transferido para o baixo, isto é, para o plano corporal e material, a unidade indissolúvel entre a terra e o corpo.

Assim, o riso carnavalesco está ligado o tempo todo ao baixo material e corporal. Nele, percebemos a consciência e ambivalência da vida e do tempo cíclico em que a decomposição é necessária para o nascimento de novas formas; em que a bebida, a comida, a satisfação de necessidades naturais e a vida sexual fazem parte da constante evolução e renovação do povo e do mundo; e em que a consciência da infinitude da vida e da morte é necessária para o bem da coletividade.

Esse é o riso medieval, universal, coletivo, ambivalente, libertador, festivo e grotesco, o qual, excluído pela Igreja e pelo Estado, criou, durante as feiras e festividades carnavalescas, seu mundo utópico em que a morte e a destruição são essenciais para o renascimento e renovação da vida e do povo em uma sociedade que, ordinariamente, vive oprimida pelo medo, mas que, durante esse lapso temporal, encontra, por meio do riso, a liberdade e a licença para viverem uma vida

carnavalizada e distante da oficial. É esse riso que exercerá grande influência na arte e literatura humanística e na autoconsciência do homem no Renascimento.

A cosmovisão cômica carnavalizada das festas populares medievais são a base profunda da literatura renascentista. Segundo Minois (2002, p. 272),

Os humanistas utilizaram a cultura cômica medieval como alavanca para reverter os valores culturais da sociedade feudal. Pelo riso, eles liberaram a cultura do sendeiro escolástico estático e introduziram uma visão de mundo dinâmica, otimista e materialista.

Dessa forma, o riso, até então relegado às massas populares e a um lapso temporal, foi um importante elemento para as transformações culturais, científicas e filosóficas durante o Renascimento. Ao criar um novo mundo liberto dos dogmatismos da Igreja e das exigências do sistema feudal, deu mais centralidade ao homem e as suas necessidades biológicas e naturais, o que foi influenciando cada vez mais as camadas sociais mais altas e o declínio da supremacia religiosa. Assim, o riso causa uma revolução que vai influenciar profundamente as bases científicas, políticas e econômicas e a literatura renascentista.

Essa literatura tem maior expressão com a obra de François Rabelais, estudada por Bakhtin. Segundo o filósofo russo, Rabelais teve um sucesso imediato em sua época, logo após a publicação de *Pantagruel*, e foi apreciado tanto pelas massas populares como pelas classes mais altas, pelos humanistas e pela corte. Isso se deu ao fato de que os seus contemporâneos compreendiam a unidade do universo rabelaisiano e “sentiam de maneira aguda a relação das imagens de Rabelais com as formas dos espetáculos populares, o caráter festivo específico dessas imagens, profundamente impregnadas pelo ambiente do carnaval” (BAKHTIN, 1987, p. 53).

Nessa perspectiva, destacamos o excerto a seguir que caracteriza a atitude do Renascimento em relação ao riso:

o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (BAKHTIN, 1987, p. 57).

Essas caracterizações refletem com maior força a relação do riso renascentista com o riso medieval, sobretudo no fato de que aquele parece ser finalmente a vitória da vida cômica popular vivida nas festas do medievo, as quais eram uma dura oposição contra o medo e as imposições da ideologia oficial da época. Então, no Renascimento, esse aspecto cômico universal do mundo finalmente atravessa a Ideologia Oficial na vida ordinária e se faz presente na literatura, na ciência, na cultura e na política, ganhando os mesmos aspectos valorativos e de verdade que o sério, ou indo até mais além por mostrar aspectos da vida impossíveis de serem alcançados pelos temores intransponíveis da visão séria de mundo.

Apesar da influência do riso popular medieval, a teoria do riso renascentista se fundamenta, segundo Bakhtin (1987), quase exclusivamente nas fontes da Antiguidade. Assim, o teórico russo, apresenta três principais fontes.

A primeira, Hipócrates. Hipócrates foi um médico e filósofo grego que defendia a importância do riso no tratamento de doenças, apresentando, assim, uma “doutrina da virtude curativa do riso”. Além disso, desenvolveu, no *Romance de Hipócrates*, uma filosofia do riso ao tratar da “loucura” de Demócrito manifestada pelo riso. De acordo com Bakhtin (1987, p. 58), “Demócrito definiu o riso como uma visão unitária do mundo, uma espécie de instituição espiritual do homem que adquire sua maturidade e desperta”. Tanto essa doutrina como essa filosofia do riso eram bastante difundidas na Faculdade de Medicina de Montpellier, local onde Rabelais estudou e ensinou.

A segunda, Aristóteles. O filósofo grego formulou que o riso é próprio do ser humano, isto é, o homem é o único ser que dispõe do privilégio de rir. Essa postulação serve de base para estudos sobre a teoria do riso até os dias de hoje e influenciou diretamente a filosofia do riso na época de Rabelais.

A terceira, Luciano. Luciano desenvolveu uma literatura ostensivamente derrisória em que zombava de tudo e todos, filósofos, sábios, deuses, loucos, céticos e até dele mesmo. Nela, criou um filósofo chamado Menipo, o qual ri sempre e de tudo. Segundo Bakhtin (1987, p. 60, grifos do autor), nesse personagem, o qual influenciou a obra de Rabelais, é possível ver “*o elo do riso com os infernos (morte), com a liberdade do espírito e da palavra*”.

Essas três fontes da Antiguidade que inspiraram a filosofia ou teoria do riso no Renascimento o refletem enquanto princípio universal de concepção do mundo,

apontando importantes traços sobre ele ao relacionar a questões filosóficas envolvendo a vida e a morte, um riso que cura e renova, renasce. Assim, Bakhtin (1987) enfatiza o fato de que o riso renascentista tem um caráter positivo e regenerador.

Em suma, neste tópico, buscamos elucidar, ainda que brevemente, as influências históricas, culturais e sociais do aspecto cômico da cultura popular, o riso festivo carnavalesco, desde suas profundas e distantes raízes na Antiguidade greco-romana até seus ecos renascentistas que influenciaram e desenvolveram a consciência literária, política e científica da época, ressoando até os dias de hoje por meio dos gêneros carnavalizados.

A universalidade e cosmovisão do riso carnavalesco muito nos interessa, na medida em que acreditamos que muitos de seus elementos estão presentes na série *Pé na Cova* como uma forma de expressar um novo olhar, diferente daquele tradicional do Ocidente, principalmente, em relação à morte, dando-lhe um tom mais leve e cômico, o que é feito por meio de uma ambivalência entre o morrer e o viver que perpassa por toda a série, tematizando desde o cardápio de um trailer de cachorros quente até a vida de uma família que, ao possuir uma funerária, sobrevive (vive) por meio da morte dos outros.

Nesse sentido, antes de iniciarmos a discussão sobre a questão da morte, lançaremos nosso olhar, no próximo tópico, sobre as diferentes representações e imagens carnavalescas em sua ambivalência constitutiva.

### **3.4 A representação e a lógica da linguagem carnavalesca**

A teoria da cosmovisão carnavalesca se constitui enquanto uma forma de representar uma realidade por meio da vivência em um novo mundo. Desse modo, funciona como uma forma de intervenção ao fazer com que olhemos e vivamos o mundo de uma determinada maneira em contraposição a outra. Nesse sentido, a representação de mundo que descreve é ideológica e política, pois atende a interesses éticos e valorativos próprios.

Essa representação política-ideológica sobre as coisas do mundo é construída socio-historicamente e só é possível ser expressa por meio da linguagem. Nesse sentido, podemos dizer que tanto a linguagem quanto as representações estão



impregnadas de valores criados ao longo do tempo, os quais estão relacionados a sujeitos que ocupam um lugar na sociedade e na história e, ao interagirem uns com os outros, se constroem e constroem as coisas do mundo.

Da mesma forma, os signos, para Bakhtin, são ideológicos, não meramente linguísticos, pois são carregados de sentido e valores construídos social, cultural e historicamente.

Então, ao tentar compreender a representação que os grupos sociais fazem acerca dos fenômenos, é necessário levar em consideração seu viés ético, ideológico e político, pois, assim como aponta Rajagopalan (2003), toda representação linguística possui desdobramentos políticos ao envolver questões éticas e ideológicas. Além disso, destacamos, na obra do linguista, a questão sobre a política de representação também estar envolta pela construção das identidades, as quais são fluidas e estão constantemente se transformando de acordo com as vivências sociais e interesses próprios dos sujeitos e dos grupos os quais participa.

Nessa perspectiva, em nosso presente estudo, a política de representação nos interessa, principalmente, para compreender como a morte é representada na e pela linguagem concreto-sensorial simbólica criada nas festividades carnavalescas, a qual exprime uma cosmovisão carnavalizada situada sócia, cultural, histórica e ideologicamente.

Dentro desse mundo carnavalizado, a linguagem ocupa um importante papel, pois só é a partir dela que é possível inverter o mundo oficial. De acordo com Paula e Stafuzza (2010, p. 133), “o mundo ao revés tenta, por meio do diálogo satírico e do destronamento do mundo oficial, recharacterizá-lo, dar-lhe outro sentido, e faz isso por meio da língua e da linguagem”.

Importante pontuar que, por estarmos nos referindo a uma representação carnavalizada, a mesma só é possível dentro das regras da própria vida carnavalesca. Isto é, não é possível representar, no Carnaval, por meio de simples ideias abstratas, as pessoas vivem ativamente e concretamente, assim, representam por meio da própria vida, das ações carnavalescas.

As diferentes formas que são representadas e, portanto, vividas no decorrer desse período seguem uma lógica festiva, universal e única, a qual opera por meio do riso e possui uma natureza ambivalente vivificadora. Dessa forma, ao mesmo tempo que tenta inverter a Ideologia Oficial, o faz, concomitante, por meio da lógica da

ambivalência, pois a subversão do mundo que propõe na vida carnavalizada é refletida através da familiaridade e contato entre ideias, coisas, pessoas e imagens normalmente separadas na vida ordinária.

Nesse sentido, a ambivalência é regeneradora. A renovação do mundo só é possível pela destruição, o que é representado ao mesmo tempo em uma única imagem. Dessa forma, trata, ao mesmo tempo, da morte e do renascimento, mostrando os dois polos da mudança, ao partir da cultura não oficial para a cultura oficial, a fim de questionar esta última e mostrar um novo olhar, um novo mundo.

Toda percepção carnavalesca do mundo só é possível dentro dessa lógica da ambivalência. Nessa perspectiva, as imagens carnavalescas, segundo Bakhtin (2015, p. 144), também compartilham dessa natureza ambivalente na medida em que “são biunívocas, englobam os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte [...], benção e maldição [...], elogios e impropérios, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria”.

Dessa forma, podemos constatar, assim como propõe o filósofo russo, que as imagens pares, ou os duplos, são elementos típicos da cosmovisão carnavalesca, as quais são construídas tanto por meio do contraste quanto pela semelhança.

As imagens carnavalescas, dentro dessa natureza ambivalente do Carnaval, são representadas e representam as coisas do mundo por meio da lógica carnavalizada. Além disso, são construídas tanto em uma dimensão visual quanto verbal da linguagem.

Nessa direção, percebemos que o estudo dos discursos e enunciados em Bakhtin não se limita à dimensão verbal da linguagem, estendendo-se à multissemiotidade. Inclusive, a própria teoria da carnavalização, imersa nesse mundo dialógico proposto por Bakhtin, compreende uma multiplicidade de signos tanto em uma dimensão verbal como visual, pois os próprios textos empreendidos criam e representam uma imagem cômica e carnavalizada. Além disso, a relação mútua entre a linguagem verbal e visual na série *Pé na cova* é que confirmará ainda mais seu universo carnavalizado. Assim, no próximo tópico, discutiremos, brevemente, sobre a dimensão verbo-visual dos enunciados.

### 3.5 A dimensão verbo-visual em uma perspectiva dialógica

Nas seções anteriores, compreendemos que o enunciado, na teoria bakhtiniana, é concebido enquanto um todo formado tanto pela dimensão linguística como pelos contextos de produção, circulação e recepção e está ligado aos indivíduos e às esferas discursivas das quais faz parte. Além disso, é atravessado por relações dialógicas, antecessoras e sucessoras, e carregado de concepções ideológicas, refletindo-as e refratando-as.

Tanto sua dimensão linguística como seus fios dialógicos não podem ser restritos à dimensão verbal da linguagem, pois a dimensão visual também pode se configurar enquanto um signo ideológico e podemos ouvir/ver nela a voz do outro. Isto é, também está atravessada de relações dialógicas. Observemos a pintura feita por Nando Motta a seguir, por exemplo:

**Figura 2 – Exemplo de enunciado visual**



Fonte: Nando Motta<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Desenho postado dia 22 de setembro em sua página do Instagram, @desenhosdonando, logo após o discurso do presidente Jair Bolsonaro na abertura da 75ª Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU). Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CFckznmpJJz/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/CFckznmpJJz/?utm_source=ig_web_copy_link). Acesso em: 28 set. 2020.

Na imagem, vemos uma representação do presidente Jair Bolsonaro em um palanque, com o símbolo da ONU, sobre vários animais mortos pelas queimadas, enquanto segura uma tocha de fogo e um galão de óleo. No fundo, as árvores queimam diante do fogo e o céu está totalmente coberto pelas cinzas. Assim, o enunciado acima é composto, com exceção da assinatura do desenhista, totalmente por imagens.

Postada dia 22 de setembro de 2020, logo após o discurso do Presidente Jair Bolsonaro na abertura da 75ª Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU), o desenho tem um objetivo claro: fazer uma crítica à fala do presidente e o culpabilizar pelas queimadas e consequentes mortes dos animais, já que fecha os olhos e protege os grandes empresários/fazendeiros donos de fazendas pecuárias, principais suspeitos pela devastação ambiental que ocorreu tanto na Amazônia como no Pantanal entre 2019 e 2020.

Nesse sentido, podemos perceber, nesse enunciado visual, no mínimo, dois discursos que o atravessam, ou seja, seus fios dialógicos: o discurso conservador do presidente, o qual põe a culpa nos caboclos e indígenas afim de proteger os grandes empresários; e o discurso contra Bolsonaro, que o critica e o culpabiliza pelo alastramento das queimadas diante de sua total irresponsabilidade frente à problemática.

Assim, esse desenho é um enunciado dialógico e ideológico, refletindo e refratando uma realidade e visão antibolsonarista, pró ambientalista/ecológica.

Dessa forma, acreditamos que, a partir da linguagem em sua dimensão visual, também pode-se produzir enunciados ideológicos que ecoam as vozes sociais dos outros, ou seja, são atravessados por relações dialógicas.

Ao discutir sobre as relações dialógicas no PPD, Bakhtin (2015, p. 211, grifos do autor) destaca que, em uma abordagem ampla, “são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados desde que estes estejam expressos numa matéria *sígnica*”. Dessa forma, as relações dialógicas se fazem presentes em qualquer material linguístico composto por signos ideológicos e em “qualquer parte significativa do enunciado” (BAKHTIN, 2015, p. 210), desde que não seja interpretado de forma isolada e sim dentro de todo o contexto enunciativo e em sua relação com o outro.

Nessa perspectiva, compreendemos, assim como sugere Brait (2013), que a ciência desenvolvida por Bakhtin e seu Círculo contribui para uma teoria geral da

linguagem, ou seja, em suas mais variadas dimensões, além da estritamente verbal. Dessa forma, é possível estudar, a partir da Translinguística, enunciados cuja dimensão verbal e visual desempenham um papel igualmente constitutivo, “não podendo ser separadas, sob a pena de amputarmos uma parte do plano de expressão e, conseqüentemente, a compreensão das formas de produção de sentido desse enunciado” (BRAIT, 2013, p. 44). Isto é, os enunciados com uma dimensão verbo-visual.

De acordo com a pesquisadora brasileira, o estudo da verbo-visualidade é aquele

que procura explicar o verbal e o visual casados, articulados num único enunciado, o que pode acontecer na arte ou fora dela, e que tem gradações, pendendo mais para o verbal ou mais para o visual, mas organizados num único plano de expressão, numa combinatória de materialidades, numa expressão material estruturada (BRAIT, 2013, p. 50).

Assim, nessa dimensão, tanto a parte verbal como a visual possuem um papel constitutivo fundamental para a construção do sentido, sofrendo sérias perdas semânticas caso sejam interpretados isoladamente. São dispostos no enunciado de forma que um completa o outro.

Há casos em que o verbal e o visual nascem separadamente, podendo pender mais para uma dimensão do que para outra, porém suas fronteiras ficam tão diluídas que acabam provocando juntos os efeitos de sentido.

Dessa forma, nos apoiando tanto nos pressupostos defendidos por Bakhtin (2015), de acordo com o discutido por Brait (2013), acreditamos que a série televisiva *Pé na cova* possui uma dimensão tanto verbal como visual, pois a construção de sentido, assim como seus efeitos, só são possíveis a partir da relação entre esses dois elementos, na medida que o próprio gênero discursivo, série, e o veículo, TV, já possuem essa característica de cruzar o verbal e o imagético a fim de refletir e refratar as realidades sociais.

Tomemos, por exemplo, a cena a seguir extraída do episódio *A morte é uma canção*, da primeira temporada, da série *Pé na cova*:

**Figura 3 – Odete mostrando o corpo**



Fonte: série *Pé na cova*<sup>13</sup>

Nessa cena, após levar Abigail à sala, ao encontro de Ruço e Darlene, para alguém ajuda-la devido a um mal-estar ocasionado pela gravidez, Odete, que está toda coberta por um robe, discute com o pai ao dizer que vai para o quarto se mostrar para um cliente, ao passo que Ruço afirma que, na verdade, ela vai se mostrar para Tamanco, namorada dela. Nesse momento, a stripper abre o robe, mostrando seu corpo, e diz “Qual o problema? Quantas vezes eu vou ter que repetir que o meu corpo me pertence?”.

Assim, a dimensão visual desse enunciado, formada por Odete ao abrir o robe, mostrar sua lingerie e fazer uma dança mostrando seu corpo, completa o sentido da dimensão verbal, a fala da personagem ao dizer que seu corpo a pertence, refletindo e refratando uma ideologia feminista de dominação de seu próprio corpo, negada durante tantos séculos às mulheres por uma ideologia patriarcal e machista.

Dessa forma, podemos perceber que, assim como todos os enunciados, os verbo-visuais são construídos a partir de discursos ideológicos já existentes, refletindo e refratando, por meio do material sígnico, a realidade social.

Por fim, para compreender melhor o estudo da dimensão verbo-visual dos enunciados, recorreremos à seguinte passagem do texto de Brait (2013, p. 62) que diz:

Enquanto conjunto e sob a perspectiva dialógica, o enunciado/texto verbo-visual caracteriza-se como dimensão enunciativo-discursiva reveladora de autoria (individual ou coletiva), de diferentes tipos de interlocuções, de discursos, evidenciando relações mais ou menos tensas, entretecidas pelo face a face promovido entre verbal e visual, os quais se apresentam como alteridades que, ao se defrontarem, convocam memórias de sujeitos e de objetos, promovendo novas identidades.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2646686/programa/?s=0s> . Acesso em: 06 nov. 2020.

Nesse sentido, na contemporaneidade, com o desenvolvimento de gêneros cada vez mais multissemióticos, o estudo sobre o verbo-visual torna-se ainda mais necessário, na medida que cada dimensão revela aspectos necessários para a construção do sentido do enunciado.

Dessa forma, como já compreendemos a cosmovisão ideológica que atravessa nosso objeto, a construção de sentido e reflexo da realidade por meio do riso carnavalesco e a dimensão verbo-visual que possui. Passaremos a discussão, na próxima seção, para a questão da morte, a fim de compreendermos a visão ocidentalista que foi construída, ao longo dos séculos, e sua representação em uma perspectiva dialógica e carnavalizada.

#### 4 A MORTE VISTA SOB A PERSPECTIVA DIALÓGICA BAKHTINIANA E SUAS REPRESENTAÇÕES NO OCIDENTE

“Antigamente, a morte era uma tragédia – muitas vezes cômica – na qual se representava o papel ‘daquele que vai morrer’. Hoje, a morte é uma comédia – muitas vezes dramática – onde se representa o papel ‘daquele que não sabe que vai morrer’”.

(ÀRIES, 2017, p. 222)

Ao estudar sobre a morte, é preciso compreender que esse fenômeno aborda vários dispositivos diferentes - como os cemitérios, os rituais religiosos, a estrutura social, a literatura - e que, durante toda a história da humanidade, passou por várias transformações que a moldaram em um fenômeno totalmente heterogêneo que pode ser representado de diferentes formas, dependendo do tempo histórico, dos grupos sociais, da cultura, da religião e da política de cada período.

Dessa forma, uma representação carnalizada da morte é atravessada por uma ideologia político, histórico e social que foi construída durante séculos na história da humanidade.

Além disso, não podemos perder de vista dois fatores: a teoria da carnalização foi estudada e desenvolvida por Bakhtin a partir das festas populares carnavalescas medievais e renascentistas – época em que as relações familiares e o domínio da Igreja e do Estado eram bem diferentes, como já vimos no capítulo anterior – e a série *Pé na cova, corpus* do nosso trabalho, foi desenvolvida e emitida em nossa contemporaneidade, centenas de anos depois.

Assim, acreditamos ser pertinente fazermos um pequeno estudo histórico, social e cultural das transformações ideológicas sofridas ao longo dos séculos acerca da morte, sobretudo a partir da Idade Média até os dias de hoje na sociedade ocidental.

Nesse sentido, esta seção será dividida em dois tópicos: no primeiro, abordaremos as transformações comportamentais humanas diante da morte na sociedade ocidental através dos séculos; e, no segundo, discutiremos sobre a morte em uma perspectiva dialógica e carnalizada.



#### 4.1 Representações da morte na sociedade cristã ocidental europeia

As atitudes de uma sociedade perante a morte estão totalmente relacionadas a aspectos sociais, culturais, políticos, históricos, sanitários e ideológicos, os quais estão sujeitos a constantes mudanças. Por esse motivo, tanto em uma perspectiva diacrônica quanto sincrônica é possível distinguir diferentes representações e concepções sobre a morte.

Em um plano mais global, principalmente a partir da ascensão do cristianismo na sociedade Ocidental, podemos diferenciar, de forma bastante ampla, as atitudes diante desse fenômeno no Ocidente e Oriente, frequentemente colocados em embate devido as suas diferenças culturais e religiosas. Porém, no interior delas, ainda é possível observar visões e comportamentos distintos em relação à morte, os quais, no próprio transcorrer da história da humanidade, sofreram transformações.

A questão é que a consciência de seu inevitável fim e as incertezas que pairam sobre isso sempre fez parte da mentalidade humana, levando-a a desenvolver mecanismos para tentar compreender o incompreensível ou, pelo menos, procurar formas de aceitá-lo, seja por meio da ciência, da arte, da religião, da filosofia.

Para Àries (2017), algumas dessas concepções podem parecer quase imóveis por terem perdurado longos períodos do tempo, porém, nos dias de hoje, estão cada vez mais rápidas e conscientes, principalmente após a grande revolução industrial entre os séculos XVIII e XIX.

Em relação a essa modificação e aceleração, na sociedade contemporânea, podemos pontuar a mudança na mentalidade em relação à morte, principalmente por dois fatores: a ascensão da direita neofascista no mundo, sobretudo, no Ocidente, e a crise de saúde mundial devido à proliferação do Covid19.

A indiferença com a dor e, sobretudo, com a morte do outro, principalmente, aquele marginalizado, já era recorrente em nossa sociedade. Porém, a crise sanitária parece ter acentuado e alastrado ainda mais isso em todos os setores, levando a morte, de tão rotineira, à banalização. Diariamente, no Brasil, centenas de pessoas morrem e a sociedade simplesmente se calou e vive a vida normalmente. Essa indiferença parece ser inclusive apoiada por nosso próprio chefe de Estado, que desmerece a gravidade da situação desde o início da crise, levando milhares de brasileiros a pensarem da mesma forma.

Além disso, os próprios rituais costumeiros de sepultamento sofreram mudanças. O defunto não pode mais ser exposto e visitado durante horas por parentes e amigos. Após a morte, principalmente se for decorrente do Covid19<sup>14</sup>, deve ser enterrado imediatamente com o caixão lacrado.

Por conseguinte, diante de uma transformação cada vez mais brusca em relação à visão sobre a morte no decorrer da história, neste tópico, pretendemos compreender o comportamento humano diante desse fenômeno na sociedade ocidental através dos séculos, desde o período medieval até os nossos dias, afim de contextualizar a forma como a morte era concebida tanto na Idade Média quanto no Renascimento, período no qual se desenvolveu e se instalou a cosmovisão carnalizada de mundo, assim como esse fenômeno é representado na contemporaneidade, período no qual foi criada, desenvolvida e emitida a série *Pé na cova*.

No livro *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*, o historiador francês Philippe Ariès (2017) faz um estudo histórico, social e cultural em que mostra o comportamento humano diante da morte na sociedade ocidental através dos séculos, indo desde um contato mais familiar e coletivo de aceitação da ordem da natureza até um caráter mais negativo e amedrontador, transformando-se em tabu.

Na primeira parte de seu livro, Ariès (2017) divide e discute quatro principais atitudes da sociedade ocidental diante da morte. A primeira é intitulada *A morte domada* ou domesticada.

A Idade Média, como já vimos nos capítulos anteriores, foi o período em que o Cristianismo cresceu e se desenvolveu amplamente, principalmente na Europa, fazendo parte diretamente da vida social e individual das pessoas. Somado a isso, influenciados pelas sociedades antigas e pelo fato de terem uma vida predominantemente rural, a mentalidade social era de uma coletividade. Esses dois fatores influíram diretamente na concepção que o homem medieval tinha sobre a morte.

---

<sup>14</sup> A pandemia decorrente da proliferação do coronavírus, a qual causou a Covid19, levou todas as nações e Estados a mudarem seus protocolos de saúde sanitária. Devido ao alto nível de risco de contágio da doença, foram, estritamente, proibidos todos os eventos que pudessem gerar aglomeração social, incluindo os velórios e os enterros à medida que as pessoas podem ser infectadas tanto pelo contato com o defunto, caso este tenha contraído a doença, como pelo contato com os outros indivíduos que o visitarão, os quais, em sua grande maioria, são assintomáticos.

Nessa perspectiva, havia uma aproximação com a morte que permitia seu reconhecimento espontâneo diante dos primeiros sinais de sua chegada por meio de signos naturais, o que não estava relacionado a nada sobrenatural e, sim, a uma convicção íntima, individual. Assim, consciente da proximidade de seu fim, o próprio moribundo organizava seu ritual final, convidando os amigos e familiares ao leito de sua cama para se despedir e expor suas últimas vontades. Uma cerimônia com requintes de religiosidade e extremamente necessária para que a morte ocorresse de forma pacífica e aceitável.

Desse modo, uma morte repentina era considerada algo terrível e excepcional. O temor não era o de morrer e sim o de não ser avisado a tempo, o que levaria a um fim solitário e sem os rituais de passagem necessários.

Os últimos atos antes do fim inevitável eram extremamente importantes e seguiam um cerimonial tradicional. O moribundo deitava-se de costas para que seu olhar estivesse direcionado ao céu e evocava e lembrava de todas as coisas e seres pelos quais tivesse estima. Um momento bastante nostálgico que envolvia tristeza e emoção, mas não durava muito tempo. Logo após, tanto pedia perdão a todos que estavam rodeando seu leito como os absolvía de seus erros, recomendando-os a Deus.

Depois disso, segue para o momento de oração em que será absolvido de seus pecados terrenos. Inicialmente, confessava sua culpa a Deus, depois realizava uma prece, a *commendation animae*, e, logo em seguida, o padre lia os salmos, incensava seu corpo e jogava-lhe água benta, finalizando, assim, a absolvição sacramental<sup>15</sup>. Após todo esse ritual e todas as preces, o moribundo apenas aguardava sua morte.

Em relação aos cemitérios, na Antiguidade, ainda que possuíssem esse aspecto familiar, havia um temor em aproximar os vivos e os mortos, então, para haver uma separação entre esses dois mundos, eram construídos à beira das estradas, fora dos centros urbanos.

Neles, além da população pobre e abastada, também eram enterrados os mártires e os santos. Isso acabou tornando os cemitérios um local venerado, pois, influenciado pelo culto africano dos mártires que a mentalidade cristã adotou para si,

---

<sup>15</sup> Segundo Àries (2017, p. 36), esse momento de absolvição dos pecados “também era repetida perante o corpo no momento de seu sepultamento. Chamamo-la ‘absolvição de corpo presente’”.

acreditava-se que, ao ser enterrado próximo a eles, haveria a salvação e o livramento do inferno.

Com base nisso, na Idade Média, foram construídas basílicas em torno das quais as pessoas queriam ser enterradas, o que aumentava cada vez mais a extensão dos cemitérios, chegando até os bairros mais periféricos. Assim, já percebemos o início de uma introdução na cidade e conseqüente aproximação entre vivos e mortos.

O que determinou de vez a supressão da separação existente entre a abadia cemiterial e a igreja catedral, segundo Àries (2017, p. 41), foi o fato de o clero começar a guardar os túmulos santos dentro das catedrais, assim, “os mortos, já misturados com os habitantes dos bairros populares da periferia, que se haviam desenvolvido em torno das abadias, penetravam também no coração histórico das cidades”.

Nesse sentido, como os santos começaram a ser sepultados dentro da Igreja, a população cristã começou a ser enterrada também dentro de suas imediações, principalmente no espaço que a cercava. Os ricos eram enterrados na terra, no interior da Igreja, e os pobres em grandes fossas comunitárias ou tinham seus ossos dispostos como arte nos ossários das igrejas.

Na verdade, após confiado seus restos mortais à Igreja, a destinação não tinha muita importância, desde que estivessem próximos dos santos. Segundo Àries (2017, p. 44), “não se tinha a ideia moderna de que o morto deve ter uma casa só para si, da qual seria o proprietário perpétuo”, tão pouco havia o costume de visitar os túmulos.

Por conseguinte, mesmo com essa conjugação entre a igreja e o cemitério, ambos continuaram sendo locais públicos os quais as pessoas frequentavam não apenas com um destino funerário, sendo construídas, segundo Àries (2017, p. 45), até casas, o que fez o cemitério designar “senão um bairro, ao menos um quarteirão de casas gozando de certos privilégios fiscais e dominiais”. Além disso, tornou-se um local em que as pessoas se reuniam, dançavam, jogavam, sendo instaladas até mesmo tendas e mercados. Era um local de encontro entre o sagrado e profano.

Nessa perspectiva, além de uma familiaridade e aproximação entre vivos e mortos, havia uma aceitação, pois era tida e esperada como algo natural. De acordo com Àries (2017, p. 48)

com a morte, o homem se sujeitava a uma das grandes leis da espécie e não cogitava em evitá-la, nem em exaltá-la. Simplesmente a aceitava, apenas com a solenidade necessária para marcar a importância das grandes etapas que cada vida devia sempre transpor.

Desse fragmento, podemos compreender a insignificância da tenebrosidade e dramaticidade excessiva e a relação dessa concepção familiar e coletiva com o tempo cíclico das sociedades agrícolas antigas em que a morte era vista como algo necessário para a continuação do ciclo da vida, ou seja, a aceitação da ordem da natureza.

Ademais, essa proximidade e familiaridade com a morte implicava também uma concepção coletiva de destinação. Acreditava-se, nos primeiros séculos do cristianismo, que a ressurreição gloriosa seria para todos aqueles que pertencessem à Igreja. Não havia uma avaliação das ações em vida dos indivíduos, apenas a distinção entre cristãos, aqueles que iriam, no fim dos tempos, ao Paraíso, e os hereges, não adeptos ao Cristianismo, que, por isso, seriam abandonados e não ascenderiam ao céu.

Percebamos, até aqui, o caráter religioso e domesticado de toda a celebração funerária, a dramaticidade que quase não fazia parte dos rituais, a proximidade e a coexistência entre os vivos e os mortos, que refletiu também na aproximação entre o sagrado e o profano, e a aceitação de ambos do inevitável fim. Tudo isso fruto de uma mentalidade que não temia a morte, a via como algo necessário, um momento de descanso até a chegada do fim definitivo, em que despertariam no Paraíso celeste, se juntando a Deus e a todos os santos, e que acreditava em uma destinação coletiva para todos.

Essa concepção coletiva e familiar com a morte perdurou, segundo Àries (2017), durante milénios e iniciou um processo de modificações sutis a partir dos séculos XI e XII, com a introdução de novos fenômenos, especialmente relacionados ao Juízo Final, a temas macabros e à epígrafe funerária. Essas pequenas mudanças levaram os indivíduos a começarem a preocupar-se com suas próprias subjetividades, ou seja, dar-lhe um tom mais individual e dramático, embora ainda familiar e domesticado. A essa segunda atitude, Àries (2017) intitula de *A morte de si mesmo*.

Essa nova mentalidade que se desenvolvia em relação à morte não apaga nem substitui a anterior, apenas lhe mostra os primeiros passos da mudança. Por isso, não há muitas transformações em relação ao cerimonial ritualístico que ocorria no

quarto sob o leito do moribundo. Na verdade, tanto Àries (2017) como Reis (1991) apontam que, em relação a esses rituais, quase não houve mudanças até o século XIX. Então, nos debruçaremos sob os fenômenos apontados pelo historiador francês.

A partir do século XII, a crença na destinação coletiva é substituída pela introdução do Juízo Final. Isto é, haveria uma espécie de julgamento em que seria feita a distinção entre os justos e os malditos.

Dessa forma, o juízo era mais atrelado a uma ideia de corte de justiça, bem semelhante a descrição feita por Ariano Suassuana no *Auto da Compadecida*. O Cristo era o juiz, o qual ficava rodeado por sua corte, os apóstolos, enquanto as almas eram avaliadas e a Virgem Maria e São João faziam a interseção. O julgamento era feito com base em todas as ações dos sujeitos em vida, tanto ruins quanto boas, as quais eram separadas, inclusive escritas em um livro, e minuciosamente avaliadas.

Nesse sentido, permanecia a crença da morte não como um fim absoluto, mas enquanto um momento de descanso e espera, ou seja, acreditava-se ainda em uma vida além da morte, porém que “não ia necessariamente até a eternidade infinita”, a um Paraíso celestial, “mas que promoveria uma conexão entre a morte e o final dos tempos” (ÀRIES, 2017, p. 50). Desse modo, o historiador liga a ideia de Juízo Final com a de biografia individual, já que a salvação viria a partir de suas atitudes em vida, sendo essa biografia concluída não no momento da morte, mas no final dos tempos.

Essa ideia e iconografia do julgamento vai ganhando cada vez mais espaço até entrar dentro do quarto do moribundo. Assim, o próximo fenômeno consiste “na supressão do tempo escatológico entre a morte e o final dos tempos, situando o juízo não mais no éter do Grande dia, mas sim no quarto, à volta, do leito do moribundo” (ÀRIES, 2017, p. 51).

A partir do século XV, acreditava-se que o moribundo, deitado em seu leito com familiares e amigos, prestes a começar os ritos, era envolto em uma reunião sobrenatural para decidir seu destino. O céu e o inferno iam até seu quarto para realizar o julgamento. Porém, Cristo se tornava uma testemunha, seguido, por um lado, de toda a corte celestial, anjos e santos, e, por outro, Satanás e todo o exército de demônios.

O livro das ações boas e ruins era trazido à tona pelo diabo, mas o que realmente decidiria o destino eterno do moribundo era uma prova final, que consistia em uma revisitada em toda a vida do jazente. O que importaria seria sua atitude diante

de tudo que a morte iria tirar-lhe, tanto seus bens pessoais como seus familiares. Se renunciasse a essas tentações, teria todos os seus pecados esquecidos e subiria ao céu, porém, caso cedesse a elas, teria todas as suas boas ações apagadas e queimaria no fogo do inferno. O moribundo torna-se uma espécie de juiz do seu próprio julgamento.

Isso faz, segundo Àries (2017), com que a morte estabeleça uma relação, cada vez mais próxima, com a biografia pessoal já que a atitude diante de todas as ações de sua vida daria à biografia seu sentido definitivo.

Nesse sentido, à coletividade da concepção e representação da morte, é adicionado um tom individual, pois, ainda que o rito de passagem e a destinação fossem os mesmos para todos aqueles cristãos com a cabeça limpa e em harmonia com a Igreja, o julgamento era particular para cada sujeito e cabia a ele a inquietude e interrogação pessoal.

O amor pelas coisas ou pessoas, a qual poderia levar o homem medieval ao inferno, não era, segundo Àries (2017), uma ganância acumuladora e sim uma paixão ávida pela vida.

A manifestação dessa paixão louca pelas coisas da vida ganha expressão nas temáticas macabras na arte e literatura, outro fenômeno observado pelo historiador francês que levará o pensamento coletivo à particularidade individual.

A partir do século XVI, tanto nas obras artísticas quanto na poesia, há o aparecimento e a vulgarização de imagens e temáticas macabras, sobretudo na forma de crânios e ossos, que representam um horror à morte física, pois a morte está relacionada à ruptura com a vida e a decomposição do cadáver ao fracasso humano, ou seja, ao esvair de suas conquistas, ambições e prazeres. Por isso, Àries (2017, p. 56) interpreta nisto “o significado do amor à vida (‘a vida plena’) e da transformação do esquema cristão”.<sup>16</sup>

Assim, o homem medieval, o qual tinha uma consciência coletiva e familiar da morte, traduz, sobretudo no final da Idade Média, em sua arte e literatura, por meio de temas macabros, uma paixão pela vida, o que, segundo Àries (2017), relacionado ao reconhecimento de sua própria biografia e à morte, torna esta um lugar de tomada de sua própria consciência individual.

---

<sup>16</sup> Em contrapartida, o historiador acusa um silenciamento dos testamentos a respeito dessa temática, pois a ignoravam e só refletiam a concepção tradicional da morte do leito.

Chegamos, neste momento, ao último fenômeno apontado pelo francês que levou a tradicional familiaridade com a morte a uma particularidade e dramaticidade: a individualização das sepulturas.

Como já dissemos anteriormente, ao morrer, o corpo do defunto era confiado à Igreja, podendo ser sepultado tanto em terra como em valas coletivas e, posteriormente, ter seus ossos expostos nos ossários. Somado a isso, havia o fato de não se ter o costume de visitar as sepulturas dos entes queridos, então não havia a necessidade de serem identificadas, relegando-as ao anonimato.

A partir do século XII, segundo Àries (2017), inicialmente sob os túmulos dos santos, é possível reencontrar as inscrições funerárias tão caras aos povos da Antiguidade, sendo cada vez mais frequentes a partir do século XIII.

As inscrições funerárias “significam o desejo de conservar a identidade do túmulo e a memória do desaparecido” (ÀRIES, 2017, p. 60). Ligada a elas, estão as efígies, as quais, inicialmente, aparecem quase como um retrato e, posteriormente, no século XIV, chegam ao seu ápice com uma reprodução de uma máscara modelada pelo próprio rosto do defunto. Dessa forma, as sepulturas, principalmente das classes sociais mais altas, passam de seu completo anonimato para uma reprodução realista de sua própria face.

Esses túmulos, construídos como verdadeiros monumentos, eram acompanhados por placas de inscrição, que tinham o nome, a data da morte e a função do moribundo, e/ou de placas de fundação, as quais indicavam os serviços perpétuos que a igreja deveria lhe prestar para salvação de sua alma. Nesse sentido, podemos perceber uma individualização das sepulturas e uma preocupação particular com sua identidade e destinação pós morte.

Nessa perspectiva, diante dos quatro fenômenos citados, ainda que a relação com a morte continuasse familiar, a partir do século XI, a tomada de consciência de sua individualidade, reconhecendo e descobrindo sua própria mortalidade, foi dando-lhe um tom mais particular e dramático.

A partir do século XVIII, o ser humano começa a dar um novo sentido à morte e o temor de sua finitude dá espaço para a percepção e medo da *morte do outro*, terceira atitude apontada por Àries (2017, p. 64), “o outro cuja saudade e lembrança inspiram, nos séculos XIX e XX, o novo culto dos túmulos e dos cemitérios”.



Segundo o historiador francês, essa nova atitude tem início no mundo das fantasias, quando a morte começa a carregar um sentido erótico, sobretudo em suas representações por meio da arte e da literatura. De acordo com Àries (2017, p. 65),

como o ato sexual, a morte é, a partir de então, cada vez mais acentuadamente considerada como uma transgressão que arrebatava o homem de sua vida cotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel. Como o ato sexual, para o Marquês de Sade, a morte é uma ruptura.

É justamente essa representação da morte enquanto uma ruptura da vida, totalmente distante de sua mentalidade tradicional familiar e, podemos dizer, cíclica, que será levada ao mundo dos fatos reais. Porém, o desejo pela morte e seu erotismo nas artes e literatura é reduzido à admiração por sua beleza.

A partir do século XVIII, o Romantismo expressa muito bem isso, por meio de uma complacência ou até mesmo exaltação da morte, tida como uma libertação das dores e injustiças do mundo terreno.

Desse modo, em seu leito, diante dos ritos tradicionais de passagem, o moribundo dá ênfase à emoção, ao choro, à excessiva gesticulação e à súplica. Além disso, segundo Àries (2017), sobretudo no século XIX, o luto, antes controlado e tido como uma obrigação social, ganha um caráter dramático e exagerado. Os amigos e familiares demonstram sua dor descomunal gritando, chorando, desmaiando. A ideia da ruptura com a vida gera uma não aceitação dos sobreviventes da separação com aquele que jazeu. Nessa perspectiva, o temor não está mais relacionado a sua própria finitude, mas sim à morte do outro.

Assim, diante de um luto sofrido e dramático e da saudade irreparável, tem-se a origem, segundo Àries (2017), do culto moderno dos túmulos e dos cemitérios, bem distantes e diferentes dos antigos cultos pré-cristãos. Quando enterrados nas igrejas, os corpos dos mortos não eram identificados e eles eram esquecidos, pois a preocupação residia na destinação da alma. Porém, a não aceitação da ida do ente querido gera um apego a seus restos mortais e as pessoas começam a querer conservar os mortos, enterrando-os em sua propriedade familiar para que, além da possibilidade de visitá-los, a sepultura pertencesse exclusivamente ao defunto e a sua família.

Esse culto particular aos mortos dentro de suas próprias residências também está atrelado ao declínio do Cristianismo após o fim da Idade Média, pois a visita aos cemitérios, da mesma forma como à Igreja, está totalmente relacionada à religião.

Nesse sentido, uma nova mentalidade da sociedade se desenvolve, se distanciando de suas raízes religiosas e encontrando sua expressão, segundo Àries (2017), no século XIX, no positivismo de Augusto Comte.

Dessa forma, há uma mudança nos cemitérios, transformando-se tanto em parques para serem realizadas visitas assíduas aos túmulos de entes queridos como museus de homens ilustres. As sepulturas das figuras importantes para a nação seriam veneradas pelo Estado em determinado local, preferencialmente dentro das cidades. Assim, no fim do século XVIII e, mais precisamente, no decorrer do século XIX, “pensa-se, e mesmo sente-se, que a sociedade é composta ao mesmo tempo de mortos e vivos, e que os mortos são tão significativos e necessários quanto os vivos” (ÀRIES, 2017, p. 76).

A partir do século XVIII e, sobretudo, durante o século XIX, é possível notar, segundo o historiador francês, uma ruptura na mentalidade ocidental. Ainda que os protocolos funerais, os hábitos de luto e o ponto de partida fossem o mesmo, a Europa Continental seguia nessa transformação e desenvolvimento do culto dos mortos e dos cemitérios influenciada pelo positivismo, que, posteriormente, o catolicismo e seu expressionismo barroco se filiou. Os monumentos construídos para os mortos eram “cada vez mais complicados e figurativos” (ÀRIES, 2017, p. 79) e os enterros, principalmente dos ricos, de acordo com Reis (1991), eram um verdadeiro espetáculo de “profusão barroca”, com caixões luxuosos, participação de inúmeras pessoas, desde pobres a autoridades, inúmeras missas e a própria decoração da Igreja. Tudo muito bem especificado no testamento.

Por outro lado, na Inglaterra e, posteriormente, nos países por ela influenciados, a Reforma Protestante acelerou o processo de descristianização das celebrações funerárias ritualísticas e extravagantes, pois “apressou, a partir do século XVI, o declínio dos funerais mais elaborados, do cuidado ritual com o cadáver, das preces e missas de encomenda de alma, enfim, formas de bem morrer herdadas da tradição católica” (REIS, 1991, p. 98).

A Reforma, com sua doutrina da predestinação, aboliu tanto a ideia do Juízo Final quanto a do Purgatório, definindo um modo privado de morrer. Nesses países mais afetados pelos ideais protestantes, sobretudo em seus centros urbanos, os funerais eram mais simples, pois acreditavam que as extravagâncias só serviam para encher os bolsos dos membros da Igreja e que os ritos e gestos tradicionais não eram necessários já que Deus já teria traçado o destino dos indivíduos.

Até mesmo na Inglaterra, Reis (1991, p. 99) aponta que houve uma resistência por parte do povo na aceitação “à simplificação ritual dos funerais, ao desprezo do corpo morto, à desvalorização do local do enterro”.

No século XIX, influenciados pela era vitoriana, os funerais se tornariam grandes e extravagantes, assim como aqueles apontados por Àries (2017) na França. Porém, eles não estavam relacionados aos cerimoniais barrocos católicos, não era uma retomada a esse tradicionalismo e crença, mas sim uma ressignificação relacionada ao julgamento da própria sociedade com seus mortos. Segundo Reis (1991, p. 100),

significava uma celebração de sua posição econômica, seu prestígio social, ou sua projeção política; ou significava uma representação da insignificância do morto em um mundo cada vez mais presa do dinheiro e do que ele pudesse comprar.

Desse modo, podemos perceber uma ruptura na mentalidade ocidental em relação à morte, marcada, inicialmente, pela diferença e oposição entre o protestantismo e o catolicismo. Ela, ainda que inicialmente pareça sutil, ficará mais evidente em meados do século XX, quando, nos países mais afetados pela reforma, os quais continuaram com funerais mais simples e minimalistas, sem um grande desenvolvimento nos cultos dos mortos e dos cemitérios, desenvolve-se uma recusa e silenciamento da morte. Isto é, *a morte interdita*, quarta e última atitude apontada por Àries (2017).

A dramaticidade e a não aceitação da morte do outro deu lugar a um silenciamento. Os familiares queriam poupar o enfermo, então ocultam-lhe a gravidade de sua situação. Para isso, além de mentirem, evitam, tanto para a sociedade quanto para o moribundo, as emoções excessivas causadas pela simples ideia da morte “em plena vida feliz, pois, a partir de então, admite-se que a vida é sempre feliz, ou deve sempre aparentá-lo” (ÀRIES, 2017, p. 83).

Essa interdição é ainda mais acelerada quando a morte, entre 1930 e 1950, é descolada do quarto do enfermo, junto aos seus amigos e parentes, para a solidão dentro dos hospitais. A cerimônia tradicional e ritualística organizada pelo moribundo é substituída pela decisão do médico e sua equipe em parar os cuidados por não haver mais o que ser feito. Assim, a grande ação dramática, as gesticulações e emoções excessivas perdem seu sentido diante do silenciamento.

O luto excessivo não é mais aceito, apenas as escondidas, longe dos olhos da sociedade e esta, durante as cerimônias, as quais tornam-se bastante discretas, suprime as condolências às famílias para o final do enterro. Toda e qualquer demonstração de emoção deve ser evitada em público. Segundo Àries (2017, p. 85):

não se usam mais roupas escuras, não se adota mais uma aparência diferente daquela de todos os outros dias. Uma dor demasiado visível não inspira pena, mas repugnância; é um sinal de perturbação mental ou de má educação. É *mórbida*. [...] Só se tem o direito de chorar quando ninguém vê ou escuta [...].

Assim, a morte é silenciada de todos os lados. Diante da não aceitação das perdas e a necessidade ilusória de uma felicidade coletiva permanente, a sociedade tenta fingir que a morte não existe, tenta anulá-la, esquecê-la, inclusive não mais visitando os túmulos dos mortos ou recorrendo às cremações, e torna-a um interdito. Viver o luto ou demonstrá-lo publicamente de qualquer forma se torna um pecado contra a felicidade.

Além disso, provavelmente devido aos avanços econômicos da revolução industrial, nas cidades em desenvolvimento no século XIX, a morte começa a ser comercializada, a manipulação dos corpos torna-se uma profissão. Nos Estados Unidos, a moda do embalsamento leva os profissionais a serem *licensed embalmer* e a fazerem carreira na área. Os agentes funerários<sup>17</sup> “apresentam-se não como meros vendedores de serviço, mas como *doctors of grief*, que têm uma missão [...]; esta missão consiste, desde o início do século, em ajudar os sobreviventes enlutados a voltar à vida normal” (ARIÈS, 2017, p. 94). Isso reflete mais ainda a mentalidade de encurtar o luto, tratando-o e apagando-o.

Neste ponto, acreditamos ser pertinente pontuar que essas mudanças nas atitudes em relação à morte, cada vez mais abruptas, estão totalmente relacionadas

---

<sup>17</sup> *Funeral directors*, de acordo com Àries (2017).

à revolução industrial que ocorreu entre os séculos XVIII e XIX, a qual constitui, de acordo com Hobsbawn (2014), a maior transformação na história da humanidade desde a invenção da escrita, da agricultura, das cidades e Estado, transformando, além da política e economia, a sociedade e seus costumes como um todo até os dias de hoje.

Segundo o historiador britânico, a revolução acelerou ainda mais o processo de urbanização, transformando o mundo essencialmente rural em majoritariamente urbano. Ainda que tenha eclodido entre 1789 e 1848, sobretudo na Inglaterra, de acordo Hobsbawn (2014), as repercussões da revolução, pelo menos fora dos limites britânicos, só foram expressivas e perceptíveis a partir do final do século XIX.

A revolução industrial fez a sociedade transpor “o teto que uma estrutura social pré-industrial, uma tecnologia e uma ciência deficientes, e conseqüentemente o colapso, a fome e a morte periódicas, impunham à produção” (HOBBSWAN, 2014, p. 44). Dessa forma, os avanços tecnológicos e científicos permitiram que as pessoas tivessem uma morte cada vez menos prematura, porém que as famílias sentissem profundamente a dor da perda.

É nesse contexto que a morte se torna interdita, pois a cultura urbanizada e industrial busca tanto um crescimento econômico rápido quanto uma felicidade coletiva utópica ligada ao lucro.

Porém, diferente dessas sociedades industriais europeias, na América, sobretudo nos Estados Unidos, segundo Àries (2017), existe uma resistência tradicional em manter os ritos particulares da morte, o que faz com que, ainda que se tenha um desejo em transformá-la, maquiá-la e sublimá-la, não se intenta em fazê-la desaparecer.

Inclusive, o grande desenvolvimento de pesquisas sobre a morte, de meados do século XX até os dias de hoje, fez com que, pelo menos na América, o interdito encontrasse seus limites e voltasse a ser objeto da fala, das artes e das literaturas.

O que podemos perceber a partir dessas quatro atitudes é que a morte passou por um processo de desenvolvimento, inicialmente, bastante lento e, provavelmente, imperceptível para a sociedade da época até ter uma aceleração cada

vez mais brusca ligada, sobretudo, ao desenvolvimento das sociedades industriais e, agora, globalizadas (ÀRIES, 2017).

Essa transformação se deu de uma atitude tradicional de familiaridade e valorização da morte, a qual perdurou durante milênios e está ligada, principalmente, às sociedades agrícolas antigas dentro de um tempo cíclico em que a morte é vista como algo natural e necessário para continuação da vida, até uma ruptura, a partir do século XVIII, a qual já vinha mostrando seus traços com a particularização da própria morte e, depois, a consciência da morte do outro. Essa ruptura, influenciada por diversos fatores, como a queda do cristianismo, a urbanização e a revolução industrial, leva à interdição e a uma tentativa de apagar a morte.

Todas essas mudanças não se deram de forma abrupta e, em algumas sociedades, se desenvolveram mais rapidamente que outras, além de terem sofrido influências de outros povos, como no caso do Brasil, um país extremamente miscigenado que sofreu influência de diversos outros povos, além dos europeus, como os indígenas e africanos.

No Brasil, devido à colonização, nossa concepção sobre a morte e todos os fenômenos a ela relacionados sofreram influência direta, sobretudo, dos portugueses e africanos<sup>18</sup>, os quais, segundo Reis (1991), ainda que estes tivessem suas religiões reprimidas por aqueles, possuíam muita semelhança entre si. Ambas as sociedades, de acordo com o historiador brasileiro, davam muita importância aos rituais funerários como algo fundamental para a segurança dos vivos e dos mortos. Isto é, a morte é vista como uma transição e a forma como os rituais são feitos é fundamental, pois acreditava-se que, caso os moribundos não conseguissem seguir o seu destino para o mundo dos mortos, importunariam os vivos, às vezes, até mesmo, com um desejo de vingança. Por outro lado, caso fossem bem cuidados e tivessem os rituais adequados, passariam plenamente para o outro plano e seriam um aliado dos vivos, junto aos deuses, ajudando, até mesmo, em suas futuras passagens para o reino dos mortos.

Segundo Reis (1991, p. 112), tanto na África quanto em Portugal é possível encontrar

---

<sup>18</sup> Estamos discutindo, aqui, de forma ampla e generalizada, mas, claro, algumas regiões tiveram mais ou menos influência desses povos assim como também tiveram de outros, como os povos indígenas e de outros países europeus.

a ideia de que o indivíduo devia se preparar para a morte, arrumando bem sua vida, cuidando de seus santos de devoção ou fazendo sacrifícios aos seus deuses e ancestrais. Tanto africanos como portugueses eram minuciosos no cuidado com os mortos, banhando-os, cortando o cabelo, a barba e as unhas, vestindo-os com as melhores roupas ou com mortalhas ritualmente significativas.

Dessa forma, podemos compreender que a preocupação com os mortos residia mais em uma preocupação com os vivos, os quais não queriam ser importunados. Por isso, eram feitos rituais elaborados para que a passagem fosse segura, definitiva e alegre.

Sobre esses rituais funerários, o historiador brasileiro pontua a existência de uma diferença entre essas duas tradições, a portuguesa e a africana. Esta tinha cerimônias mais elaboradas, pois os rituais eram voltados para cultuar os mortos, já que se acreditava que eles poderiam influir nos vivos mais do que as próprias divindades. Já aquela, influenciada pela Igreja Católica, tinha o intuito de salvar as almas, não as cultuar. Com exceção do catolicismo popular, o qual, impregnado de elementos místicos e pagãos, davam uma maior importância aos seus mortos.

Em relação ao destino das almas, ambos acreditavam em uma espécie de julgamento final, um pouco semelhante a explicada por Àries (2017) no século III, em que as atitudes em vida ditariam seu destino, ou seja, os bons e os maus seriam separados.

Entre os portugueses, acreditava-se em Céu, Purgatório e Inferno, sendo, o primeiro, um local de glória celestial em que as almas dos mortos iriam viver entre os anjos, santos e Deus. Já entre os africanos, segundo Reis (1991), variava de acordo com o povo, mas sabe-se que haveria esse julgamento e os que fossem para o “equivalente” ao paraíso católico iriam para reencontrar, principalmente, seus ancestrais.

Nessa concepção portuguesa, podemos perceber muito a influência da concepção cristã da Europa medieval antes de passar por suas grandes revoluções históricas, as quais influenciaram diretamente no desenvolvimento do culto dos mortos e dos rituais funerários que já expomos anteriormente.

Nessa perspectiva, nos dias de hoje, podemos perceber, na mentalidade de nossa sociedade, tanto os traços das quatro atitudes apontadas por Àries quanto as apontadas por Reis no Brasil colonial, as quais também sofreram influência dessa primeira.

Além disso, por vivermos em uma sociedade extremamente diversificada que, devido à globalização, tem acesso à diversidade cultural que existe no mundo, podemos perceber uma heterogeneidade nas atitudes que se tem sobre a morte, ainda que alguns traços sejam, muitas vezes, mais comuns, como os ritos tradicionais cristãos, as vestimentas pretas, o velório e o próprio ritual de enterro. É nesse contexto de uma visão tradicional e, ao mesmo tempo, heterogênea que a série *Pé na cova* foi escrita e emitida.

Dessa forma, neste tópico, procuramos expor a mentalidade cristã ocidental a respeito da morte desde a ascensão do cristianismo até nossos dias para compreendermos as crenças e atitudes diante desse fenômeno na sociedade e na arte de forma geral. Nesse sentido, no próximo tópico, tentaremos compreender como esse fenômeno está relacionado à teoria bakhtiniana por meio de uma discussão sobre a morte dialógica e carnalizada.

#### **4.2 A morte em uma perspectiva dialógica**

Na primeira parte do livro *Estética da Criação Verbal*, em que discute sobre a relação entre o autor e os personagens na atividade estética, Bakhtin (2011) desenvolve, no início da terceira seção, uma discussão muito pertinente para nossa investigação em que trata sobre a questão do problema da morte e da relação volitivo-emocional com a determinidade interior do homem.

Como já discutimos anteriormente, em toda a teoria desenvolvida por Bakhtin e o Círculo, o “outro” ocupa um papel essencial e único na constituição dos sujeitos e na vida como um todo. Não à toa, o alicerce da Translinguística ser o fenômeno dialógico, ou seja, o constante e insistente diálogo/embate entre o “eu” e os “outros”.

Por conseguinte, o outro nos constitui não apenas externamente, mas também internamente, ou seja, toda a nossa existência interior e exterior está relacionada a do outro. Isso significa que, ainda que não possa haver vida “para mim sem mim”, só terá um sentido axiológico a partir dos acontecimentos da vida do outro. De acordo com Bakhtin (2011, p. 93, grifos do autor),

Todos os vivenciamentos interiores do outro indivíduo – sua alegria, seu sofrimento, seu desejo, suas aspirações e, finalmente, seu propósito



semântico, [...] - são por mim encontrados *fora de* meu próprio mundo interior fora de meu *eu-para-mim*; eles são *para mim na existência*, são momentos da existência axiológica do outro.

Assim, a existência axiológica do outro, que está ligada ao seu interior, nos é captada exteriormente, o que faz com que o “eu” se vivencie fora de si no outro. Nesse sentido, os vivenciamentos têm um aspecto exterior e interior, pois o “eu” vivencia a interioridade do “outro” a partir da exterioridade de sua alma.

Porém, ao captar e compreender as vivências do “outro”, o sujeito não está assumindo a posição de duplicar e viver exatamente o mesmo, mas sim transferindo esse vivenciamento para um novo plano axiológico, mesmo porque a dor ou a alegria do outro é vivenciada por ele mesmo de forma diferente do que sentimos empaticamente por ele ou dentro de nós mesmo. Nas palavras de Bakhtin (2011, p. 94, grifos do autor), “o sofrimento do outro, vivenciável empaticamente, é uma formação *do existir* inteiramente nova, só realizável por mim de meu lugar único *interiormente fora do outro*”.

Nessa perspectiva, além de uma questão axiológica, isso também está relacionado ao excedente de visão, na medida que o “eu” em seu lugar externo, único e insubstituível consegue ver no “outro” além do que ele pode ver em si mesmo.

O excedente de visão de outra alma, de acordo com o estudioso russo, está relacionado ao desenvolvimento tanto da forma espacial do homem exterior quanto da forma temporal de sua vida interior, pois “encerra todos os elementos do acabamento transgrediente de todo interior da vida anímica” (BAKHTIN, 2011, p. 95), sendo esses elementos as fronteiras tanto da vida interior como, principalmente, do princípio e fim da vida como um todo.

Chamamos atenção para o fato de que, nesse sentido, compreendemos que a enformação da alma na autoconsciência e na consciência do outro só se desenvolve a partir do excedente de visão de outra alma. Isso significa que nossas vivências estão relacionadas ao outro, pois não são acontecimentos da nossa própria vida.

Nesse sentido, de acordo com Bakhtin (2011, p. 95, grifos do autor), “na vida que vivencio por dentro não podem ser vivenciados os acontecimentos do meu nascimento e da minha morte; enquanto *meus*, o nascimento e a morte não podem tornar-se acontecimentos da minha própria vida”. O sujeito não tem, portanto, consciência de seu próprio nascimento e não pode vivenciar sua própria morte. Ainda

que tenha medo de seu fim inevitável, só é possível vivenciar, de fato, a morte do outro e não a sua própria. Por isso, é totalmente diferente o medo de morrer, por querer simplesmente continuar vivo, e o medo da morte de uma pessoa próxima, pois terá que aprender a viver com sua ausência.

O sujeito não tem como vivenciar o quadro axiológico do mundo em que viveu após sua morte, por isso sua morte e sua ausência é um acontecimento da vida dos outros. “O conjunto da minha vida não tem significação no contexto axiológico de minha vida” (BAKHTIN, 2011, p. 96).

Nesse contexto, os aspectos temporais e espaciais da nossa própria vida são vivenciados pelos outros, da mesma forma que organizamos a vida do outro, concreto e definido, no tempo emotivo-axiológico ponderável da vida. Já nossa própria existência, a vivenciamos fora do tempo, no ato que o engloba, e apoiados imediatamente no sentido. Segundo Bakhtin (2011, p. 100), “minha unidade é uma unidade de sentido [...], é a unidade espaço-temporal do outro”.

É a partir do outro que é possível sentir a alegria do encontro ou a tristeza da partida. É a partir do outro que é possível vivenciar os sentimentos e os acontecimentos. Assim, esses tons volitivos-emocionais, os quais são desconhecidos por nossa própria vida, “criam para mim um peso-acontecimento particular da vida dele” (*ibid*). São esses tons que dão sentido e existência axiológica a nossa própria vida.

Nesse sentido, o nascimento, a passagem e a morte dos outros são os acontecimentos mais importantes da nossa vida, é o que dá sentido à nossa própria existência, é o que me inclui no mundo axiológico. “Minha vida é a existência que abarca no tempo as existências dos outros” (BAKHTIN, 2011, p. 96).

Aqui, temos uma relação dialética e dialógica fundamental, o outro determina o enredo de nossa vida e, da mesma forma, nós vivenciamos, do nascimento até a morte, o enredo de sua vida, abarcando as fronteiras axiológicas de sua própria existência, pois o nascimento, a passagem e a morte de todos os sujeitos só são possíveis de serem vivenciados pelo outro. Segundo Bakhtin (2011, p. 97), “não posso vivenciar o tempo emocionalmente condensado que engloba minha vida”, pois o tempo e espaço pertencem ao outro.

Assim, ao morrer, o indivíduo vê a sua frente o todo da vida daquele que se foi, dando-lhe, a partir da memória, um sentido axiológico da vida interior e exterior do homem capaz de o enformar.

Essa memória da vida do outro, a qual difere da que temos sobre nossa própria vida, enxerga o todo de forma diferente e só ela, segundo Bakhtin (2011), é esteticamente produtiva, sendo a chave do acabamento estético do indivíduo e construída a partir do ponto de vista do acabamento axiológico.

Esse acabamento e conseqüente enformação da vida interior e exterior do homem é disposta nas fronteiras temporais e axiológicas da sua vida finda. Nesse sentido, sua determinidade ganha um sentido axiológico, segundo Bakhtin (2011, p. 99), pois a vida já determinada e finda “torna-se emocionalmente mensurável, musicalmente exprimível, basta-se a si mesma, à sua presença”. Além disso, é uma determinidade axiológica, pois a vida não possui um acabamento definitivo. A morte do outro não indica um fim definitivo do sentido da vida.

Portanto, pensar a morte em uma perspectiva dialógica, é levar sempre em consideração o outro e sua constituição em nossa própria vida, pois nossa própria morte não é vivenciada por nós mesmos e sim pelo outro, o qual terá que aprender a conviver com nossa ausência.

Uma morte percebida em um sentido totalmente dialógico, na medida que a própria vida interior e exterior do indivíduo, sua própria existência axiológica e, conseqüentemente, sua morte estão relacionadas e são acontecimentos da vida do outro. Esse outro que se configura não apenas enquanto uma pessoa física, mas também como uma autoridade e entidade abstrata que se materializa no discurso por meio das relações dialógicas.

Além disso, com essa determinidade dos sujeitos a partir do outro, podemos compreender as mudanças que ocorreram em relação as atitudes diante da morte de um ponto de vista também da interioridade e exterioridade humana.

Na Idade Média, além da morte ser prematura, as relações familiares eram diferentes, eram mais determinadas por uma questão religiosa e de obrigatoriedade social e jurídica do que necessariamente a uma afetuosidade. Porém, com a mudança na mentalidade sobre a família, as pessoas se aproximam mais e desenvolvem um sentimento maior pelo outro. Dessa forma, vivenciar a morte do outro, principalmente de um ente querido, causa-lhe mais dor, porque aquela morte tem um sentido em sua

própria vida. É a passagem, como vimos no tópico anterior, de uma mentalidade individual, concernente ao seu fim, a uma preocupação com o outro e sua ausência física.

Nessa perspectiva, discutimos sobre os vivenciamentos e sentidos axiológicos da morte física, as quais não possuem um acabamento do ponto de vista do outro. Trazendo para uma concepção carnavalizada, devemos levar em consideração dois pontos: o primeiro, na cultura popular cômica medieval, influenciada pelos rituais pagãos da Antiguidade, a morte era tida como algo natural e necessário, assim, estava ligada tanto ao tempo cíclico quanto ao realismo grotesco, na medida que nascer, viver e morrer – e, conseqüentemente, todos os processos naturais e biológicos envolvidos –, fazem parte da sobrevivência da coletividade. Segundo, além da importância da morte física, tinha também a simbólica, a qual representava o fim de uma vida regida pela seriedade e pelo medo e início de uma nova vida, livre e igualitária.

Nesse sentido, na próxima seção, faremos algumas considerações metodológicas e analisaremos o material que constituirá o nosso *corpus* extraído da série *Pé na cova* com o propósito de investigar como a morte carnavalizada é representada na referida série televisiva.

## 5 ANÁLISE DA CARNAVALIZAÇÃO NA REPRESENTAÇÃO ALEGRE DA MORTE EM *PÉ NA COVA*

“A morte aqui é sempre bem-vinda, é sempre rainha, é sempre tão linda, é sempre certinha, é sempre na linha, é sempre só feita para brilhar”  
(*Pé na cova*)

Nesta seção, objetivamos apresentar os caminhos metodológicos desta pesquisa, assim como, realizar, de fato, a análise da representação carnavalizada da morte na série *Pé na cova*. Para tanto, dividimos a presente seção em dois grandes tópicos, os quais seguirão com seus respectivos subtópicos.

Assim, no primeiro, nos deteremos aos aspectos metodológicos desta pesquisa e, no segundo, procederemos à análise da série *Pé na cova* a partir das categorias que fazem parte da cosmovisão carnavalesca propostas por Bakhtin (2015), sobretudo na construção de uma representação carnavalizada da morte.

### 5.1 Algumas considerações metodológicas

Neste tópico, apresentaremos os passos metodológicos que percorremos em nossa investigação. Para tanto, iniciaremos discutindo o perfil desta pesquisa, seguido da apresentação do *corpus* e, por fim, discutiremos sobre os procedimentos de análise.

#### 5.1.1 Tipo de pesquisa

Esta pesquisa está inserida dentro do campo da Linguística Aplicada, assim como discutimos anteriormente, mais especificamente no escopo dos Estudos Críticos da Linguagem, configurando-se enquanto transdisciplinar na medida em que atravessa várias áreas do conhecimento, estabelecendo, sobretudo, um diálogo entre as Ciências Sociais e a Linguística (crítica), ao desvelar mecanismos de poder por meio de uma ótica carnavalizada.

Para desenvolvê-la, nos baseamos teoricamente, sobretudo, na Translinguística (Metalinguística) bakhtiniana, ou Análise Dialógica do Discurso, em que a linguagem é compreendida em uma perspectiva constitutivamente dialógica e

atravessada ideológica e axiologicamente pelos sujeitos que por ela interagem, estando relacionada ao contexto social, histórico e cultural da sociedade em que sujeitos estão inscritos.

Nesse sentido, nos debruçaremos, mais especificamente, na teoria bakhtiniana da carnavalização, e, em especial na noção de cosmovisão carnavalesca, com suas categorias, buscando compreender como é construída uma representação carnavalizada da morte na série *Pé na cova*.

Dessa forma, quanto à abordagem do problema, nossa pesquisa é classificada como qualitativa, que é um tipo de investigação social, pois “lida com interpretações das realidades sociais” (BAUER, GASKELL, ALLUM, 2008, p. 23), sendo, segundo Gressler (2004, p. 43), “utilizada quando se busca descrever a complexidade de determinado problema, não envolvendo manipulação de variáveis e estudos experimentais”. Além disso, assume protocolos de uma pesquisa interpretativista, na medida que o pesquisador participa e integra todo o processo da pesquisa, mobilizando, também, sua própria subjetividade, e investigando “os múltiplos significados que constituem as realidades” (MOITA LOPES, 1994, p. 332).

Quanto à natureza, esta pesquisa classifica-se como aplicada visto que tem “por objetivo gerar novos conhecimentos, mas tem por meta resolver problemas, inovar ou desenvolver novos processos e tecnologias” (PAIVA, 2019, p. 11). Dessa forma, contribui para o desenvolvimento da teoria uma vez que é feito um estudo teórico a respeito da prática.

Quanto aos objetivos, nossa pesquisa classifica-se como exploratória (GIL, 2010), pois teremos maior proximidade com o problema, tornando-o mais definido e explícito ou construindo hipóteses. No caso, evidenciaremos traços do discurso carnavalizado acerca da morte que podem ser percebidos na série *Pé na cova*.

A seguir, no próximo subtópico, apresentaremos, de forma detalhada, o *corpus* de nossa pesquisa.

### 5.1.2 Constituição do *corpus*

Como já dito anteriormente, elegemos como *corpus* desta pesquisa a série televisiva *Pé na cova*, a fim de analisarmos como é construída uma representação carnavalizada da morte. Para tanto, ao (re)assistirmos diversas vezes a série,

julgamos interessante utilizarmos recortes de episódios da primeira temporada, na qual a temática da morte aparece de forma mais preponderante, na medida que, nesta temporada, são apresentados, de forma constante, tanto os personagens como suas respectivas relações com a morte.

Nesse sentido, dos 22 episódios da primeira temporada, selecionamos recortes de sete episódios, dos quais nos detivemos mais pormenorizadamente em dois, *Serio cômico e se não fosse sério* – em que estudamos as questões de espaço/tempo em sua ambivalência carnavalesca – e *O morto de chinó* – do qual analisamos as categorias da cosmovisão carnavalesca.

Nos outros cinco episódios, investigamos questões referentes à paródia carnavalesca e aos elementos da narrativa carnavalizada – enredo, *cronotopo* e personagens. São eles: *O primeiro homem na lua*; *Os furacões têm nome de mulher*; *Quero morrer no carnaval*; *Ladrão que rouba ladrão*; e *Toma que o defunto é teu*.

Dessa forma, os recortes selecionados elucidam mais claramente os conceitos e as categorias de análise que utilizaremos, refletindo, através dos elementos verbo-visuais, uma problematização de questões sociais, inclusive a visão ocidental da morte.

Feitas essas observações metodológicas iniciais, apresentaremos agora uma breve sinopse da série e de seu contexto de produção.

*Pé na cova* foi criada por Miguel Falabella e exibida pela Rede Globo entre janeiro de 2013 e abril de 2016<sup>19</sup>, tendo, ao todo, cinco temporadas e 71 episódios.

Miguel Falabella é ator, roteirista e diretor, conhecido pelos seriados polêmicos que escreve, dirige e atua, ao fazer, em um tom cômico, sérias críticas sociais, expondo problemas próprios da sociedade brasileira como um todo.

Assim, a série *Pé na cova* segue o mesmo viés temático dos trabalhos artísticos do autor, problematizando, de forma subversiva, várias questões sociais, inclusive a visão ocidental da morte, porém, contraditoriamente a série acaba por reforçar determinadas normatividades e estereótipos sociais, como a figura do gay afeminado, da lésbica masculinizada e do político corrupto.

A série gira em torno da família Pereira, liderada por Gedivan Pereira, mais conhecido como Ruço, interpretado pelo próprio Miguel Falabella, o qual possui uma funerária, intitulada F.U.I (Funerária Unidos do Irajá), e seus vizinhos, que, direta ou

---

<sup>19</sup> Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/pe-na-cova/>. Acesso em: 24 nov. 2019.

indiretamente, sobrevivem graças à morte de outras pessoas, pois são funcionários da funerária.

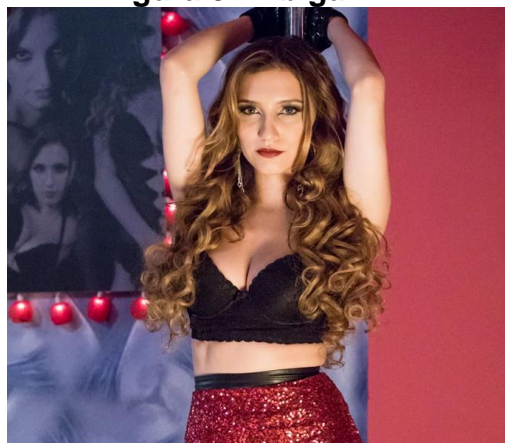
A narrativa conta a história de Ruço (figura 04) que, aos 50 anos, casa-se com Abigail (figura 05), ou Bibi, interpretada por Lorena Comparato, uma órfã 30 anos mais nova. Na mesma casa, moram com eles, a alcoólatra Darlene (figura 06), personagem de Marília Pêra, ex-esposa de Ruço, a qual trabalha na funerária como maquiadora de defuntos; a filha stripper Odete Roitman (figura 07), representada por Luma Costa, que começa a produzir filmes pornográficos que tematizam a morte; o filho Alessanderson (figura 08), interpretado por Daniel Torres, um jovem, criador da Bolsa Funerária, que almeja ascensão política; e a antiga babá de Ruço, Báh (figura 09), representada por Niana Machado, uma velha maluca.

**Figura 4 - Ruço Pereira**



Fonte: Site GSHOW<sup>20</sup>.

**Figura 5 - Abigail**



Fonte: Site GSHOW<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Disponível em: <http://gshow.globo.com/tv/noticia/2016/01/quinta-temporada-de-pe-na-cova-estreia-na-proxima-quinta-211.html>. Acesso em: 24 nov. 2019.

<sup>21</sup> Disponível em: <http://gshow.globo.com/tv/noticia/2016/03/em-pe-na-cova-abigail-sensualizou-no-pole-dance-reveja-apresentacoes-da-stripper.html>. Acesso em: 24 nov. 2019.



**Figura 6 - Darlene**

Fonte: Site GSHOW<sup>22</sup>.

**Figura 7 - Odete Roitman**

Fonte: Site GSHOW<sup>23</sup>.

**Figura 8 - Alessanderson**

Fonte: Site GSHOW<sup>24</sup>.

**Figura 9 - Báh**

Fonte: Site GSHOW<sup>25</sup>.

Além do núcleo central da família, a série ainda conta com a empregada da casa, a Adenóide (figura 10), interpretada por Sabrina Korgut, uma mulher ainda mais pobre e miserável que os outros personagens. Na funerária, trabalha o motorista Juscelino Souza e Silva (figura 11), representado por Alexandre Zacchia, e sua irmã *freelancer* Luz Divina (figura 11), personagem de Eliana Rocha, que oferece serviços de carpideira. Os irmãos são esquizofrênicos e sempre estão sem dinheiro para comprar os remédios. Ao lado da F.U.I, trabalham, em uma oficina mecânica, os irmãos Cristiane, mais conhecida por Tamanco (figura 12), namorada de Odete

<sup>22</sup> Disponível em: <http://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/2016/02/elenco-de-pe-na-cova-exalta-marilia-pera-e-relembra-momentos-com-atriz.html>. Acesso em: 24 nov. 2019.

<sup>23</sup> Disponível em: <http://gshow.globo.com/programas/pe-na-cova/O-Programa/noticia/2013/03/nesta-quinta-odete-agita-iraja-com-leilao-para-la-de-inusitado.html>. Acesso em: 24 nov. 2019.

<sup>24</sup> Disponível em: <http://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/2016/04/miguel-falabella-martnalia-luma-costa-e-elenco-se-despedem-de-pe-na-cova-veja-video.html>. Acesso em: 24 nov. 2019.

<sup>25</sup> Disponível em: <http://gshow.globo.com/tv/noticia/2015/09/sabe-aquela-amiga-que-ve-mensagem-mas-nao-responde-baba-de-pe-na-cova-define.html>. Acesso em: 24 nov. 2019.

Roitman, e Marcão (figura 13), que se traveste à noite utilizando o nome de Markassa, interpretados por Mart'nália e Maurício Xavier, respectivamente.

**Figura 10 - Adenóide**



Fonte: Site Extra<sup>26</sup>.

**Figura 11 - Juscelino e Luz Divina**



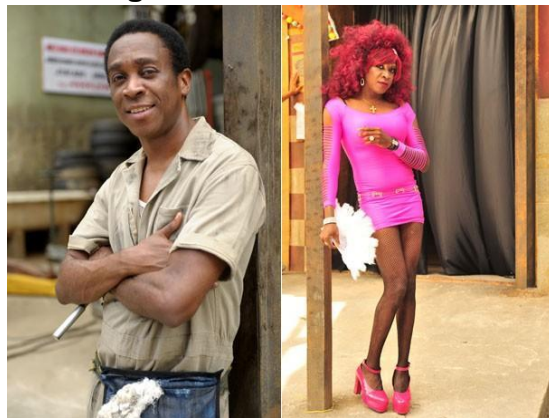
Fonte: Site GSHOW<sup>27</sup>.

**Figura 12 - Tamanco**



Fonte: Site GSHOW<sup>28</sup>.

**Figura 13 - Marcão e Markassa**



Fonte: Site Rede Globo<sup>29</sup>.

Próximo à funerária, comandam o trailer de sanduíches “Cachorras Quentes”, as irmãs gêmeas não idênticas, uma branca e a outra negra, Giussandra e Soninja (figura 14), interpretadas por Karin Hills e Karina Marthin, que servem sanduíches com nomes mórbidos e exóticos, como o X-túmulo e a Matada Frita. Por

<sup>26</sup> Disponível em: <https://extra.globo.com/mulher/beleza/sabrina-korgut-adenoidede-pe-na-cova-diz-que-as-pessoas-se-surpreendem-por-ela-nao-ser-feia-como-na-tv-sou-mulherao-10206494.html>. Acesso em: 24 nov. 2019.

<sup>27</sup> Disponível em: <http://gshow.globo.com/series/pe-na-cova/2016/vem-por-ai/noticia/2016/04/no-ultimo-capitulo-de-pe-na-cova-ruco-e-surpreendido-com-festa-de-aniversario.html>. Acesso em: 24 nov. 2019.

<sup>28</sup> Disponível em: <http://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/2016/04/miguel-falabella-martnalia-luma-costa-e-elenco-se-despedem-de-pe-na-cova-veja-video.html>. Acesso em: 24 nov. 2019.

<sup>29</sup> Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/2012/12/pe-na-cova-confira-os-dois-visuais-de-mauricio-xavier-no-novo-seriado.html>. Acesso em: 24 nov. 2019.

fim, para importunar a vida de todos, principalmente a da família Pereira, têm Floriano e Dirceia (figura 15), personagens controversos que tentam representar e defender os valores da família tradicional brasileira.

**Figura 14 - Irmãs Giussandra e Soninja**



Fonte: Site UOL<sup>30</sup>.

**Figura 15 - Floriano e Dirceia**



Fonte: Site GSHOW<sup>31</sup>.

Ambientada no subúrbio do Rio de Janeiro, mais especificamente no bairro do Irajá, a série conta com personagens totalmente excêntricos que, apesar da pobreza e dificuldades da vida, sobrevivem de forma cômica e leve, subvertendo a visão da morte e a vivência cotidiana com ela.

### 5.1.3 Procedimentos de análise

Assim como o referencial teórico, o metodológico basilar de nossa pesquisa será traçado a partir dos pressupostos da Translinguística bakhtiniana, ou Análise Dialógica do Discurso, mais especificamente por sua teoria da carnavalização. Assim, quanto aos procedimentos de análise, esta pesquisa, de maneira geral, classifica-se como bibliográfica, pois se vale das chamadas fontes de "papel", assim como aponta Gil (2002, p. 44), ou seja, “é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos”.

Quanto aos parâmetros para realizar uma análise dialógica do discurso, amparamo-nos no que Sobral e Giacomelli (2018, p. 319) propõem: para uma análise de orientação dialógica deve-se respeitar a unidade do discurso, na medida que sua produção de sentido é constituída tanto dos aspectos meramente linguísticos como

<sup>30</sup> Disponível em: <http://gshow.globo.com/programas/pe-na-cova/Por-Tras-das-Cameras/noticia/2013/01/gemeas-sexy-nada-parecidas-mostram-trailer-das-cachorras-quentes.html>. Acesso em: 24 nov. 2019.

<sup>31</sup> Disponível em: <http://gshow.globo.com/programas/pe-na-cova/O-Programa/noticia/2014/04/por-um-iraja-magro-com-apoio-de-sebonetti-zoltan-lanca-projeto.html>. Acesso em: 24 nov. 2019.

dos contextuais; não se perca a relação construída entre locutor e interlocutor, pois, por meio dela, o sentido é constituído; deve-se ser feita uma distinção clara entre “a linguagem da descrição e a linguagem do objeto, porque, se é o objeto que deve determinar a descrição, esta não deve buscar enquadrá-lo, mas explicá-lo”; o discurso deve ser examinado partindo-se de sua superfície material para, então, “chegar às condições, profundas, tanto da possibilidade do vir a ser do sentido como do vir a ser específico do discurso dado”; e, por fim, deve ser feita a descrição do percurso o qual levou a materialidade discursiva “a partir da intencionalidade desencadeadora do vir a ser da unidade de produção de sentido estudada, voltando assim à superfície”.

Dessa forma, como já dissemos anteriormente, após (re)assistirmos inúmeras vezes a todos os episódios das cinco temporadas e devido aos próprios limites temporais e espaciais desta pesquisa, optamos por selecionar recortes de episódios da primeira temporada, levando em consideração que a temática da morte parece se fazer mais presente, pois os personagens e a trama ainda estão sendo apresentados, portanto, sua relação cômica com a morte aparece preponderante em relação às outras temporadas, que dão ênfase mais no desenvolvimento dos personagens e da narrativa, apesar de nunca deixar de tematizar a morte.

Como a série não está mais sendo transmitida na televisão aberta e/ou fechada e seu acesso em plataformas gratuitas, como o YouTube, é quase inexistente, foi necessário assinarmos o Globo Play, plataforma de *stream* da Rede Globo, o que nos permitiu o acesso direto e ininterrupto aos episódios.

Em relação aos recortes das cenas, utilizamos a ferramenta *Print Screen*, a qual nos permite capturar e “congelar”, em forma de imagem, cenas dos episódios. Além disso, como o Globo Play não disponibiliza a legenda de episódios em títulos nacionais, foi necessário fazer a descrição das falas dos personagens no momento exato da captura da tela.

Assim, após selecionarmos os episódios e fazermos os recortes necessários, para um fim de tornar nossa exposição mais didática, contextualizamos, brevemente, as cenas em discussão e fizemos a descrição das falas dos personagens no intento de não fazer uma separação entre os elementos verbais e visuais, na medida que é a união deles que constrói o sentido do enunciado como um todo.



Além desses enunciados verbo-visuais, analisamos algumas cenas puramente visuais, como, por exemplo, as caracterizações dos personagens ou ações em que não há a preponderância da linguagem verbal.

Por fim, esclarecemos que as análises feitas estão fundamentadas nos conceitos já apresentados anteriormente, sobretudo nas categorias da cosmovisão carnavalesca, na ambivalência das figuras pares e no conceito de praça pública, os quais, ainda que divididos em subtópicos para uma melhor organização didática, estabelecem uma relação intrínseca entre si e, juntos, contribuem para a construção de uma representação carnavalizada da morte na série.

Assim, feitas essas considerações metodológicas, passemos ao próximo tópico desta seção, o qual nos dedicaremos ao estudo da morte carnavalizada na série televisiva *Pé na cova*.

## **5.2 Análise da representação alegre da morte a partir da cosmovisão carnavalesca em sete episódios da primeira temporada de *Pé na cova***

Neste tópico, como dito anteriormente, nos debruçaremos, de fato, sobre a análise dos trechos dos episódios selecionados da série *Pé na cova* a partir de uma ótica carnavalizada, sobretudo em relação à representação alegre e cômica da morte.

Para tanto, por fins de organização, este tópico será dividido em três subtópicos, de forma que, no primeiro, nos dedicaremos ao estudo da vinheta de abertura e às relações dialógicas que a série estabelece com outras obras-enunciados; já no segundo, abordaremos questões relacionadas aos elementos da narrativa carnavalizada – o enredo, o espaço/tempo e os personagens, respectivamente; por fim, no terceiro tópico, nos deteremos, pormenorizadamente, à análise de um episódio, relacionando-o com as quatro categorias da cosmovisão carnavalesca.

### **5.2.1 “Fique tranquilo, a sua vez já chega”:** um estudo da vinheta de abertura e das relações dialógicas estabelecidas na série *Pé na Cova*

As séries televisivas, como o são os gêneros discursivos, atendem a objetivos específicos do contexto comunicativo do qual fazem parte. Dessa forma, por

ser exibida por uma rede televisiva, acaba refletindo, também, os ideais que a emissora defende, os quais, no caso da Rede Globo, mostram-se, muitas vezes, liberais nos costumes, mas conservadores politicamente, fazendo-nos refletir até que ponto a série reforça as ideologias oficiais ao invés de subvertê-las, principalmente ao considerar que os personagens caricaturados sempre são aqueles que moram na periferia da cidade.

Tal fato pode ser reflexo do fato de o gênero série televisiva ser um produto cultural, fruto de uma sociedade capitalista, assim, produzido para ser consumido em larga escala e sustentar uma ideologia dominante, atendendo, portanto, a interesses econômicos próprios.

Apesar disso, a irreverência de Miguel Falabella se faz presente no decorrer de toda a obra, expondo problemáticas sociais e criticando ideologias dominantes a partir da visão, algumas vezes, conservadora; e outras liberal, de uma família pobre do Irajá que, apesar de todas as dificuldades econômicas sofridas, tenta sobreviver, por meio dos serviços funerários, a partir da morte de outras pessoas.

Nesse sentido, a obra televisiva *Pé na cova* problematiza os mais variados discursos, fazendo parte, assim, de enunciações concretas e reais, as quais estão relacionadas a enunciados antecessores e sucessores. Dessa forma, defendemos que a série se configura enquanto uma obra-enunciado, por constituir “um elo na cadeia da comunicação discursiva” e estar “vinculada a outras obras – enunciados” (BAKHTIN, 2011, p. 279), pelos quais estabelece relações dialógicas com outros enunciados e discursos.

Assim, se faz importante pontuarmos, sobretudo, duas obras precedentes que estabelecem relações de sentido mais diretas e explícitas com a série objeto deste estudo: o filme *A noiva cadáver*, de Tim Burton (2005), e *A família Addams*, criada pelo cartunista Charles Addams.

Iniciemos por sua relação dialógica com o filme, estabelecida, principalmente, no que diz respeito à representação da morte, por concebê-la como algo alegre e não mórbido, já que, na película de Burton, o mundo dos mortos é representado de forma colorida e viva em contradição ao mundo dos vivos que assume tons tristes e melancólicos.

Para efeito de análise, nos deteremos em mostrar a relação direta entre a abertura da série e a cena do filme em que o personagem principal chega ao reino

dos mortos, já que, nesse diálogo, são estabelecidas relação tanto no que diz respeito às cores e à movimentação das caveiras quanto com relação à própria letra da música.

Sob um fundo escuro, um caixão em pé, fechado e centralizado, seguido de vários outros esquifes dispostos do mesmo jeito um ao lado do outro, acompanhado de uma melodia sombria, se inicia, assim, a vinheta de *Pé na Cova* (figura 16), o que poderia indicar, à primeira vista, um tom sombrio e melancólico de representação da morte.

Porém, em poucos segundos, a vinheta já entrega o tom alegre e cômico que dará a temática (figura 17), quando, de repente, caveiras chutam as portas dos caixões e saem correndo, enquanto, no plano de fundo, as nuances escuras logo dão espaço a cores vivas acompanhado de uma melodia alegre, uma espécie de samba, como pode ser observado, em parte, nas imagens que seguem:

**Figura 16 - Imagem inicial da vinheta**



Fonte: Site YouTube<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Todas as figuras de 16 a 23 foram retiradas da vinheta de abertura da série *Pé na cova*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O42eB4KJO3Q>. Acesso em: 24 nov. 2019.

**Figura 17 - Caveiras saindo dos caixões**



Fonte: Site YouTube.

Essa abertura dos caixões e fuga das caveiras indica a própria quebra da representação mais sombria, dando espaço a uma mais alegre e festiva, pois as cenas seguintes são acompanhadas por uma música cada vez mais animada com as caveiras sambando e tocando instrumentos musicais.

A cena, em seguida, corta para várias caveiras de diferentes tonalidades – alaranjada, branca, marrom e preta – enfileiradas uma atrás da outra, todas com dentaduras sorridentes e com as faces pintadas de cores alegres (figura 18), as quais vão desaparecendo, enquanto, no centro, vai surgindo uma caveira mexicana que vai cobrindo toda a tela.

**Figura 18 - Caveiras enfileiradas nas laterais**



Fonte: Site YouTube.



A partir daí, começa uma mistura entre várias caveiras correndo juntamente com imagens de outras caveiras rodando em um fundo cada vez mais colorido de nuances rosas, até que várias caveiras, também de diferentes cores, aparecem novamente enfileiradas, uma ao lado da outra, dançando e trocando a cabeça uma da outra (figura 19).

**Figura 19 - Caveiras trocando a cabeça uma da outra**



Fonte: Site YouTube.

Por fim, para encerrar a descrição da vinheta, as caveiras seguem animadas, sorridentes e dançantes, realizando tarefas diárias, como andar de van (figura 20), fazer um churrasco (figura 21) e pegar o metrô (figura 22). A partir daí, o samba dá espaço para um funk e as caveiras começam a dançar e fazer passos típicos desse gênero musical, como colocar as mãos nos joelhos enquanto rebola as nádegas (figura 23), compondo, assim, um cenário alegre e festivo.

**Figura 20 - Caveiras andando de van**



Fonte: Site YouTube.

**Figura 21 - Caveiras fazendo um churrasco**



Fonte: Site YouTube.

**Figura 22 - Caveiras no metrô**



Fonte: Site YouTube.

**Figura 23 - Caveiras dançando funk**



Fonte: Site YouTube.

Em relação aos elementos visuais, podemos observar, com base nas imagens mostradas, que as caveiras estão sendo representadas não por um símbolo triste, mórbido e sombrio, assim como é geralmente transmitido na maioria das

culturas, principalmente na cultura ocidental cristã, e sim uma representação que estabelece dialogicamente relações históricas com a caveira mexicana, símbolo dos rituais do Dia dos Mortos no México<sup>33</sup>, que representa, sobretudo, a vida alegre.

Isso pode ser averiguado, sobretudo, devido a dois fatores, os quais podem ser observados da figura 17 a 22: o primeiro por apresentarem comportamentos ordinariamente comuns entre as pessoas e, mais especificamente, entre cidadãos brasileiros cariocas, já que estão sambando, dançando funk e fazendo churrasco, o que pode ser justificado pelo fato de que a série se passa no subúrbio do Rio de Janeiro; e, além disso, o segundo fator, por estarem caracterizadas com pinturas coloridas e floridas na face, dentaduras sorridentes e, até mesmo, com o nariz em formato de um coração. Todos esses elementos remetem a uma imagem alegre, cômica e festiva da morte.

Em relação a esse primeiro fator, podemos perceber a presença da *mésalliance* carnavalesca constituindo um efeito de sentido de morte na vinheta em análise, o que se dá por meio do contato familiar feito entre o viver e o morrer, na medida que as caveiras, símbolo, sobretudo da morte, estão desempenhando atividades rotineiras, como andar de van (figura 20), fazer um churrasco (figura 21) andar de metrô (figura 22) e, principalmente, dançar (figura 23), já que, como se sabe, a dança está, em geral, atrelada a momentos alegres de festividade da vida.

Da mesma forma, podemos confirmar essa aproximação entre esses dois elementos “antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca” (BAKHTIN, 2015, p. 141), a vida e a morte, no que se refere ao segundo fator, em que é passada uma imagem colorida, florida e feliz a uma figura, normalmente, associada a algo sombrio e macabro, as caveiras, as quais, agora, distantes de ser um símbolo de morte, representam, sobretudo, a vida.

Há, então, uma profanação da morte, na medida que, nas culturas ocidentais, ela é atrelada a algo sagrado e à própria figura de Deus e da salvação, que deve ser respeitada e tida como algo sério. Entretanto, na abertura da série, são quebrados os caixões, e as caveiras são representadas excentricamente com

---

<sup>33</sup> O Dia dos Mortos – ou Día de los muertos – é uma tradicional celebração mexicana, de origem indígena, que representa “o único dia em que os mortos voltam para visitar os vivos e reencontrar os seus familiares” (FRUGOLI; REJOWSKI; COBUCI, 2016). A celebração gira em torno da crença de que a morte não é eterna e sim uma passagem necessária para o início de um novo ciclo infinito da vida. Assim, é um momento de comemoração em que são feitos rituais, pratos típicos, ornamentações e outros preparativos para guiar os mortos em seu caminho de volta (FRUGOLI; REJOWSKI; COBUCI, 2016).

semblante e cores alegres, além de comportamentos tipicamente humanos de forma que estão sempre a dançar e a sorrir, dando, assim, mais uma vez, um tom cômico à cena da abertura da série.

Já nas figuras 16 e 17, que aparecem no início da vinheta de abertura, podemos ver os primeiros traços da subversão que é feita da representação ocidental hegemônica da morte por meio da aproximação entre dois elementos, o sombrio/macabro, ao retratar caixões fechados, em um ambiente escuro; e o alegre/iluminado, com a profanação dos caixões, por meio da quebra das tampas, o que representa, ainda, uma liberdade e renovação para as caveiras, as quais saem correndo, sorridentes, em um fundo, agora, colorido e resplandecente.

Na imagem 18 e, sobretudo, na 19, podemos, ainda, analisar o contato familiar, ação própria da cosmovisão carnavalesca, por meio das cores dos corpos das caveiras, que parecem estar caracterizando as diferentes raças – pardos, negros, brancos – fazendo, assim, uma aproximação entre elas. Ademais, ao trocarem as cabeças das caveiras (figura 19), cria-se um efeito de sentido de que não são as hierarquias impostas socialmente que realmente importam, pois todos somos uma espécie de “caveiras ambulantes” que irão, um dia, falecer.

Além disso, é nítido o uso de cores vivas e chamativas, como a rosa, roxo e amarelo, as quais, junto com a música, constroem um ambiente descontraído, cômico e alegre.

Mostrados os elementos carnavalizados de ordem visual que compõem a vinheta de abertura da série, passemos a analisar esse tom cômico e subversivo na letra da música da vinheta, a qual possui o mesmo nome da série, *Pé na cova*. A canção foi composta e cantada por Mart'nália, atriz, cantora e compositora que interpreta o personagem Tamanco, um mecânico, no seriado. Abaixo segue a letra da canção<sup>34</sup>:

**Pé na cova**

Mart'nália

(Tem presunto!  
Flores, flores, flores...)

Firma sinistra é a nossa!  
A sua tristeza me importa!

<sup>34</sup> Letra da música de abertura da série *Pé na cova* retirada do site [letras.mus.br](https://www.letras.mus.br). Disponível em: <https://www.letras.mus.br/martalia/pe-na-cova/>. Acesso em: 16 dez. 2020.

Peroba bate na madeira  
O além pra mim é brincadeira!

Todo mundo sabe  
Mas não a hora  
Fique tranquilo  
A sua vez já chega

Todo mundo sabe  
Mas ignora  
Devagarinho  
A sua morte vai chegar!

F.U.I  
Disque F.U.!!

(Se morreu vou sentir  
Se matei, nem vi  
O caixão é de lá  
Do Unidos do Irajá!)

F.U.I  
Disque F.U.!!

Gosta de flores?  
Amanhã terás!

F.U.I...!  
Pé na cova

Ao observar a letra da música, percebe-se que ela está totalmente relacionada ao conteúdo temático geral da série, em especial ao que ocorre na F.U.I, a funerária do Ruço, se não vejamos. Na primeira estrofe, em parênteses, em que a melodia ainda se inicia em tom melódico sombrio<sup>35</sup>, é anunciada a chegada de um “presunto” - como se chama, num tom pejorativo, na linguagem da gíria um cadáver - à funerária, seguida da palavra “flores” dita repetidas vezes. Importante observar que esse trecho da canção se passa durante a transição descrita nas imagens 16 e 17, indicando, assim, a felicidade ao chegar um corpo morto à funerária, o que é perceptível no decorrer de toda a série. Até mesmo quando pessoas mais próximas dos personagens principais morrem, a felicidade dos personagens por conseguirem um cliente é inegável.

Para ilustrar esse fato, tomemos, por exemplo, a cena a seguir extraída do episódio *O primeiro homem na lua*, da primeira temporada da série *Pé na cova*:

---

<sup>35</sup> Esse momento da música pode ser, visualmente, representado pela figura 16.

**Figura 24 – Comemoração pela morte do professor Aristides**



Fonte: série *Pé na cova*<sup>36</sup>.

A cena acima se passa durante uma conversa matinal entre Adenóide, Abigail, Ruço e Darlene sobre o encontro que Darlene tivera na noite anterior quando, de repente, são interrompidos por Alessanderson, que corre de alegria dizendo “Pai, pai, morreu o professor Aristides”, ao anunciar que o defunto seria velado pela funerária. Ao comunicar esse fato, todos vibram e sorriem, comemorando a chegada do cadáver, como podemos ver na figura 24 em que os três se mostram bastante sorridentes, e Ruço ainda está com as duas mãos para cima, festejando o acontecimento.

Nessa cena, podemos ver uma reação totalmente contrária ao que normalmente se espera quando se toma conhecimento da morte de alguém, pois os personagens riem e festejam ao receber a notícia, o que está totalmente relacionado à própria visão que os personagens têm da morte, como algo familiarizado e, de certa forma, banal, na medida que eles têm contato constante e direto e, além disso, necessitam dela para viver, estabelecendo, assim, uma ambivalência entre o viver e o morrer, em que este último é visto de forma positiva, alegre e esperada como uma forma de continuidade da vida.

Voltemos à análise da música. O som torna-se alegre e a música, de fato, se inicia. Já na segunda estrofe, a música reconhece a excentricidade da firma e, conseqüentemente, dos personagens que a cercam, chamando-a de “sinistra” por se importar com a tristeza dos clientes e não ter receio de fazer qualquer coisa para que os rituais finais sejam feitos da melhor forma, como passar a peroba nos caixões, já que o “além” para eles é brincadeira.

<sup>36</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2420674/programa/?s=0s>. Acesso em: 06 nov. 2020.

Nesse último verso, podemos perceber a profanação, já indicada pelas caveiras mexicanas, agora na música, já que o “além”, ainda que seja desconhecido, é considerado algo sagrado e sério, um momento de espera para ressurreição do Senhor, como vimos no quarto capítulo. Porém, para a “firma sinistra”, esse local sagrado não é levado tão a sério, é algo que eles têm uma familiaridade e, portanto, tratam como algo banal e alegre, uma brincadeira.

Assim, também é possível perceber o contato familiar que eles têm com a morte, inclusive, nos dois parágrafos sucessores ao dizer “fique tranquilo/ a sua vez já chega” e “devagarinho/ a sua morte vai chegar”, indicando que é algo totalmente conhecido, engraçado e próximo.

Abrimos, aqui, um parêntese para lembrar que esse contato familiar, ainda que, na série, não tenha seu teor sério e religioso, pode estabelecer relações com as duas primeiras atitudes que Àries apontou em seu livro e que já discutimos em outro momento, na medida que o homem medieval tinha consciência de seu inevitável fim e, apesar de não saber a hora exata, o esperava de forma natural, com uma certa familiaridade.

Por fim, a música, que parece mais uma propaganda da funerária, transforma-se em um funk, repetindo a sigla F.U.I, enquanto as caveiras rebolam (figura 23), propondo ligar para funerária caso seu inevitável fim chegue.

Diante dessa breve análise da vinheta, podemos já notar que a série reflete uma visão cômica carnavalizada da morte, ao trazer artisticamente um contato familiar e ambivalente entre o viver e o morrer, resignificando, por meio do riso, a visão oficial e séria de representação da morte concebida por muitas culturas ocidentais, dando-lhe, assim, um tom mais alegre e divertido à “indesejada das gentes”, para fazermos uso da expressão poética que Manuel Bandeira deu para a morte.

Além disso, podemos verificar que toda a vinheta mantém relações dialógicas com outros enunciados, desde cenas de filmes, como o *Titanic*, até situações diárias de brasileiros, sempre em um tom cômico, indicando tanto que a vida após a morte pode não ser o fim, sendo até mais animada, como o fato de que a vida é efêmera e o fim se aproxima de todos, então é necessário que aproveitemos da melhor forma possível.

Nesse contexto, além de toda a representação subvertida sobre a morte que a série reflete, percebemos que a vinheta de abertura estabelece uma relação

muito direta com uma cena do filme *A noiva cadáver*<sup>37</sup>, de Tim Burton, a qual analisaremos a seguir.

**Figura 25 – Chegada de Victor ao mundo dos mortos**



Fonte: filme *A noiva cadáver*<sup>38</sup>.

O momento que frisaremos trata-se da chegada de Victor ao reino dos mortos, no qual, confuso e em busca de explicações sobre o que estaria acontecendo, onde ele estava e quem era aquele cadáver vestida de noiva, os esqueletos Bonejangles iniciam, em um ritmo de jazz alegre e dançante, a contar a história de Emily e o que aconteceu com ela.

Como o objeto de nosso estudo não é o filme e nossa pretensão neste momento é apenas flagrar relações dialógicas com a vinheta de abertura de *Pé na cova*, selecionamos três cenas específicas do momento citado e a letra do refrão da música para expor.

<sup>37</sup> O filme, lançado em 2005 e dirigido por Tim Burton e Mike Johnson, conta a história de um jovem casal, Victor e Victoria, que tem o casamento arranjado por seus pais, respectivamente, Nell e William Van Dort, milionários, donos de uma indústria de conservas de peixe, que almejam ascensão social, e Maudeline e Finis Everglot, que pertencem à sociedade aristocrata, mas estão à beira da falência. O casal, que mesmo com casamento marcado não se conhecia, acaba se esbarrando antes do ensaio das bodas e se apaixonando um pelo outro. Porém, nervoso com a cerimônia, Victor vai à floresta ensaiar seus votos e acaba se deparando com Emily, uma noiva cadáver, que o arrasta para o mundo dos mortos no intuito de casar-se com ele.

<sup>38</sup> Todas as cenas do filme *A noiva cadáver* foram retiradas, por meio de *print screen*, da plataforma digital *Netflix*. Disponível, apenas por assinatura, em: <https://www.netflix.com/>. Acesso em 28 dez. 2020.



**Figura 26 – Caveiras dançando, tocando e cantando**



Fonte: filme *A noiva cadáver*.

**Figura 27 – Caveiras trocando de cabeça**



Fonte: filme *A noiva cadáver*.

**Figura 28 – Emily e Victor dançando**



Fonte: filme *A noiva cadáver*.

Na figura 26, logo no início da canção, podemos ver, ao fundo, quatro caveiras dançando e estalando os dedos e, mais a frente, uma de óculos de sol tocando piano, ou seja, realizando atividades normalmente relacionadas a humanos vivos. Da mesma forma da cena em questão, a qual é um traço bem comum durante

todo o decorrer do filme, na abertura da série, as caveiras estão sempre animadas, vibrantes e dançantes, contrapondo sua representação sombria e amedrontadora.

Já a figura 27 estabelece uma relação direta com a figura 19, já analisada, em que as caveiras estão trocando as cabeças umas das outras, refletindo um contato familiar, sem distinções, entre elas e, também, a ideia de que todos teremos nosso fim.

Na figura 28, podemos verificar a contradição que as cores fazem durante toda película ao caracterizar Victor, que pertence ao mundo dos vivos, em tons de cinza melancólico, e Emily e os cadáveres ao redor, os quais pertencem ao mundo dos mortos, com cores vibrantes e alegres que refletem ainda mais o clima descontraído e cômico que é dado a morte, o que é feito também no decorrer de toda a vinheta da série.

Já em relação ao refrão da música, “Vai, vai chegar sua vez/ A morte virá/ Não importa o freguês/ Você pode até se esconder e rezar/ Mas do funeral não irá escapar/ É isso aí”, podemos perceber a efemeridade da vida e o quão suscetíveis estamos à morte, o que, cantado em tom alegre e dançante, indica que não há necessidade de temer seu próprio fim, apenas aproveitar sua passagem e depois o que há de vir, já que todos estamos suscetíveis a isso.

Essa mesma ideia é passada na música de abertura de *Pé na cova*, como já analisamos, e, durante todo o decorrer da série, como veremos mais adiante, em que é feita a tentativa de aproximar vida e morte na medida que esta não precisa ser temida, já que faz parte do próprio ciclo da vida, então resta-lhe dar um tom alegre.

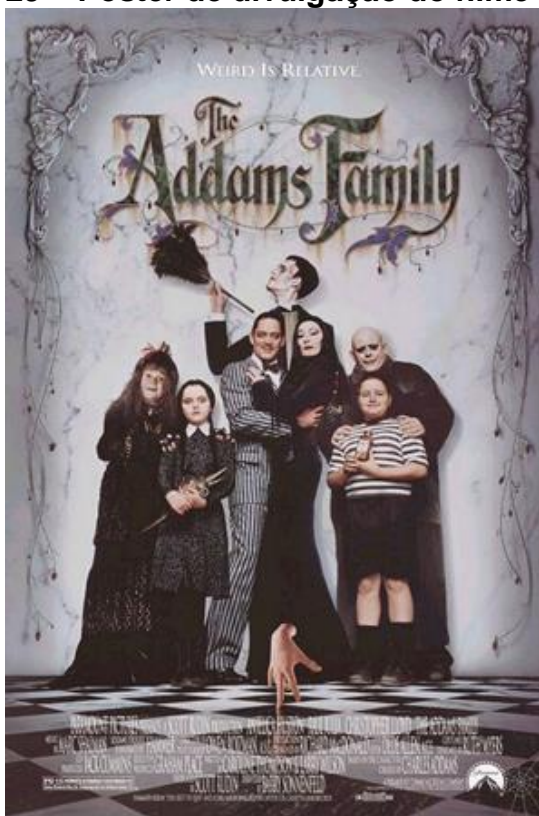
Dessa forma, ao estabelecer relações dialógicas com o filme de Burton, o qual reflete durante toda a narrativa uma representação da morte como algo alegre e cômico, a vinheta carnavaliza a morte, na medida que, por meio da familiaridade entre os opostos viver e morrer, em uma profanação da ideologia tradicional ocidental, por meio, principalmente, da representação excêntrica das caveiras, acaba subvertendo a visão da morte, dando-lhe um tom mais festivo, cômico e vibrante.

Além da obra fílmica de Tim Burton, o seriado estabelece relações dialógicas também com *A Família Addams*, criada pelo cartunista Charles Addams e veiculada em quadrinhos nos anos 1930, que, posteriormente, originou uma série televisiva em 1964, dois filmes em 1991 e 1993 e uma animação em 2019, todos

homônimos, sendo considerada uma das maiores criações que influencia o universo artístico até a contemporaneidade.

A família Addams é uma excêntrica família fictícia aristocrata americana que possui um senso de humor irônico e mórbido. Ela é composta pelo patriarca Gomez Addams, por sua esposa Mortícia, por seus filhos Wednesday (ou Wandinha) e Pugsley (ou Feioso), pelo irmão e pela mãe de Gomez – Tio Fester e Grandmama (ou Vovó Addams), respectivamente –, o mordomo Lurch (ou Tropeço) e a mão sem corpo Thing (ou mãozinha), como podemos observar na figura a seguir:

**Figura 29 – Pôster de divulgação do filme de 1991**



Fonte: site *Wikipedia*<sup>39</sup>.

Todos, com suas características peculiares, dão um tom sombrio e mórbido à família, a qual é indesejada e vista com “maus olhares” pela vizinhança, principalmente por representar uma sátira de uma família tradicional estadunidense, sendo totalmente o inverso dela.

---

<sup>39</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Fam%C3%ADlia\\_Addams\\_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Fam%C3%ADlia_Addams_(filme)) . Acesso em: 05 jan. 2021.

Em entrevista ao programa *Encontro com Fátima Bernardes*, na Rede Globo, no dia 07 de abril de 2016, para anunciar a estreia da última temporada da série, Miguel Falabella conta que quis fazer a família Addams do Irajá, pois queria uma série cuja família fosse dos “esquisitos. Aqueles que esteticamente não se enquadram e não se enquadram socialmente. Eu quero falar dos bizarros [...]”<sup>40</sup>.

Nessa perspectiva, na série *Pé na Cova*, a família Addams parece ter abandonado seu castelo e sua estirpe social e ido para dentro da periferia brasileira, no subúrbio do Rio de Janeiro, transformando-se na excêntrica família Pereira, que, apesar de ser totalmente diversa uma da outra, possui a bizarrice e um jeito peculiar de viver a vida, bem diferente daquilo que é imposto socialmente, configurando-se, também, como uma sátira à família tradicional da classe média/alta brasileira.

Isso pode ser percebido logo nas primeiras cenas do primeiro episódio da primeira temporada, intitulado *Os furacões têm nome de mulher*, que ilustramos com a figura a seguir:

**Figura 30 – Propaganda de margarina na série**



Fonte: série *Pé na cova*<sup>41</sup>.

As primeiras cenas da série retratam uma família da alta sociedade brasileira em um condomínio de luxo no Rio de Janeiro durante um lanche matinal, como podemos observar na figura 30. Porém, logo é mostrado ao espectador que as cenas se tratam de um comercial de margarina que está passando na televisão que Ruço, personagem de Miguel Falabella e patriarca da família Pereira, comprou e

<sup>40</sup> Miguel Falabella em entrevista ao programa *Encontro com Fátima Bernardes*, na Rede Globo, no dia 07 de abril de 2016. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/>. Acesso: 29 dez. 2020.

<sup>41</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2366344/programa/?s=0s>. Acesso: 07 jan. 2021.

dividiu em várias vezes, sem ao menos saber mexer no controle remoto da televisão nova, de acordo com o que podemos constatar na figura 31.

**Figura 31 – Início da discussão sobre o comercial**



Fonte: série *Pé na cova*<sup>42</sup>.

Ao assistir à propaganda, Adenóide, empregada da casa, se encanta com a família do anúncio e se questiona se “existe gente assim” na vida real, alegando que acredita ser tudo de mentira. Ao perguntar a Soninja, a irmã gêmea negra dona do trailer de cachorros-quentes, sobre sua opinião, ela responde: “eu acho que eles existe, sabe que a gente existe e finge que não sabe”. Então, Adenóide reafirma sua tese: “o lado de lá num sabe que o lado de cá existe”. Em seguida, Ruço pede a opinião do filho Alessanderson ao alegar que, da mesma forma que a empregada acredita que não exista esse “tipo” de gente, eles, do outro lado, também provavelmente não sabem que eles existem. O que é confirmado por Alessanderson ao responder que: “acho que não. Nós estamos do outro lado do espelho”.

A fala dos personagens reflete um pensamento e modo de viver bem diverso da família anunciada na propaganda, ou seja, do imaginário social de uma família tradicional da classe média/alta brasileira, revelando tanto um distanciamento quanto um esquecimento deles em relação à realidade da periferia.

Nesse sentido, assim como na família Addams, a própria constituição familiar é bem distinta daquela que é tida tradicionalmente, pois, assim como bem pontuou Falabella, é composta pelos bizarros – um homem de meia idade, dono de funerária, casado com uma órfã 30 anos mais nova; uma alcoólatra e fumante, maquiadora de defuntos, que vive com seu ex-marido e atual esposa; a filha lésbica

<sup>42</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2366344/programa/?s=0s>. Acesso em: 07 jan. 2021.

do casal, que trabalha como *stripper*, tirando a roupa na internet; e o filho mais novo, um fanfarrão que sonha com uma ascensão política e é pai da bolsa funerária – o que é ainda mais acentuado pelo restante da vizinhança – a empregada que só fala sobre as desgraças de sua vida miserável; os irmãos esquizofrênicos; as irmãs gêmeas não idênticas, sendo uma branca e outra negra; e os irmãos mecânicos, um transgênero, que não se identifica com o sexo feminino, e um travesti, que de dia se veste como homem e à noite como mulher.

Essa heterogeneidade já é própria dos próprios subúrbios, principalmente de uma cidade tão grande como o Rio de Janeiro, configurando-se, também, como “o espaço da diversidade, de muitas outras formas de existir, viver, de combater e de resistir a seu modo aos valores hegemônicos” (VIGGIANO, 2014, p. 92).

Dessa forma, um núcleo de personagens todos caracterizados peculiarmente por suas bizarrices e configurando-se como uma crítica a todas as construções sociais tradicionais, seja por meio da afirmação exagerada, como o político corrupto que quer vender a própria imagem da irmã na campanha, seja por meio da problematização, com a negra e a lésbica *estripper* que sofrem preconceito, contribuindo com o clima crítico e subversivo da série.

Nessa perspectiva, podemos considerar que a temática da morte, na série, não se restringe à morte física e material, mas abrange, também, a simbólica ao centralizar aquele que é pobre, degradado, excluído e ignorante de uma forma cômica e subversiva.

Estabelecidas essas relações dialógicas com outras obras-enunciados e analisada a vinheta de abertura, faremos um estudo, a partir deste momento, sobre os elementos da narrativa.

### 5.2.2 Um estudo dos elementos narrativos carnavalizados em *Pé na cova*

Neste subtópico, intentamos analisar como os elementos da narrativa – o enredo, o espaço/tempo (*cronotopo*) e os personagens – contribuem, no seriado, para uma representação carnavalizada sobre a morte, relacionando esses conceitos a outros já discutidos ao longo desta dissertação.

Como já vimos anteriormente, a carnavalização é compreendida por Bakhtin (2015) como a transposição do carnaval para a linguagem da literatura. Nessa

perspectiva, as narrativas carnavalescas, as quais fazem parte dessa literatura carnavalizada, seguem a mesma lógica do carnaval medieval/renascentista, apresentando um olhar crítico, cômico e subversivo em relação a qualquer objeto/pessoa/organização/ideologia do considerado mundo oficial, ao refletir a vida de forma cômica e grotesca em que o marginalizado também ganha espaço.

Nesse sentido, acreditamos que *Pé na cova* faça parte desse universo carnavalizado ao suscitar, cômica e subversivamente, sátiras, ironias e paródias feitas ao tradicionalmente aceito, principalmente em relação à forma como lidam e veem a vida pela perspectiva da morte.

Sobre essa temática, é inegável sua importância, seja simbólica ou física, no desenrolar de toda a narrativa, sendo parte constitutiva do enredo, do espaço/tempo e dos personagens, como veremos neste subtópico, refletindo, uma visão cômica bem diferente da estabelecida comumente na sociedade Ocidental.

Assim, acreditamos que essa série-enunciado possa ser interpretada como uma obra carnavalizada levando em conta dois fatores citados por Silva (2016) sobre o enredo da narrativa: a existência de características paródicas-carnavalescas no conteúdo narrativo; e de uma relação entre as ações dos personagens e alguma ação carnavalesca.

Sobre o primeiro fator, podemos notar, principalmente, na discussão feita no subtópico anterior sobre a Família Pereira, a qual se constitui, como vimos, enquanto uma paródia “deformada” de uma família tradicional da classe média/alta brasileira, a qual é temática de vários filmes, novelas e seriados nacionais e internacionais.

Assim, passaremos ao segundo fator, sobre o qual gostaríamos, inicialmente, de fazer algumas considerações acerca de um ritual carnavalesco bem característico, considerado por Bakhtin (2015, p. 141, grifos do autor) como a principal ação carnavalesca, “a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval”.

Esse rito carnavalesco consiste na coroação do antípoda do rei – seja ele o bufão, o louco, o escravo – e conseqüente destronamento do antigo rei, ou seja, é caracterizado pela inversão e subversão dos papéis oficiais.

Nesse sentido, o ritual é caracterizado intrinsecamente tanto por sua ambivalência regeneradora quanto por ser biunívoco, pois as duas ações, o coroar e destronar, estão totalmente relacionadas uma à outra, sendo impossível a sua



separação, e, simultaneamente, enfatizam a mudança, a renovação, a transformação, desmascarando “a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição hierárquica” (BAKHTIN, 2015, p. 142).

Nessa perspectiva, acreditamos que a série *Pé na Cova* realiza o ritual de coroação e destronamento de forma bem especial, pois o próprio seriado, ao configurar-se enquanto uma espécie de praça pública carnavalesca, colocando personagens totalmente marginalizadas como principais – a empregada, os mecânicos, a travesti, a lésbica, a *stripper*, as garçonetes -, com sua linguagem e problemáticas próprias, acaba realizando um processo de inversão, coroando personagens não oficiais, ao tematizar e centralizar suas vidas, e destronando os personagens tipicamente oficiais, os quais, são colocados sempre em papéis secundários.

Além disso, refletindo sobre o próprio objeto deste estudo, ao tematizar a *morte* de forma cômica e familiar, bem diferente do tratamento comumente dado na maioria das narrativas fílmicas e televisivas, os episódios da temporada analisados já indicam um teor mais paródico subversivo, o que podemos observar na figura a seguir, retirada do episódio *Quero morrer no carnaval*, terceiro episódio da primeira temporada:

**Figura 32 – Luz Divina e Juscelino fantasiados**



Fonte: série *Pé na cova*<sup>43</sup>.

O episódio se passa durante os festejos carnavalescos no bairro Irajá em que todos estão nos preparativos para o bloco do Juscelino. Na cena em questão, Ruço vai até o trailer das Cachorras Quentes conversar com os amigos, os quais estão

<sup>43</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2393697/programa/?s=0s>. Acesso em: 19 jan. 2021.



todos fantasiados já que, segundo Alessanderson, é um dos requisitos que Juscelino impôs para participar de seu bloco. Então, Ruço questiona qual seria o nome do bloco e Luz Divina, fantasiada em uma versão de Elvira, responde, rindo e movimentando os braços e os seios de forma sensual, “Vem ni mim que eu tô mortinha”.

O nome do bloco estabelece uma relação dialógica, através do procedimento de *estilização*<sup>44</sup>, indicado por Fiorin (2018), como uma forma de dialogismo no discurso bivocal, com o *meme* “vem ni mim”, mais especificamente o “vem ni mim que eu tô facim”<sup>45</sup>, muito utilizado pelos jovens para expressar o desejo por alguma coisa ou por alguém, sendo até utilizado em blocos de carnaval.

No caso da série, é feito um jogo de palavras com o *meme* e com a temática do bloco, a morte, podendo indicar dois sentidos concretos que estão relacionados à ideia de deslocamento espacial. O primeiro, de convidar as pessoas para participar do bloco que tematiza a morte, dando-lhe um tom cômico e leve. O segundo, mais sexual, o que pode ser percebido também pela gesticulação de Luz Divina, de expressar o desejo por alguém, convidando-o a vir até o falante e ficar com ele, pois está “mortinha” (“facinha”).

Em ambos os casos, o nome do bloco reflete uma familiaridade e uma profanação da morte, na medida que, ao fazer um jogo de palavras com o *meme*, suscita, no interlocutor, um deslocamento e uma aproximação (e participação) do “bloco de morto”<sup>46</sup> – e, conseqüentemente, da morte festiva, já que o Carnaval indica um período do ano cheio de festividades, comemorações e divertimentos, expressando, sobretudo, os prazeres da vida, assim, refletindo uma aproximação cômica entre o morrer, simbólico e sexual, e o êxtase da vida.

Outro momento em que é feito um jogo paródico com a temática da morte pode ser percebido no cardápio do trailer das cachorras quentes, o qual podemos averiguar na figura a seguir:

---

<sup>44</sup> De acordo com Fiorin (2018, p. 48), a *estilização* “é a imitação de um texto ou estilo, sem a intenção de negar o que está sendo imitado, de ridicularizá-lo, de desqualificá-lo. [...] na estilização as vozes são convergentes na direção do sentido, as duas apresentam a mesma posição significante”.

<sup>45</sup> A expressão é, comumente, utilizada por jovens, e viralizou, principalmente, em 2012, com o lançamento da música *Vem Ni Mim Dodge Ram*, do sertanejo Israel Novaes, e, posteriormente no mesmo ano, com a música *Nega do subaco cabeludo*, de Pranchana Real, a qual virou um *meme* nas redes sociais, contribuindo ainda mais para a propagação do *meme* “Vem ni mim”. Porém, em 2004, a expressão já era utilizada na novela *Senhora do Destino*, que tinha como música temática do personagem Plínio, filho mais novo de Maria do Carmo, interpretado por Dado Dolabella, “*Vem ni mim que eu sou facim*”.

<sup>46</sup> Expressão utilizada por Odete Roitman no mesmo episódio ao se referir ao bloco do Juscelino.

**Figura 33 – Cardápio das Cachorras Quentes**



Fonte: site do Gshow<sup>47</sup>.

O trailer das Cachorras Quentes é comandado por Soninja e Giussandra, irmãs gêmeas bem diferentes, uma negra e outra branca<sup>48</sup>, que se vestem sempre com roupas iguais e esbanjam beleza e sexualidade. Além de sua história bem peculiar, o que chama a atenção são os nomes mórbidos que dão aos lanches que vendem, como podemos ver na figura 33 – caixão quente, caixão quente enterrado, prato do finado etc. – fazendo, dessa forma, um jogo de palavras com nomes de comidas que, normalmente, são vendidas nesses trailers – cachorro-quente, cachorro-quente completo, prato feito, respectivamente – colocando, assim, lado a lado, a morte e a comida.

A aproximação entre esses dois elementos pode parecer excêntrica e inesperada, à medida que à morte, normalmente, são relacionados signos mais religiosos, sérios e melancólicos e à comida, signos ligados à vida, à nutrição e à satisfação. Essa união entre o morrer e o comer traz a morte para o plano da vida corporal e material, tão característica do carnaval, dando a esse fenômeno um tom de familiaridade e um ideal cíclico de renovação, de continuidade da vida coletiva.

<sup>47</sup> Disponível em: <http://gshow.globo.com/programas/pe-na-cova/Por-Tras-das-Cameras/noticia/2013/01/gemeas-sexy-nada-parecidas-mostram-trailer-das-cachorras-quentes.html>. Acesso em: 26 jan. 2021.

<sup>48</sup> Tidas como um caso raro da medicina, a história das gêmeas virou matéria de jornal, a qual elas sempre falam durante toda a série: a mãe transou com dois homens diferentes na mesma noite, um italiano e um africano, e cada um fecundou um óvulo.

Assim, feitas essas considerações acerca de elementos que contribuem para um enredo paródico-carnavalizado e a presença de uma das principais ações carnavalescas, a coroação e destronamento do rei do carnaval, passemos à análise de mais dois elementos da narrativa, o tempo e o espaço, analisados conjuntamente à medida que Bakhtin (2018) confere a essas noções uma interligação radical, a qual ele chamará de *cronotopo*, termo que tem por base a teoria einsteiniana da relatividade.

O *cronotopo*, de acordo com o filósofo russo, expressa uma inseparabilidade entre tempo e espaço, no qual “ocorre uma fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. [...] Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo” (BAKHTIN, 2018, p. 12). Além disso, segundo Clark & Holquist (2008), baseando-se no estudioso russo, o *cronotopo* constitui um meio para engajar a realidade e está totalmente relacionado aos comportamentos e modos do ser humano, fazendo parte da evolução tanto do romance quanto da consciência.

Nessa perspectiva, ainda de acordo com os estudiosos, a imagem do homem na literatura é sempre cronotópica, pois ele está situado em um espaço e tempo que o determina e determina a forma como representa as coisas do mundo.

Nesse sentido, o que nos interessa, no presente estudo, é uma forma especial de *cronotopo*, o rabelasiano, e, assim, o carnavalesco. Como já discutimos na terceira seção, o tempo, no carnaval, é alegre, cíclico e coletivo, está voltado para mudança e para renovação, o qual todos participam em uma alegre relatividade, sem distinções e barreiras hierárquicas.

Seguindo essa mesma lógica, o espaço do carnaval é o da praça pública, local onde acontece todas as ações carnavalescas, “símbolo da universalidade pública” (BAKHTIN, 2015, p. 146), tornando-se, na literatura carnavalizada, biplanar e ambivalente.

Dessa forma, podemos dizer que o tempo carnavalesco só é possível em uma interligação com o espaço da praça pública – na qual o livre contato entre as pessoas, a universalidade, a comicidade e a ambivalência estão voltadas à mudança e à transformação – e vice-versa.

Assim, esse *cronotopo* carnavalesco é caracterizado pela ideologia da mudança e da transformação. Nesse sentido, Rabelais separa o que é

tradicionalmente ligado e une o que é tradicionalmente distante “mediante a construção das mais diversas séries, que ora são paralelas, oras se cruzam” (BAKHTIN, 2018, p. 123). Elencamos elas: 1. As séries do corpo humano num corte físico e anatômico; 2. As séries do vestuário humano; 3. As séries da comida; 4. As séries da bebida e da embriaguez; 5. As séries sexuais (cópula); 6. As séries da morte; 7. As séries dos excrementos.

Dentre elas, acreditamos que três possam estar mais relacionadas à série *Pé na cova*: (4) a da embriaguez, (5) a sexual e (6) a da morte.

Em relação à quarta série listada, destacamos a personagem Darlene, ex-esposa de Ruço, maquiadora da F.U.I. A personagem interpretada por Marília Pêra é caracterizada, principalmente, pelo uso excessivo de álcool e cigarro, estando sempre com um copo de gim em uma mão e um cigarro na outra, além de sempre alegar que não se alimenta faz anos, vivendo apenas do álcool. Seu próprio nascimento e toda sua vida transcorre sob o signo da bebida já que sua falecida mãe, também alcoólatra, molhava a ponta da fralda com gim e colocava em sua boca, porque dizia que a acalmava.

Dessa forma, Darlene é atravessada por uma imagem hiperbólica da bebedeira em excesso, mas de forma positiva e regeneradora. Da mesma forma, o hiperbolismo dado, em Rabelais, à comida e à bebida, segundo Bakhtin (2018, p. 142), é de um ponto de vista positivo, ao afirmar “o elevado significado da comida e da bebida na vida humana e procura[r] consagrá-las e ordená-las ideologicamente, aspira[r] à sua cultura”.

Quanto a quinta série citada, a do ato sexual ou das indecências sexuais, destacamos a personagem Luz Divina, irmã de Juscelino, que trabalha como carpideira. A personagem de Eliana Rocha é uma senhora que, embora esteja acometida fisicamente pelo desgaste temporal, esbanja vaidade e sensualidade, sempre falando sobre sua vida sexual, o quanto é desejada pelos homens e fazendo propostas que envolvem o desnude de seu corpo, conforme podemos observar na figura a seguir:

**Figura 34 – A sensualidade de Luz Divina**



Fonte: série *Pé na Cova*<sup>49</sup>.

A figura foi retirada logo no início da temporada, quando Ruço avisa à Luz Divina que precisará dos serviços dela como carpideira no dia seguinte, em um velório que ocorrerá na funerária. Na sequência, a personagem pergunta ao proprietário da F.U.I se pode comparecer com roupa decotada, fazendo uma expressão facial sedutora, enquanto aperta os seios de forma sensual.

Já no meio da temporada, no episódio *Seria cômico se não fosse sério*, ao ser questionada por ter vendido seu nome a uma quadrilha para enterrar ilegalmente uma boliviana envolvida no tráfico de drogas, utilizando-se das mesmas expressões faciais e corporais da cena retratada anteriormente, Luz Divina retruca que, além de ganhar 500 reais por seu nome, o qual já estava sujo há anos no SERASA, lhe prometeram uma lápide com a inscrição “Aqui jaz, Luz Divina. Aquela que levou os machos ao delírio!”.

Dentre várias outras passagens – como, por exemplo, quando se esconde no quarto de Ruço para assistir, ele e Abigail transando ou os vários relatos de cenas em que ficou nua – as quais a colocam no seio das indecências sexuais, o que ainda se torna mais interessante ao levar em consideração sua idade já avançada no seriado.

Assim, a série de indecências que podemos identificar em *Pé na cova* também é vista de forma positiva, principalmente ao refletir uma dualidade e ambivalência entre o velho e o aspecto sexual, normalmente atrelado ao jovem. Isso vai ao encontro do proposto pelo pensador russo ao dizer que “as séries das

<sup>49</sup> *Print Screen* feito do episódio *Os furacões têm nome de mulher*, primeiro episódio da primeira temporada. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/pe-na-cova/t/sJXQHZR6ZJ/>. Acesso em: 25 jan. 2021.

indecências sexuais [...] destrói a hierarquia estabelecida de valores por meio da criação de novas contiguidades de palavras, objetos e fenômenos” (BAKHTIN, 2018, p. 151).

Por fim, chegamos à sexta série, a da morte, a que consideramos que tenha mais relação com o seriado objeto desta pesquisa. A série da morte, de acordo com Bakhtin (2018, p. 153), é expressa, no mundo rabelaisiano, e, portanto, carnavalesco, não como uma desvalorização da vida terrena, mas como um momento indispensável da própria vida, que faz parte “da abrangente série temporal da vida, que avança e não tropeça na morte nem desaba em abismos sobrenaturais, mas permanece toda aqui, neste tempo e neste espaço, debaixo deste sol”. Dessa forma, a morte sendo vista de forma positiva e regeneradora já que é necessária para a continuidade da vida.

Em Rabelais, segundo o estudioso russo, essa série é representada, geralmente, em um plano grotesco e cômico e cruzando-se com outras séries. Nessa perspectiva, selecionamos duas circunstâncias em episódios distintos de *Pé na cova* para analisar as séries da morte: a primeira em que se destaca o grotesco e o cômico, por meio do despedaçamento corporal, um dos traços da concepção grotesca de corpo; e a segunda em que há o cruzamento entre a série da morte e a série da comida.

Assim, iniciemos com o episódio *Ladrão que rouba ladrão*, décimo segundo da primeira temporada. O enredo do episódio é composto de duas partes principais, as quais se cruzam no final: a perna decepada de Nildo, marido de Leide, prima de Soninja e Giussandra e o golpe que os personagens tentam passar uns nos outros ao fingir que caíram e quebraram a perna em três, cinco, sete pedaços – se inicia quando Darlene finge que caiu dentro do salão de cabelereira da falecida Gods e quer processar seu marido pelos danos. Para efeito de uma análise mais detida, nos debruçaremos sob a primeira parte.

A trama tem início quando Soninja fala para Ruço que Nildo sofreu um acidente e perdeu a perna, então o personagem tem a ideia de fazer um velório e enterro para o membro decepado, construindo, inclusive, um caixão sob medida para ele, como podemos observar na figura a seguir:

**Figura 35 – Caixão para a perna decepada**



Fonte: série *Pé na Cova*<sup>50</sup>.

O momento que a figura 35 retrata diz respeito à situação a quando Ruço e Darlene vão conversar com Leide, a esposa do dono da perna decepada, mostrando o caixão e decidindo como a perna será enterrada – toda depilada, apenas com uma meia ou com meia e sapato – sempre se referindo à perna como se fosse, realmente, um defunto.

A amputação de um dos membros inferiores de Nildo pode ser relacionada a um traço da concepção de corpo grotesco: o despedaçamento corporal, resultando na criação de um corpo fisicamente deformado. Porém, o que se torna ainda mais grotesco é que o foco do episódio não reside na figura do homem decepado e sim na própria perna perdida, que, ao ganhar um caixão e enterro, personifica o membro, dando, assim, um tom grotesco e cômico à morte.

Sucedamos, então, para a segunda cena, na qual observaremos o cruzamento entre a série da morte e a série da comida. Para isso, analisaremos o quinto episódio da primeira temporada, *O primeiro homem na lua*, em que é feito um velório *drive thru*, como podemos ver na figura a seguir:

<sup>50</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2512328/programa/?s=02m05s>. Acesso em: 25 jan. 2021.

**Figura 36 – Velório *Drive Thru***



Fonte: série *Pé na Cova*<sup>51</sup>.

A trama do episódio se desenrola após Darlene mostrar à Ruço uma revista em que apresenta um velório *drive thru* na Califórnia, explicando que “o caixão fica exposto ao ar livre, os convidados ficam rodando nos carros envolvidos porque aí não correm o risco de ser assaltado, assinam o livro de presença, oh, e vão embora. Tudo sem sair do conforto do automóvel”. Logo após, sucede-se a cena narrada na figura 24, em que Alessandro interrompe a conversa para anunciar a morte de Seu Aristides, solicitando que Ruço desça até a funerária para atender sua neta, Dona Veridiana. Diante da conversa, eles decidem velar o defunto realizando o primeiro velório *drive thru* do Brasil, na calçada da F.U.I. Assim, os preparativos começam.

Sem o consentimento de Ruço, Alessandro conversa com Giussandra e Soninja para venderem seus lanches durante o velório, formando um “combo funeral”. O candidato a vereador, ao ser questionado pelas gêmeas sobre como funciona essa nova forma de velar um defunto, a descreve assim: “é como uma lanchonete de beira de estrada. O cara entra com o carro, pede um hambúrguer, paga, pega o hambúrguer e vai embora sem sair do carro. Só que em vez de um sanduíche, tem um morto”. Dessa forma, há aí uma comparação do velório com um serviço de *delivery* de comida e o cadáver a um sanduíche.

Dando sequência ao relato do episódio, o início do velório já entrega a algazarra que se desenrolará, quando Darlene e Dona Veridiana discutem, ao ponto de aquela querer espancar esta, devido à insatisfação com a maquiagem feita em seu avô, sendo apoiada, inclusive, por Ruço que compara o defunto a um travesti espancado.

<sup>51</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2420674/programa/?s=0s>. Acesso em: 25 jan. 2021.



Então as cenas se desenrolam. Abigail, que pegará as assinaturas, como podemos ver na figura 36, aparece com um vestido curto, colado e cheio de tule, mostrando seu corpo e sendo, inclusive, importunada pelos idosos visitantes que pegam em seus seios e nádegas; Alessandro, por sua vez, chega com os santinhos que serão entregues aos visitantes, imprimindo-os de um lado com a foto do Seu Aristides e do outro com o cardápio das Cachorras Quentes; Já Soninja aparece diversas vezes no velório oferecendo sanduiches; Markassa decide fazer ponto para seus programas, normalmente noturnos, logo ao lado do caixão (figura 36); Adenóide monta uma mesa para oferecer carteados dinâmicos aos visitantes; Luz Divina começa a escrever seu número de telefone nos santinhos para entregar aos idosos que, segundo ela, estão a assediando; e, por fim, Odete Roitman decide prestar seus serviços de *stripper* logo ao lado da funerária, na mecânica, fazendo com que a música de fundo do velório seja um funk de conteúdo pornográfico.

Nas cenas narradas, podemos observar um cruzamento entre as séries da morte e da comida por meio da união de dois elementos tradicionalmente separados pela vida considerada oficial, o morrer e o comer. Essa aproximação é feita, como a própria fala do personagem Alessandro já indica, por meio da comparação do velório com um restaurante e, principalmente, do morto com a comida, expressando, assim, uma visão sobre a morte de forma cômica e renovadora.

Além disso, podemos perceber também a série das indecências sexuais, por meio da travesti que oferece programas no meio de um velório, da Luz Divina e Abigail que são assediadas pelos visitantes e da Odete que tira a roupa, dessa vez presencialmente, logo ao lado do velório, o que faz com que, nessa cena, morte, comida e sexo se cruzem de forma ambivalente e regeneradora.

Por fim, destacamos a grande confusão criada no decorrer de todo o episódio, dando ao velório ares de uma verdadeira feira carnavalesca com comida, importunações sexuais, propaganda política, música de funk. Tudo isso tendo a morte como fenômeno unificador e coletivo, subvertendo a visão séria e unindo as pessoas de forma cômica e familiar.

Tendo feitas essas considerações acerca das séries discutidas por Bakhtin (2018), antes de avançarmos para o último elemento da narrativa que investigaremos – os personagens – queremos, ainda, fazer algumas considerações acerca do tempo e do espaço em *Pé na cova*.

Iniciamos defendendo o fato de que o contexto histórico temporal e espacial faz com que o próprio seriado se assemelhe a uma praça pública carnavalesca.

Como já dissemos anteriormente, a série se desenrola no Irajá, subúrbio do Rio de Janeiro. Viggiano (2014), ao basear-se em Sousa (2010), sustenta a ideia de que os subúrbios cariocas sempre são representados nos jornais, literatura e dramaturgia como um local habitado por pobres, sem os modos e a educação das pessoas mais ricas, ou seja, por aquelas pessoas que ocupam empregos considerados mais marginalizados, como manicures, garçonetes, cozinheiras, motoristas, mecânicos, entre outros.

Viggiano (2014, p. 92) ainda esclarece que “não se pode e não se deve perder de vista que o subúrbio também é o espaço da diversidade, de muitas outras formas de existir, viver, de combater e de resistir a seu modo aos valores hegemônicos”. Dessa forma, o subúrbio pode ser considerado um local de resistência das forças motrizes que regem nossa sociedade, ou seja, um espaço/tempo em que o marginalizado vive e resiste, ecoando sua voz.

Nesse contexto, observemos a figura, a seguir, de todo o elenco da primeira temporada:

**Figura 37 – Elenco de *Pé na cova***



Fonte: site Acrítica<sup>52</sup>.

A partir da descrição dos personagens, feita no início desta seção, em um tópico destinado a isso, e observando a figura 37, podemos afirmar que o enunciado da série foca na vida dos marginalizados – aqueles que, normalmente, são

<sup>52</sup> Disponível em: <https://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/pe-na-cova-ganhara-quarta-temporada-na-globo>. Acesso em: 25 jan. 2021.

considerados como esquisitos e bizarros, assim como o próprio Miguel Falabella chamou em entrevista à Fátima Bernardes – e, ao fazer isso, estabelece um contato entre pessoas diversas, as quais, apesar das desigualdades de gênero, idade, sexualidade e sanidade, convivem normalmente umas com as outras, tratando-se como iguais. Assim, estabelece-se um contato familiar sem distinções de qualquer nível, característica tão própria da praça pública carnavalesca.

Desse modo, o ambiente libertador e familiar permite que a comunicação entre os personagens, seja em situações formais ou informais, se dê de forma livre, sendo empregada uma linguagem bem própria deles, com variações linguísticas desviantes da chamada norma padrão, com xingamentos e troca proposital de sentido de palavras. Uma linguagem familiar, portanto, com ares da praça pública carnavalesca que não segue as regras hierárquicas da língua oficial, ou seja, do português padrão.

Além disso, toda a vivência nesse espaço e tempo é feita em um clima cômico e subversivo, de resistência e de renovação, tendo a morte como principal plano que atravessa toda a série à medida que todos os personagens, de uma forma ou de outra, estão relacionados a esse fenômeno, tão carregado de elementos simbólicos e espirituais, mas, ao mesmo tempo, tão material e concreto, vivendo e sobrevivendo com e a partir dele.

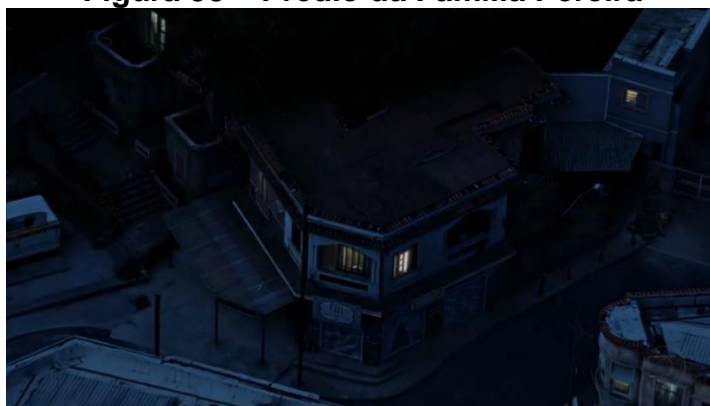
Dessa forma, acreditamos que tanto a escolha do espaço/tempo como dos personagens e da temática contribuem para que a série possa ser vista como uma espécie de praça pública carnavalesca em que personagens tão inusitados como a travesti, a *stripper*, a esquizofrênica, a empregada miserável, as garçonetes, a maquiadora de defuntos, o mecânico saem de seus papéis, normalmente, secundários em séries, filmes e novelas e tornam-se protagonistas, vivendo de forma cômica ao subverter algumas ideologias oficiais e brincar e profanar a morte em um jogo renovador entre o viver e o morrer.

Feitos esses apontamentos, atentaremos, neste momento, para o espaço do prédio da família Pereira, considerado o núcleo onde a maior parte dos eventos da narrativa se desenrolam ou a ele estão relacionados, desde refeições, festas, reuniões, discussões, velórios até mesmo a gravação de vídeos pornôs.

O prédio, herdado de Ruço pelo seu pai – antigo dono da funerária e, apesar de já falecido, sempre mencionado como uma forma de repreender Ruço

quando alguma coisa acontece de errado com a F.U.I – é um local central entre o cemitério, o trailer das Cachorras Quentes, a oficina mecânica e a clínica do Dr. Zoltan. O prédio é dividido em dois espaços, como podemos observar na figura a seguir: o da funerária, na parte de baixo, e a casa onde moram, em cima.

**Figura 38 – Prédio da Família Pereira**



Fonte: série *Pé na Cova*<sup>53</sup>.

Dessa forma, consideramos que esse espaço já possui uma ambivalência carnavalizada inerente à medida que a parte de baixo é destinada, normalmente, à morte, desde a construção dos caixões até os velórios dos defuntos – se configurando como um ambiente que é, normalmente, ligado à vida oficial, já que é onde ocorrem os velórios e ritos de passagem e demonstrações de respeito à família enlutada e ao defunto –, e a parte de cima à vida, já que é o local onde a família convive diariamente.

Porém, para melhor analisar essa ambivalência, escolhemos o episódio *Seria cômico se não fosse sério*, o décimo terceiro da primeira temporada. Ele é dividido em três acontecimentos que desenrolam a narrativa: o velório e enterro clandestino de uma boliviana, a qual foi enterrada com a documentação de Luz Divina, após a personagem vender seus documentos por 500 reais; a contratação de mais três pessoas, duas mulheres e um homem, para participar do site de *strippets* de Odete Roitman e, posteriormente, do filme pornô que irá dirigir; e a preocupação de Abigail com o nascimento de seu primeiro filho e a escolha da cor do quarto do bebê.

No episódio em questão, os três acontecimentos ocorrem concomitante dentro do prédio. Na parte de baixo, está acontecendo o velório da boliviana

<sup>53</sup> *Print Screen* feito do episódio *A nação laica*, segundo episódio da primeira temporada. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2379747/programa/?s=0s>. Acesso em: 25 jan. 2021.

assassinada, o qual a própria Luz Divina está organizando, já que, segundo ela, está velando a si mesma, exigindo, inclusive, que os colegas lhe prestem homenagens.

**Figura 39 – Velório de Luz Divina**



Fonte: série *Pé na Cova*<sup>54</sup>.

Na parte de cima do prédio, de um lado, Abigail, grávida de Ruço, tenta escolher a cor do quarto do filho entre amarelo, representando o sol, azul, o céu, e verde, a esperança, posteriormente pintando-o de amarelo.

**Figura 40 – Ruço e Abigail escolhendo a cor do quarto**



Fonte: série *Pé na Cova*<sup>55</sup>.

Logo ao lado do quarto do bebê, Odete Roitman e seus amigos tiram as roupas e fazem suas performances sexuais para internet.

<sup>54</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2525451/programa/?s=0s>. Acesso em: 25 jan. 2021.

<sup>55</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2525451/programa/?s=0s>. Acesso em: 25 jan. 2021.

**Figura 41 – Odete e os amigos fazendo *strippe***



Fonte: série *Pé na Cova*<sup>56</sup>.

A partir dessas três cenas descritas – figuras 39, 40 e 41 –, podemos perceber a aproximação de três elementos, a morte, o nascimento e o sexo, todos os três convivendo no mesmo espaço e com o mesmo valor, configurando-se dentro de uma ambivalência e de um tempo alegre e cíclico em que o morrer, nascer e copular são parte essencial para o ciclo da vida.

Mais adiante, no mesmo episódio narrado, Odete decide dirigir um filme pornô, utilizando o espaço da funerária para realizar as gravações, como podemos ver na figura a seguir:

**Figura 42 – Gravação do filme de Odete**



Fonte: série *Pé na Cova*<sup>57</sup>.

O roteiro do filme, escrito, dirigido e filmado por Odete, intitulado “Sacanagem do Zombie”, tem como trama central um zombie que foi enfeitado e, por isso, é esturador. Para quebrar o feitiço, é necessário que uma mulher fale para

<sup>56</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2525451/programa/?s=0s>. Acesso em: 25 jan. 2021.

<sup>57</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2525451/programa/?s=0s>. Acesso em: 25 jan. 2021.



ele “eu te amo”, então, a partir disso, ele para de estuprá-la. Para gravação do filme pornográfico, como podemos ver na figura 42, foi utilizado o espaço da funerária em que, normalmente, são feitos os velórios e caixões para compor a decoração.

Além da cena relatada, vários são os momentos em que a funerária é utilizada para outros fins, como, por exemplo, o casamento homoafetivo de Odete Roitman e Tamanco, dessa forma, se configurando em um tempo de mudança e em um espaço em que o oficial e o não oficial estão sempre se cruzando.

Dessa forma, em relação aos elementos espaciais e temporais, acreditamos que *Pé na cova* esteja inserida no *cronotopo* carnavalesco em que as *contiguidades habituais*, como chama Bakhtin (2018), em relação à morte, são, muitas vezes, destruídas, e *contiguidades* e vínculos inesperados são criados, estabelecendo laços naturais – morrer/comer, morrer/transar, morrer/viver – que foram quebrados pela tradição, pela ideologia oficial ocidental e pela Igreja Cristã, as quais refletem a morte de forma séria, temida e apenas como um fim para se chegar ao paraíso. Ao quebrar esses laços e criar novos, podemos dizer que a série acaba criando um tempo de coletividade voltado para a mudança e para a transformação.

Feitas essas considerações acerca da relação entre o tempo/espaço (*cronotopo*) em *Pé na cova* e a representação cômica da morte, abordaremos, a partir de agora, o último elemento da narrativa, os personagens.

Os personagens exercem um importante papel para a construção desse mundo carnalizado na série, pois, junto com os outros elementos já citados, suas excentricidades – falas, gestos, comportamentos, pensamentos, vestimentas – expressam um caráter contraditório e ambivalente da vida. Assim como o próprio Bakhtin (1987, p. 54) postula que as imagens carnavalescas têm, como sua verdadeira natureza, “a expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo) consideradas como uma fase *indispensável*, inseparável da *afirmação*, do nascimento de algo novo e melhor”.

Já discutimos, principalmente, sobre duas personagens da série, a maquiadora de defuntos, Darlene, e a carpideira, Luz Divina, relacionando-as com as séries da embriaguez e das indecências sexuais, respectivamente. Porém, ainda gostaríamos de tecer mais alguns comentários sobre as duas personagens, relacionando-as a alguns conceitos da cosmovisão carnavalesca.

Primeiro, a personagem da saudosa Marília Pêra. Darlene, representada na figura 43, além de seus excessos de cigarro e, principalmente, bebida, leva a vida de forma bem-humorada, sempre rindo dos problemas, se metendo em confusões e apoiando seus filhos nas maiores esquisitices que se propõem a fazer.

**Figura 43 – Darlene com o cigarro e a bebida**



Fonte: série *Pé na cova*<sup>58</sup>.

A personagem, mesmo ultrapassando mais da meia idade, sempre está paquerando e saindo com homens, muitas vezes, bem mais novos. Ela tem uma personalidade forte e está sempre defendendo sua profissão de maquiadora profissional, tentando um reconhecimento social por causa disso, entretanto, por esse seu ofício na funerária, é sempre negligenciada por maquiar defuntos.

Seu linguajar desviante também lhe é muito característico, marcado sempre por uma fala trôpega de bêbada, pela informalidade – quando se refere, por exemplo<sup>59</sup>, ao seu “diploma” de maquiadora profissional ou aos “erros” de concordância, como em “as pessoa comenta” –, pela troca ou inversão de sentido das palavras – por exemplo, ao explicar o sentido da palavra “laico” como algo que “é caído, é derrubado. Quando uma mulher tá machucada, o cara grita ‘Pô, tia! Tá laica, tia!’” – e pelo uso de grosserias e injúrias, traço típico do carnaval, principalmente voltadas ao personagem Juscelino. Dessa forma, a linguagem livre e familiar de Darlene revela, do ponto de vista da lógica carnavalesca, uma libertação e renovação linguística própria das pessoas marginalizadas da periferia, longe dos padrões

<sup>58</sup> *Print Screen* feito do episódio *A nação laica*, segundo da primeira temporada. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2379747/programa/?s=0s>. Acesso em: 13 jan. 2021.

<sup>59</sup> Momento em que a personagem faz um discurso, no episódio em questão, sobre o preconceito que sofre por ser maquiadora de defuntos, mesmo que seja formada e tenha um diploma de maquiadora profissional.



discursivos estabelecidos socialmente, em que se valoriza uma norma padrão de uso da língua.

Além disso, podemos dizer que ela carrega um pouco do grotesco carnavalesco ambivalente devido à união cômica entre a degradação física da velhice, os encontros amorosos e o consumo exagerado da bebida, cruzando a morte – a velhice – e o êxtase da vida – os namoricos e a bebedeira – em um clima cômico positivo e renovador.

Por fim, ainda no que diz respeito à personagem Darlene, gostaríamos de pontuar a relação de contradição que ela estabelece com Abigail e Ruço, respectivamente.

Darlene é ex-esposa de Ruço e convive na mesma casa com ele e sua atual esposa, Abigail, a qual tem apenas 19 anos, sendo 30 anos mais nova que seu marido. Enquanto aquela é acometida pela velhice, pela magreza, pelos vícios e pelos desgastes e injustiças da vida; esta se encontra no auge de sua juventude, exalando jovialidade, saúde e uma animação pela vida, assim, podendo ser concebida como um reflexo contrastante de Darlene.

A imagem das duas pode se configurar como um par cômico tipicamente carnavalesco baseado no contraste, na oposição, velha/nova, saudável/viciada. Duas figuras que representam uma ambivalência entre o viver e o morrer, sendo Darlene a representação tanto da morte física como simbólica – este último caso, por ser ex de Ruço – e Abigail, a renovação, a nova vida.

Outro par ambivalente com o qual a personagem de Marília Pêra estabelece é com o próprio Ruço. Ela, marcada pela comicidade, familiaridade e leveza da vida, apoiando seus filhos no mundo do sexo e da corrupção, orgulhosa deles e sem estabelecer hierarquias. Por outro lado, ele, dentro do núcleo familiar, é quase sempre sério, marcado pelos costumes e convenções sociais, julgando as decisões de seus filhos com base em princípios morais ditados pela tradição dos valores familiares. Dessa forma, a relação de ambivalência estabelecida entre os dois personagens é de oposição e de contraste em que uma pode ser representada com signos da vida não oficial, carnavalesca, e o outro, com os da vida oficial.

Passemos, agora, para a personagem de Eliana Rocha. Luz Divina (figura 44), além de suas indecências sexuais, é uma personagem marcada pela loucura, bom humor, pelo jeito colorido, sexual, leve e despreocupado que leva a vida.

**Figura 44 – Personagem Luz Divina**

Fonte: Site GSHOW<sup>60</sup>.

A personagem é a própria representação do riso carnavalesco em sua coletividade, festividade e ambivalência, pois seu riso tem a natureza pública da praça pública (BAKHTIN, 2018). Apesar de sua idade já avançada, sempre está vestida com roupas e maquiagem vibrantes, agindo como uma jovem e sempre explorando sua sexualidade. Luz Divina ri com a vida e, sempre com esse tom cômico que lhe é tão próprio, inverte posturas e desvia dos padrões de comportamento sociais, sendo a representação viva de que a velhice não está ligada, necessariamente, à morte e à degradação, mas à vida e a seus prazeres.

Assim, podemos colocá-la em uma ambivalência entre o morrer e o viver, em que “a vida se revela no seu processo ambivalente, interiormente contraditório” (BAKHTIN, 1987, p. 23). Luz Divina representa, assim, um corpo em que aparenta a decrepitude e a velhice, mas que, contraditoriamente, emana renovo e vida.

Por ver e viver sua vida de forma tão excêntrica do estabelecido convencionalmente, é considerada como louca, tendo até atestado médico da sua demência. Mas não seria o louco a expressão de maior liberdade desse mundo tão injusto e hierarquizado? Seguindo Bakhtin (1987, p. 43), podemos dizer, ao analisar a figura da Luz Divina, que “pressentimos sempre no louco algo que não lhe pertence,

---

<sup>60</sup> Disponível em: <http://gshow.globo.com/tv/noticia/2016/02/reveja-melhores-loucuras-de-luz-divina-em-pe-na-cova.html>. Acesso em: 07 jan. 2021.

como se um espírito não-humano se tivesse introduzido na sua alma”. Ao mesmo tempo, segundo o estudioso russo, o grotesco emprega a loucura como uma forma de “liberar-se da falsa ‘verdade deste mundo’ e contemplá-lo com um olhar *liberto* dessa ‘verdade’” (*ibidem*).

Assim, Luz Divina é considerada louca por ter comportamentos incomuns e enxergar a vida de forma diferente.

Outra personagem que segue a mesma estereotipia da Luz Divina da loucura é seu irmão, Juscelino. O motorista da funerária possui alguns comportamentos considerados incomuns, pois compreende a realidade a partir de outro ponto de vista, sendo chamado diversas vezes de louco. A percepção apurada que tem sobre a vida e a postura que toma diante das situações, sempre proferindo palavras sábias, são deturpadas pelos outros personagens que caçoam dele e o chamam de louco.

Dessa forma, acreditamos que Juscelino possa carregar alguns traços da figura do bobo-sábio, muito próxima, segundo Bakhtin (1987), da figura do louco, do cínico, o qual carrega uma grande sabedoria, vendo o mundo de forma crítica, mas sendo considerado louco devido aos seus comportamentos excêntricos e a sua aparência diferente do convencional.

Sobre a aparência do personagem, observemos a figura a seguir:

**Figura 45 – Personagem Juscelino**



Fonte: Site UOL<sup>61</sup>.

A aparência de Juscelino é notadamente monstruosa em comparação aos outros personagens. Ele é alto, robusto, corpulento e usa uma peruca toda desajeitada. Devido à sua aparência grotesca e a seu comportamento excêntrico, ele é chamado de “quasímodo” e é alvo de muitas risadas quando “solta aos quatro ventos” seus ensinamentos e sua verdade aos seus ouvintes, citando grandes filósofos e pensadores, como Freud, e, como uma espécie de bufão, expõe suas reflexões apuradas sobre os acontecimentos a sua volta. Juscelino é considerado louco, por seu excedente de visão, ao perceber e enxergar a realidade mais claramente que os outros

Junto com sua irmã, Juscelino acaba por formar um par cômico grotesco baseados no contraste. Luz Divina representa o riso, a alegria, a luz e a liberdade da loucura; enquanto Juscelino, o seu outro, simboliza a monstruosidade, a deformidade e a sanidade apurada que é confundida com loucura que mistura, de forma ambivalente, “lucidez com maluquez”.

Por fim, analisaremos dois personagens carnavalizados por sua excentricidade, que são interpretados por Maurício Xavier. O primeiro é Marcão, que é irmão de Tamanco e trabalha como mecânico no prédio ao lado da F.U.I. Este personagem, com uma feição viril, está sempre vestido de macacão e sujo de graxa

<sup>61</sup> Disponível em: <https://televisao.uol.com.br/album/2013/01/22/saiba-quem-e-quem-no-seriado-pena-cova.htm#fotoNav=9>. Acesso em: 14 jan. 2021.

na atividade de consertar carros. Com essa compleição corporal, Marcão comporta-se como homem com os trejeitos e vestimentas próprias, simbolizando o que seria sua vida oficial.

**Figura 46 – Markão**



Fonte: série *Pé na cova*<sup>62</sup>.

Já o segundo personagem, interpretado pelo mesmo ator, é Markassa, uma travesti que faz “programas sexuais” à noite para ganhar seu “aquê”<sup>63</sup>, para usarmos um termo tirado da linguagem da personagem, que, sem pudores, tem uma linguagem familiar, própria da praça pública, e utiliza vestimentas bem extravagantes. Markassa é uma figura alegre e bem-humorada, mostra-se sempre rindo, com o que dá um tom de comicidade à vida dos outros personagens, representando, assim, o que seria sua vida não oficial.

---

<sup>62</sup> *Print Screen* feito do episódio *A nação laica*, segundo da primeira temporada. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2379747/programa/?s=0s>. Acesso em: 13 jan. 2021.

<sup>63</sup> Gíria muito utilizada pelo mundo LGBTQIA+ para se referir à dinheiro.

**Figura 47 – Markassa**



Fonte: série *Pé na cova*<sup>64</sup>.

Dessa forma, podemos conferir ao personagem um caráter cômico ambivalente, em que, de um lado, temos a masculinidade e alguns traços de uma vida mais séria e oficial; e a outra a feminilidade, a promiscuidade e a liberdade de uma vida sem regras e imposições sociais.

No episódio *Toma que o defunto é teu*, ao haver uma troca de um defunto no IML por Juscelino ter levado para F.U.I uma celebridade que havia morrido, a mulher açai, os personagens de Maurício Xavier se manifestam ao dizer que fará duas visitas ao corpo, uma como Marcão, “porque eu acho ela uma gostosa” – acentuando, nesse momento, uma voz bem máscula –, e outra como Markassa, “porque Raquele açai me inspirava como mulher” – reproduzindo, nesse caso, uma voz mais afeminada.

Nessa passagem narrada, podemos perceber, na troca quase simultânea de identidade, ainda mais claramente a ambivalência de Marcão e Markassa, que é marcada comicamente pela transformação e pela constante mudança, muito própria dos personagens carnavaalizados.

Na verdade, os travestimentos são partes essenciais dos festejos carnavalescos. Como já discutimos em seções anteriores, durante os festejos carnavalescos, a rotina diária e os papéis sociais eram abandonados, dando espaço para que outros papéis fossem assumidos. Isso ocorria à medida que o corpo individual se travestia por meio de máscaras e vestimentas para formar um único corpo coletivo (SOERENSEN, 2011).

<sup>64</sup> *Print Screen* feito do episódio *A nação laica*, segundo da primeira temporada. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2407310/programa/?s=0s/>. Acesso em: 13 jan. 2021.

Por si só, o travestimento já possui um ideal de inversão. Nesse sentido, o personagem Marcão, ao se travestir de Markassa, oculta-lhe sua identidade oficial e se renova, provocando mudanças na concepção de mundo. A renovação das vestimentas e do papel social, que ocorre, na série, por meio desse travestimento, põe ênfase na mudança e na renovação, em uma vida, agora, distante das concepções conservadoras estabelecidas.

Assim, podemos dizer que a imagem de Marcão/Markassa fixa “o próprio momento da transição e da alternância”, encarnando “o próprio tempo que simultaneamente trazia a morte e a vida, que transformava o antigo em novo, e impedia toda possibilidade de perpetuação” (BAKHTIN, 1987, p. 70-71). Markassa, simbolicamente, representa a morte e a renovação da vida.

Desse modo, nesta subseção analisamos, de forma geral, a caracterização da série a partir dos elementos da narrativa, como o enredo, o espaço/tempo e os personagens, relacionando-os com as categorias bakhtinianas da cosmovisão carnavalesca e a representação da morte na série, para mostrá-la tanto em sua feição física quanto simbólica.

A seguir, no último subtópico desta seção, analisaremos a representação carnavalesca da morte em mais um episódio de *Pé na cova*, *O morto de chinó*.

### 5.2.3 “O morto de chinó”: a morte cômica e grotesca na série *Pé na cova*

Neste último subtópico desta seção, analisaremos, especificamente, o episódio *O morto de chinó*, décimo quarto da primeira temporada, observando como é construída, nele, uma representação cômica da morte. Para tanto, utilizaremos as categorias da cosmovisão carnavalesca.

O episódio tem início na casa da família Pereira, mais especificamente, na mesa da cozinha onde Ruço, Odete e Alessanderson estão realizando a refeição matinal enquanto dialogam entre si, na presença da Adenóide, a doméstica da casa. A conversa gira em torno de Princess, ex-namorada de Alessanderson, que está sendo procurada pela polícia por ter matado sua madrinha e seu próprio pai.

Importante pontuarmos que a personagem foi responsável por pagar Luz Divina para vender seu nome, como já descrevemos anteriormente, e obrigar Ruço a



enterrar clandestinamente uma boliviana ligada ao tráfico de drogas. Feitas essas observações, voltemos à narração do episódio.

A conversa dos quatro é interrompida quando Abigail passa pela sala correndo e chamando Ruço para olhar o vestido de noiva que está usando. Os trajes pertencem à Odete, que foi abandonada no altar por Tamanco, em episódios anteriores, e, por isso, decide vender o vestido, alegando que nunca mais irá se casar. A discussão, que já passou para sala da casa, cessa quando Darlene, expressamente sorridente e entusiasmada, entra pela sala e pede a Adenóide para colocar gelo em seu copo de gim – ação que a personagem sempre repete em momentos de excitação. Assim, é apresentada a narrativa central do episódio (figura 48).

A funerária realizará uma espécie de velório-casamento de Hernia e seu falecido noivo, Adauri, com direito à maquiagem tanto no defunto quanto na noiva, a qual exigiu que seu noivo fosse deixado “de estampa”, com bochecha rosada e tudo.

**Figura 48 – Episódio *O morto de chinó***



Fonte: série *Pé na cova*<sup>65</sup>.

Adauri, segundo Hernia descreve, era um homem muito vaidoso que não aceitava sua calvície, tendo feito, ao longo da vida, 14 implantes, o que deixou sua cabeça com uma enorme cicatriz. Então, não podendo mais fazer cirurgia contra a calvície e negando a casar-se careca, Adauri decide comprar uma peruca que a guarda no armário. Antes do casamento, no momento de vestir sua roupa nupcial, ao colocar o topete, percebeu que uma coisa se mexia na sua cabeça: era uma aranha que o picara no pescoço. Dez minutos depois, estava morto. Adauri morreu no dia de seu casamento, ironicamente, picado por uma viúva negra.

<sup>65</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2538737/programa/?s=0s>. Acesso: 13 jan. 2021.



Após a conversa na sala entre os personagens, Ruço e Darlene descem até a funerária para receber a noiva, que ficará aos cuidados da maquiadora de defuntos, a qual não contém sua felicidade ao maquiar sua primeira noiva.

Na sala de maquiagem em que, normalmente, são preparados os corpos, Hernia deita na mesa gelada para ser maquiada. Então, se segue o seguinte diálogo:

Darlene: a que horas chega o noivo?

Ruço: deve tá estourando por aí. Juscelino foi buscar no instituto médico legal.

Hernia: ai, não quero que ele me veja antes da cerimônia não. Dá azar.

Ruço: que azar? O azar que tinha que dar já deu. O noivo tá morto.

Darlene: Não, mas é simbólico, Ruço, é simbólico.

Ruço: Bom, se é, se é simbólico, se é simbólico, então tu vai ter que fazer a maquiagem da Her... lá em cima, entendeu? Aqui, não tem. O corpo tá chegando, entendeu? Eu tenho que organizar as coisa. E, se eu entendi bem, tu exige o caixão de pé, num é?

Hernia: Ah, é. Não me interessa se o noivo tá morto. Eu quero ele de pé.

Ruço: Pois então. Eu tenho que amarrar o corpo com um arame dentro do caixão, se não tomba.

A partir daí, enquanto Darlene e Hernia se dirigem lá para cima do ambiente, Ruço sai da funerária e vai ao trailer das Cachorras Quentes. Lá, se depara com as gêmeas, Luz Divina, Tamanco, Marcão e com o detetive Samir Nabucha, que está investigando o assassinato de Jurandir, pai de Princess, e o enterro clandestino de Luz Divina.

Ao começar a interrogar os seis, a carpideira, claramente interessada pelo detetive, logo conta toda a história, desde a venda de seu nome até o enterro, dizendo que é “facinha. É só me apertar um pouquinho que eu entrego tudo”. Então, Ruço é preso para averiguação, sendo exigido dele 40 mil reais de fiança.

Desesperados, os personagens logo se reúnem para tentar arranjar o dinheiro para a soltura de Ruço. O valor requerido vem do somatório do dinheiro do caixa da funerária (5 mil), da conta de Odete (5 mil), do que restou da quantia que Darlene ganhou, mostrado em episódios anteriores, para assinar o divórcio (10 mil) e para conseguir o anel que Tamanco pediu a *stripper* em casamento (15 mil). Os cinco

mil restantes, Darlene consegue extorquir de Hernia, ameaçando enterrar seu noivo solteiro e chamando-a de “noiva solteira e simbólica”.

Com Ruço solto, os personagens se reúnem dentro da funerária para realizar o casamento. Num tom cheio de comicidade, a cerimônia, com direito a cheiro de inseticida, tem, como convidados, os personagens amigos da família Pereira, os quais, logo tornam o casamento-velório uma verdadeira festa, cantando e dançando, até mesmo, uma marchinha carnavalesca, como podemos ver na figura a seguir:

**Figura 49 – Casamento-velório**



Fonte: série *Pé na cova*<sup>66</sup>.

Agradecido por Hernia ter pagado parte de sua fiança, Ruço conversa com os amigos para ajudar a realizar o sonho de a noiva em se casar, mesmo sendo impedida de celebrar o casamento com o noivo vivo dentro de uma Igreja, assim como ditam os padrões tradicionais para a realização da celebração de um casamento.

Assim, a celebração, presidida por Juscelino, tem início, conforme pode-se visualizar, em parte, na figura 48. Com direito a rituais bem típicos de cerimônias como essa, após os votos tradicionais, a noiva e o noivo – com Tamanco fazendo a voz do defunto – dizem o tão esperado “sim” e são declarados, pela autoridade investida a Juscelino, marido e mulher. Então, finalmente, casada, Hernia beija seu marido morto (figura 50), como se pode ver na imagem a seguir:

<sup>66</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2538737/programa/?s=0s>. Acesso em: 28 jan. 2021.

**Figura 50 – Hernia beijando seu falecido marido**



Fonte: série *Pé na cova*<sup>67</sup>.

Apresentado o enredo do episódio de forma bem detalhada para que consigamos compreender o contexto em que os acontecimentos que iremos investigar se desenrolaram, podemos, agora, analisar a celebração do casamento-velório, levando em consideração as categorias da cosmovisão carnavalesca.

Destaquemos, inicialmente, dois pontos importantes para entendermos a cena em destaque: (1) a constituição paródico carnavalesca da cerimônia descrita, já que o casamento-velório do episódio estabelece, dialogicamente, relação com a celebração oficial de um casamento religioso, no que diz respeito tanto ao comportamento dos personagens e aos votos como às vestimentas dos noivos e à arrumação espacial, mas isso é feito invertendo-se os sentidos construídos tradicionalmente; e (2) a presença da ação carnavalesca do ritual de coroação e destronamento que pode ser visualizado, no episódio, na destronação de uma figura oficial, seja ela uma autoridade estatal ou religiosa, e a coroação de Juscelino, considerado louco, como celebrante, assim, “consagrando o mundo carnavalesco às avessas” (BAKHTIN, 1987, p. 142).

São, assim, esses dois fatores, apontados por Silva (2016) em relação ao enredo de uma narrativa com elementos da cosmovisão carnavalesca, que nos levam a interpretar que a cerimônia da série em análise cerimônia pode ser considerada carnavalizada.

Feitas essas observações, voltemos às categorias carnavalescas, quais sejam as quatro categorias apontadas por Bakhtin (2015) – o contato familiar, as

<sup>67</sup> Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2538737/programa/?s=0s>. Acesso em: 28 jan. 2021.

excentricidades, as *mésalliances* e a profanação – estão imbricadas umas nas outras. Por esse motivo, mesmo que tentemos, para uma melhor organização didática, percebê-las de forma separada, sua inter-relação é tamanha que características de uma sempre aparecerão na outra.

Em *O morto de chinó*, Aduari, mesmo já estando morto, é tratado como um igual entre os vivos, tendo todos os preparativos necessários para se arrumar o noivo, inclusive, ficando de pé em seu caixão para participar da celebração. Dessa forma, as barreiras hierárquicas tradicionais que, normalmente, separariam os vivos dos mortos são quebradas, estabelecendo um *contato familiar* entre eles.

Assim, ao realizar o casamento-velório, do qual participa não só o defunto, mas todos os personagens, é criada uma espécie de nova vida, carnavalesca, a qual “penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade” (BAKHTIN, 1987, p. 8), subvertendo as cerimônias tradicionais desse tipo, as quais são regidas pela ordem e pela imutabilidade.

Esse *contato familiar* é estabelecido graças, também, ao espaço público em que a cerimônia ocorre, o salão de velórios, o qual é ressignificado, ganhando ares de uma praça pública carnavalesca, em que todos os presentes interagem entre si sem distinções hierárquicas de qualquer nível, num espaço democrático.

Nesse horizonte espaço-temporal, em que o defunto é tratado com igualdade, a morte não é representada de forma séria, como algo a ser temido, e sim de forma cômica e familiar. O defunto, por ser uma parte igual da coletividade, não é passível de homenagens, rituais, solidarizações ou demonstrações de respeito que o coloque em uma posição diferente da dos demais.

Dessa forma, o cadáver é *profanado* tanto simbolicamente, ao ignorarem sua condição física e material de morto, negando-lhe os tratamentos de respeito e rituais de passagem ditados pela ideologia oficial – o que pode ser percebido na figura 49, por exemplo, quando os personagens dançam e cantam, alegremente, uma marchinha de carnaval em sua presença – como concreta e materialmente, ao maquiá-lo e vesti-lo para uma festa, colocando-o em posição ereta para ser beijado. Nesse casamento-velório, podemos dizer com Bakhtin que “o ideal utópico e o real” baseiam-se “provisoriamente na percepção carnavalesca do mundo” (BAKHTIN, 1987, p. 9).

Nesse sentido, livres das amarras sociais, todos os comportamentos nessa cerimônia festiva pública são considerados *excêntricos*. Destacamos essa excentricidade, principalmente, no desejo de Hernia de enterrar Amauri como um homem casado. Então, a jovem viúva organiza um casamento-velório em que veste véu e grinalda e ainda exige, assim como vimos na descrição do episódio, que, mesmo na condição de morto, o noivo-defunto esteja em pé, todo arrumado e com uma maquiagem “de estampa”, beijando-o ao término da cerimônia (figura 50). Como se percebe, tais comportamentos se configuram como totalmente “excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não carnavalesco” (BAKHTIN, 2015, p. 140).

Porém, assim como toda a lógica universal do carnaval, as *excentricidades* também se estendem aos demais participantes da cerimônia, os quais entram nesse jogo da vida às avessas e realmente vivem o casamento carnavalesco, cumprimentando ambos os noivos e participando de todos os rituais carnavalizados. Assim, seus comportamentos em relação ao morto funcionam como uma “violação do que é comum e geralmente aceito”, expressando uma “vida carnavalesca deslocada do seu curso habitual” (BAKHTIN, 2015, p. 144).

Nessa perspectiva, todas as excentricidades e as profanações no ambiente livre e familiar da cerimônia ocorre graças ao jogo de opostos que pode ser percebido, principalmente, entre a imagem da noiva, cheia de vida, e o noivo, acometido pela morte, ou seja, entre o morrer e o viver. Essa *mésalliance carnavalesca* é bastante simbólica à medida que a cerimônia como um todo acaba refratando uma concepção de mundo em que a morte e a vida têm o mesmo sentido e o mesmo valor.

Diante disso, perguntamos: O que seria mais carnavalesco do que unir esses dois principais fenômenos do tempo cíclico e coletivo do carnaval que, na vida oficial, são considerados opostos, havendo sempre uma tentativa de afastamento da morte, como se pudesse evitá-la? Dessa forma, a cerimônia da série em análise funciona como uma forma de subverter ideologias oficiais ocidentais, tanto em relação às celebrações de casamento quanto, principalmente, em relação à visão e representação da morte. Aqui, a morte não é um fim ou apenas uma forma de se chegar ao sagrado, e sim um momento de crise e de transição que levará a uma nova vida.

Assim, é profundamente ambivalente a imagem do casamento-velório, pois, de um lado está a morte, e, do outro, o início de uma nova vida. Dessa forma, é uma morte que renova e regenera a vida.

Nesse sentido, essa cerimônia carnavalesca se liga a um período de crise e de mudança, já que Hernia, com o casamento marcado na igreja, sonhando com os ritos tradicionais, é acometida por uma abrupta mudança com a morte de seu noivo, o que não a impediu de realizar seu sonho. Porém, a cerimônia, que estava planejada para ser realizada aos moldes oficiais, ganha ares carnavalescos. Isso vai ao encontro do que salienta Bakhtin (1987, p. 8) ao dizer que as festividades carnavalescas, “em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de *crise*, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa”.

Qual seria, então, o fenômeno unificador desses dois polos? O que estaria no seio da crise e da mudança? O riso carnavalesco. Na vida oficial e séria, o casamento entre Hernia e Aduari jamais seria possível, mas o riso permite uma alegre relatividade da vida, quebrando fronteiras e, assim, subvertendo as barreiras hierárquicas. A noiva, mesmo, por um lado, triste em razão de seu noivo estar morto, ri de si e da situação, mostrando-se alegre e animada com o casamento. É, nesse caso, a vida cômica universal que permite que os convidados também acatem e vivam, de corpo e alma, a cerimônia excêntrica organizada pela noiva-viúva. É, portanto, o riso que permite a mudança da ordem universal e está no seio da crise e da transformação. Assim, “na forma do riso” foi resolvido aquilo que seria “inacessível na forma do sério” (BAKHTIN, 2015, p. 145).

Dessa forma, ao estarem em um ambiente público e coletivo e estabelecerem contato familiar e de igualdade entre si, que lhe permitem os comportamentos excêntricos, as profanações e o jogo contraditório, tudo isso feito em um clima cômico, ambivalente e festivo, o episódio pode servir de exemplo de como a série representa a morte de forma alegre, cômica e subversiva em uma alegre relatividade e ambivalência entre o morrer e o viver.

Por fim, ao analisarmos os episódios da primeira temporada da série *Pé na cova*, levando em consideração as relações dialógicas que esses episódios estabelecem com outras obras, os elementos de sua narrativa – enredo, espaço/tempo e personagens – e, mais especificamente, as categorias carnavalescas

em um episódio específico, podemos perceber como a morte é representada pela série.

Após realizada a análise, convém-nos agora apresentar, para finalizarmos nossa pesquisa de mestrado, nossas conclusões acerca do estudo que fizemos do seriado televisivo a partir da ótica da teoria da carnavalização.

## 6 CONCLUSÃO

A morte pode ser representada das mais diversas formas dependendo de cada cultura, tempo histórico e sociedade. Isso pode ser percebido em culturas notadamente mais diversas, como a Ocidental e Oriental, em que esta, principalmente para as religiões hindus e islâmicas, a vida é apenas uma passagem, e a morte será a libertação e o caminho para outro plano melhor, encontrando a paz originária, ou a reencarnação, respectivamente; já aquela, como discutimos na quarta seção, a ideia do fim da vida representa “um momento de ruptura, no qual o homem é arrancado de sua vida cotidiana e lançado num mundo irracional, violento e cruel” (CAPUTO, 2008, p. 77). Dessa forma, por configurar-se como algo negativo e angustiante, as pessoas tentam buscar formas de compreender ou simplesmente ignorar o fato de que um dia passarão pela experiência da morte.

Ainda nessa mesma sociedade Ocidental, pudemos examinar as variações na percepção e representação da morte, as quais resguardam alguns resquícios dos elementos carnavalescos medievais e renascentistas, como é o caso da cultura mexicana, em que a morte é celebrada festivamente.

Nessa mesma perspectiva, a partir da análise dos recortes dos referidos episódios da primeira temporada de *Pé na cova*, pudemos perceber que a série se insere em um mundo carnavalizado que tenta subverter a tradicional representação ocidental acerca da morte ao tratar esse fenômeno, tanto simbolicamente como materialmente, de forma cômica.

Pudemos analisar esse aspecto, inicialmente, na vinheta de abertura da série, a partir da linguagem verbal e visual, a qual estabelece uma relação dialógica mais direta e explícita com o filme *A noiva cadáver*, de Tim Burton, principalmente, com uma cena específica da película em que é apresentado ao personagem principal o mundo dos mortos.

A partir dos elementos visuais da vinheta, observamos uma ruptura da representação mais sombria, ao analisar as categorias carnavalescas. Nesse sentido, há o *contato familiar* entre um símbolo da morte, as caveiras, normalmente representadas de forma sombria, e ações rotineiras tipicamente humanas, ao colocá-las dançando, cantando e tocando. Assim, foi possível notar a *mésalliance* carnavalesca por meio da união entre a morte e a vida.



Essas caveiras são representadas de forma *excêntrica*, pois estão pintadas de cores alegres e floridas, sempre sorridentes e com o nariz em formato de coração.

Desse modo, a partir das excêntricas caveiras e sua relação com as ações atreladas a momentos de festividades, ou seja, à vida, percebemos a *profanação* da morte à medida que, no Ocidente, normalmente, ela está relacionada ao sagrado e/ou à própria figura de Deus e da salvação.

Já no que diz respeito aos elementos verbais, ou seja, à letra da música, podemos também averiguar o *contato familiar* com a morte, concebendo-a como algo conhecido, cômico e próximo, e a *profanação*, principalmente, do “além”, ou seja, daquele local sagrado que representa, normalmente, um momento de espera para a ressurreição de Cristo, mas que, na música, é tratado como algo banal e alegre ao dizer que “o além pra mim é brincadeira”.

Dessa forma, todos esses elementos, tanto verbais como visuais, refletem uma imagem alegre, cômica e festiva da morte, subvertendo, assim, a representação ocidental tradicional.

Esse mundo às avessas representado ficcionalmente vai além da vinheta, sendo vivido pelos personagens durante toda a série. Assim, analisamos a família Pereira ao compará-la com a *Família Addams*, compreendendo-a enquanto uma paródia carnalizada de uma família tradicional brasileira da classe média/alta na medida em que sua constituição é feita por personagens totalmente excêntricos e bizarros – como o próprio Miguel Falabella intitula – os quais vivem a vida de forma bem peculiar, longe do que é imposto socialmente – a alcoólatra maquiadora de defuntos que vive com seu ex-marido e sua atual esposa; o dono de funerária casado com uma órfã com idade para ser sua neta, uma *stripper* lésbica e um político em ascensão, pai da bolsa funerária.

Essa paródica família reflete, dessa forma, uma representação carnalizada da morte simbólica ao trazer para o centro o socialmente marginalizado, pobre, degradado e excluído; tudo isso de forma subversiva e cômica.

Propusemo-nos a analisar, também, como os elementos da narrativa carnavalesca – o enredo, o espaço/tempo (*cronotopo*) e os personagens -refletem uma representação alegre da morte na série em análise.

Nessa perspectiva, em relação ao enredo, nos baseamos em dois fatores citados por Silva (2016). O primeiro foi a existência de características paródicos-

carnavalescas no conteúdo narrativo, que se fez presente no bloco de carnaval do Juscelino, que, ao tematizar a morte e ser intitulado “Vem ni mim que eu to mortim”, reflete a morte festiva por meio de uma familiaridade. Além disso, percebemos aí a profanação desse evento ao suscitar uma aproximação cômica entre a morte, sendo ela simbólica e sexual, e o êxtase da vida que o carnaval representa.

Observamos, também, características paródicas no cardápio do restaurante das Cachorras Quentes, o qual dá nomes mórbidos aos lanches vendidos, como “sanduba mortal” e “salgados do além”, o quais estão relacionados a comidas típicas vendidas nesses trailers, como o x-burguer e os salgados. Dessa forma, notamos uma afinidade excêntrica entre a morte e a comida, trazendo, assim, aquela para o plano material e corporal e dando-lhe um sentido familiar e renovador, cíclico.

O segundo fator diz respeito à necessidade de uma relação entre as ações dos personagens e alguma ação carnavalesca. Por ele, observamos o ritual de destronamento e entronamento que ocorre na série ao realizar um processo de inversão, coroando personagens marginalizadas e não-oficiais ao colocá-las como principais e, ao mesmo tempo, destronando personagens tipicamente oficiais ao deixá-las sempre em papéis mais secundários.

Passando para o segundo elemento, o tempo/espço, pudemos verificar que nosso objeto de estudo está relacionado ao *cronotopo* carnavalesco por meio da análise das séries da (4) bebida e da embriaguez; (5) das indecências sexuais; e (6) da morte propostos por Bakhtin para o estudo do cronotopo carnavalizado da obra rabelaisiana. Em relação à quarta, analisamos por meio da personagem Darlene e seu uso excessivo de cigarro e álcool, sendo, assim, atravessada por uma imagem hiperbólica da bebedeira em excesso.

Já na quinta, destacamos a personagem Luz Divina e suas várias indecências sexuais, refletindo, devido a sua idade já avançada, uma dualidade e uma ambivalência entre o velho e o aspecto sexual, normalmente relacionado ao novo/jovem.

Por último, na sexta, analisamos a representação da morte em um plano grotesco e cômico – por meio do episódio *Ladrão que rouba ladrão*, em que é feito o velório e o enterro de uma perna – e em seu cruzamento com outras séries – através do episódio *O primeiro homem na lua* em que é realizado um velório *drive thru*, o qual segue o mesmo mecanismo dos restaurantes que realizam esse tipo de serviço,

estabelecendo, assim, uma relação entre um velório com um restaurante e da comida com o defunto. A análise desses dois elementos nos fez constatar a representação da morte de forma grotesca, cômica e renovadora.

A partir das análises dessas três séries *cronotópicas*, foi-nos possível verificar as marcas do *cronotopo* carnavalesco na série *Pé na cova* e como elas refletem uma representação carnavalizada no seriado.

Ainda sobre o espaço/tempo, percebemos, ao estudar os episódios, que o contexto histórico temporal e espacial contribui para que a própria série tenha ares de uma praça pública carnavalesca dentro de um tempo cíclico voltado para a coletividade.

Além disso, o prédio da família Pereira, o qual é dividido no espaço da funerária na parte de baixo e a casa onde moram, em cima, representa, também, uma ambivalência carnavalizada entre o morrer e o viver em um tempo alegre e cíclico, no qual esses dois elementos são igualmente necessários para o ciclo da vida, considerando que a parte inferior do prédio está relacionada à morte, com a construção de caixões e os velórios dos defuntos, enquanto a parte superior, à vida, já que é onde a família convive e, inclusive, Odete Roitman faz seus shows de *strippets*.

O próprio espaço da funerária está em um tempo/espaço de mudança e renovação, onde o oficial e não-oficial se cruzam, pois é, por diversas vezes, palco de outros acontecimentos, como a gravação dos filmes pornô de Odete e de seu casamento homoafetivo com Tamanco.

Em relação ao último elemento, os personagens, refletimos sobre a importância de sua construção nesse mundo carnavalizado que representa a morte de forma cômica, principalmente atentando para os pares tipicamente carnavalescos.

Nessa perspectiva, ao analisar as figuras de Darlene/Abigail, Luz Divina/Juscelino e Marcão/Markassa, enquanto pares cômicos carnavalizados baseados no contraste, verificamos a relação ambivalente carnavalesca entre o viver e o morrer que representa a morte em seu momento de mudança e transformação, direcionada para a renovação, por meio do grotesco, da figura do louco e do bobo e do travestimento, respectivamente, elementos esses tipicamente carnavalescos.

Por fim, ao analisar mais pormenorizadamente o episódio *O morto de Chinó*, constatamos, a partir das quatro categorias carnavalescas propostas por Bakhtin, a representação cômica da morte.

O *contato familiar* se faz presente, no episódio, pela relação, sem barreiras hierárquicas, entre vivos e mortos, já que o defunto é tratado como uma parte igual da coletividade ao ter direito, por exemplo, a se arrumar a caráter e participar de toda a celebração.

Esse tratamento do morto enquanto um igual ao vivo nos fez perceber a presença da *profanação* tanto simbólica quanto concreta e material, uma vez que, ao defunto, é negada sua condição física de morto e, conseqüentemente, os tratamentos de respeito e os rituais de passagem necessários, maquiando-o, vestindo-o e colocando-o de pé para que pudesse, inclusive, ser beijado por sua noiva.

Ao tratar o morto dessa forma, pudemos observar a *excentricidade* dos comportamentos de todos os personagens, tanto de Hérnia, que deseja enterrar o marido como um homem casado, organizando toda uma cerimônia para que isso aconteça, com exigências típicas como as vestimentas de ambos os noivos, os votos tradicionais e o beijo que sela a união ao final, quanto dos demais participantes, os quais vivem, de fato, o casamento-velório carnavalesco, cumprimentando os noivos e participando de todos os rituais.

As excentricidades e profanações dos personagens e dessa cerimônia como um todo nos faz ainda perceber a *mésalliance* carnavalesca pela união entre o viver e o morrer que ocorre por meio da imagem da noiva viva e a do noivo morto.

Esse jogo contrastante no episódio é bastante simbólico, pois, em todas as análises que realizamos nesta dissertação, notamos que a representação alegre da morte feita na série é, justamente, por meio da união familiar estabelecida entre a vida e a morte, concebendo esses dois fenômenos em sua alegre relatividade, como dois polos necessários para a mudança e para a renovação.

Assim, a análise tanto desses três elementos da narrativa em uma perspectiva carnalizada quanto da relação entre as quatro macrocategorias carnavalescas – contato familiar, excentricidades, *mésalliances* e profanação – em sua relação com a representação da morte na série nos permitiu perceber, dentro de um ambiente familiar, cômico e carnalizado, livre de hierarquias sociais de qualquer nível, com uma linguagem com ares de praça pública carnavalesca e em um tempo

cíclico que aponta para renovação e mudança, a representação da morte, tanto simbólica quanto física, de forma subversiva e alegre ao refletir uma visão cômica, excêntrica e profanadora que relaciona e aproxima o viver e o morrer por meio do riso – bem diferente da forma como tradicionalmente é representada no Ocidente.

Portanto, longe de intentarmos dar um ponto final em nossa pesquisa sobre a representação alegre da morte, temática a qual ainda pretendemos estudar mais pormenorizadamente em outras obras-enunciados com base em outros elementos carnavalescos, acreditamos que esta dissertação trará contribuições significativas às investigações que objetivem analisar a morte em uma perspectiva carnalizada bakhtiniana visto que, como já pontuamos no início deste trabalho, ainda é muito escasso o número de pesquisas acadêmicas publicados em língua portuguesa sobre essa temática a partir da esteira teórica bakhtiniana.

## REFERÊNCIAS

- A noiva cadáver. Direção: Tim Burton e Mike Johnson. Roteiro: Pamela Pettler e Caroline Thompson. Produção: Tim Burton e Alisson Abbate. Estados Unidos: Warner Bros Pictures, 2005. Plataforma Digital Netflix (77 minutos). Disponível em: <https://www.netflix.com/>. Acesso em: 28 dez. 2020.
- ARIÈS, P. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2003.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BAKHTIN, M. O Discurso no Romance. *In*: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002, p. 71-210.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BAKHTIN, M. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2018.
- BAUER, M. W.; GASKELL, G.; ALLUM, N. C. Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento: evitando confusões. *In*: BAUER, M. W.; GASKELL, G (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 17-36.
- BEZERRA, P. Prefácio. *In*: BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. V-XXII.
- BRAIT, B. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 43-66, jul./dez. 2013.
- BRAIT, B. Análise e teoria do discurso. *In*: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2016. p. 9-31.
- BUBNOVA, T. A variada fortuna da “cultura popular do riso”. *In*: BUBNOVA, T. **Do corpo à palavra: leituras bakhtinianas**. São Carlos: Pedro & João editores, 2016, p. 81-120.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectivas, 2008.

DE PAULA, L.; STAFUZZA, G. Carnaval – Aval à carne viva (d)da linguagem: A concepção de Bakhtin. *In*: DE PAULA, L.; STAFUZZA, G. (Org.) **Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2010. p. 131-146.

DOBRENKO, E. A cultura soviética entre a revolução e o stalinismo. **Revista Estudos avançados**. São Paulo, v. 31, n. 91, p. 25-39, set./dez. 2017.

EAGLETON, T. Versões de cultura. *In*: EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. Tradução de Sandra Castello Branco. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011, p. 09-50.

IORE, A. A.; CONTANI, M. L. Elementos argumentativos da carnavalização bakhtiniana na iconografia do heavy metal. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, ano VI, n. 9, p. 35-52, Jan./Jul. 2014.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2018.

FLAUSINO, M. C. Mulher em pedaços: o seriado como gênero televisivo. *In*: XXIV CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO, 24., 2001, Campo Grande, MS. **Anais [...]**. Campo Grande, MS: INTERCOM, 2001. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/arquivos/np14.htm#flausinomulhe>. Acesso em: 13 dez. 2019.

FRUGOLI, R.; REJOWSKI, M.; COBUCI, L. Dia dos Mortos no México: comemoração, comensalidade e espetacularização. *In*: FÓRUM INTERNACIONAL DE TURISMO DO IGUASSU, 10, 2016, Paraná. **Anais [...]** Foz do Iguaçu, Paraná: USP ECA, 2016, Disponível em: <http://festivaldascataratas.com/wp-content/uploads/2017/04/6.-DIA-DOS-MORTOS-NO-M%C3%89XICO-COMEMORA%C3%87%C3%83O-COMENSALIDADE-E-ESPETACULARIZA%C3%87%C3%83O.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2021.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002

GONÇALVES, J. B. C.; VIEIRA, R. O.; LOPES, E. L. L. Dialogismo generalizado e dialogismo revelado: o discurso citado como forma concreta de funcionamento dialógico do discurso. **Rev. Humanidades**, Fortaleza, v. 30, n. 2, p. 208-226, jul./dez. 2015.

GRESSLER, L. A. **Introdução à pesquisa: projetos e relatórios**. 2. ed. rev. atual. São Paulo: Loyola, 2004.

HENRIQUES, M. J. R.; SILVA, R. C. Mikhail Bakhtin e a cultura contemporânea. **Espaço Plural**, v. 8, n. 16, p. 59-66, julho, 2007.

HOBBSAWM, Eric. **A era das revoluções: 1789-1848**. 33ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

KLEIMAN, A. B. Agenda de pesquisa e ação em Linguística Aplicada: problematizações. *In*: MOITA LOPES, L. P. (Org.) **Linguística Aplicada na Modernidade Recente: Festschrift para Antonieta Celani**. São Paulo: Parábola, 2013, p. 39-58.

KUMARAVADELU, B. Linguística aplicada na era da globalização. *In*: MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006, p. 129-148.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

MOITA LOPES, L. P. Linguística aplicada e vida contemporânea: problematização dos construtos que têm orientado a pesquisa. *In*: MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Por uma linguística aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 85-107.

MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Linguística aplicada na modernidade recente**: festschrift para Antonieta Celani. São Paulo: Parábola, 2013.

PÉ na cova. Direção: Cininha de Paula. Roteiro: Alessandra Poggi, Antonia Pellegrino, Artur Xexéo, Flávio Marinho e Luiz Carlos Góes. Produção: Rede Globo. Brasil: Rede Globo, 2013-2016. Plataforma Digital GloboPlay (71 episódios). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/pe-na-cova/t/sJXQHZR6ZJ/>. Acesso em: 17 jul. 2019.

PENNYCOOK, A. Uma linguística aplicada transgressiva. *In*: MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006, p. 67-84.

PONZIO, A. O pensamento dialógico de Bakhtin e seu círculo como inclassificável. *In*: DE PAULA, L.; STAFUZZA, G. (Org.) **Círculo de Bakhtin**: teoria inclassificável. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2010. p. 293-349.

RAJAGOPALAN, K. **Por uma linguística crítica**: linguagem, identidade e a questão ética. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

RAJAGOPALAN, K. Repensar o papel da linguística aplicada. *In*: MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Por uma linguística aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 149-168.

REIS, J. J. **A morte é uma festa**: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RENFREW, A. **Mikhail Bakhtin**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2017.

ROJO, R. H. R. Fazer linguística aplicada em perspectiva sócio-histórica: privação sofrida e leveza do pensamento. *In*: ROJO, R. H. R. (Org.). **Por uma linguística aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 85-107.

SEABRA, R. **Renascença**: a série de TV no século XXI. Rio de Janeiro: Autêntica, 2017.



SILVA, A. P. P. F. Bakhtin. *In*: OLIVEIRA, L. A. (org.). **Estudos do discurso: perspectivas teóricas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013, p. 45-69.

SILVA, E. G. **Análise do discurso carnavalizado na narrativa fílmica de animação Valente**: "Eu decidi fazer o que é certo e... quebrar a tradição". 2016. Dissertação (Mestrado acadêmico em Linguística Aplicada) – Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2016. Disponível em: <http://www.uece.br/posla/wp-content/uploads/sites/53/2019/11/Dissertac%CC%A7a%CC%83o-Elayne-G.-Silva.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2020.

SIPRIANO, B. F. **Popular e tradição na esfera artístico-musical**: uma análise dialógica sobre heterodiscurso e processos de construção de sentidos a partir da obra de João do Vale. 2019. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2019.

VIGGIANO, M. F. I. As micro-histórias e os regimes de (in) visibilidade dos anônimos em Pé na cova. **RuMoRes**, v. 8, n. 15, p. 87-100, setembro, 2014.