

O PAPEL DA RELIGIÃO EM *GARGANTUA* (1534) DE FRANÇOIS RABELAIS: REFERÊNCIAS E INTERTEXTOS BÍBLICOS E MITOLÓGICOS

Meriele Miranda de SOUZA¹

RESUMO: A obra de François Rabelais caracteriza-se pela pluralidade e diversidade de estilos e de vozes presentes em sua narrativa. Encontramos, dentre essa multiplicidade discursiva, alusões, citações e referências concernentes tanto ao universo bíblico como ao mitológico. Essas referências, assim como tudo em sua obra, não são gratuitas, contrariamente, produzem diversos sentidos e possuem importantes funções na obra, como o delineamento da religião ideal para o autor. Tendo em conta a importância desses intertextos na narrativa rabelaisiana, o presente artigo pretende discutir o papel traçado pela religião, a partir da análise das referências ao universo bíblico e mitológico, concentrando-se, para isso, na significação adquirida por esses discursos ao serem apropriados por Rabelais, e no seu papel corroborativo para o ideal de rabelaisiano de uma organização social e religiosa mais tolerante e mais livre.

Palavras-Chave: François Rabelais, *Gargantua*, religião, Idade Média, intertextualidade.

RESUME: L'oeuvre de François Rabelais se caractérise par la pluralité et diversité de styles et de voies présentes dans son récit. On trouve, parmi cette multiplicité discursive, des allusions, citations et références concernantes tant à l'univers biblique quant au mythologique. Ces références, aussi que tout dans son oeuvre, ne sont pas gratuites, par contre, elles produisent des plusieurs sens et possèdent importantes fonctions dans l'oeuvre, comme l'ébauchement de la religion idéal pour l'auteur. Tenant compte de l'importance de ces intertextes dans le récit rabelaisien, le présent article veut discuter le rôle tracé par la religion, à partir de l'analyse des références à l'univers biblique et mythologique, en se concentrant, pour cela, sur la signification acquise par ces discours au moment d'être appropriés par Rabelais, et dans son rôle corroboratif par l'idéal rabelaisien d'une organisation social et religieuse plus tolérante et plus libre.

Mots-Clés : François Rabelais, *Gargantua*, religion, Moyen-Âge, l'intertextualité.

François Rabelais, durante sua vida, escreveu cinco livros, dentre os quais destacam-se *Gargantua* (1534) e *Pantagruel* (1532), os mais estudados pelos críticos. De acordo com Bakhtin (1993), durante o século XVI, sua obra chegou a ser bastante imitada pelos artistas da época, uma vez que seus contemporâneos, embora não chegassem a uma interpretação global da mesma, eram capazes de sentir sua relação estreita com os espetáculos populares e de compreender o caráter festivo de suas imagens impregnado pela atmosfera carnavalesca. A literatura rabelaisiana, marcada pelo forte cunho jocoso e cômico, fora compreendida e valorizada no século renascentista, que encarava o riso como uma espécie de concepção de mundo, de verdade, diversa da visão *séria* predominante na Idade Média.

¹ UNESP (Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" : Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Assis).

[...] o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas 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* [...] somente o riso, com efeito pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. (Bakhtin, 1993, p.57)

Já nos séculos XVII e XVIII o riso ganha outra configuração, não é mais aceito como uma concepção universal de mundo. Passa-se a acreditar que assuntos de grande importância, assim como a história de homens de relevo social devessem ser tratados exclusivamente de forma séria, sendo o riso relegado aos vícios humanos e às questões relativas aos homens de baixas camadas sociais. Para Bakhtin é essa visão sobre o cômico que determina o seu lugar, na literatura como um gênero menor:

que descreve a vida de indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade; o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos (Bakhtin, 1993, p-p. 57-58)

Essa concepção do riso, determinaria, outrossim, um novo olhar sobre a obra rabelaisiana nestes séculos. As suas imagens passam a ser encaradas como códigos indecifráveis, ininteligíveis. Já no final do século XVI, alguns de seus contemporâneos pareciam não compreender a plenitude de suas irreverentes imagens. Montaigne, nos seus *Essais* (1580), classifica-o entre os autores “simplesmente divertidos”, (Livro II, cap. X), citando-o ao lado de Boccaccio e Jean Second (Bakhtin, 1993, p.56). No século XVII, entretanto, chega-se ao ápice de sua incompreensão; o riso torna-se, gradativamente, um aspecto desprezível e vil na literatura. Para Voltaire, por exemplo, a obra de Rabelais “é algo extravagante e ininteligível. É uma mescla de erudição, sujeira e aborrecimento” (Bakhtin, 1993, p.100), afirmando ainda que “ para gostar de Rabelais é preciso ter gosto bizarro” (Bakhtin, 1993, p.100). Se para os filósofos das luzes, as imagens rabelaisianas eram ininteligíveis e fúteis, no século XIX os românticos redescobrem o valor de Rabelais, inferindo as formas do fantástico grotesco como meios de apreender o tempo e o futuro. Chateaubriand estabelece a idéia dos gênios-mãe da literatura, isto é, os principais gênios literários responsáveis por dar à luz aos grandes escritores de determinado povo. Em sua lista, Rabelais figura ao lado de Homero, Dante e Shakespeare como uma espécie de ícone da literatura francesa. Victor Hugo foi, quem até então, compreendeu de forma mais completa as alegorias do autor, tais como seu riso universal que ri perante a vida e a morte e as imagens

grotescas da deglutição e absorção. À exemplo de Chateaubriand, Hugo também instaura sua idéia de gênio, citando Homero, Jó, Ésquilo, profeta Isaías, profeta Ezequiel, Lucrécio, Juvenal, Tácito, São Paulo, São João, Dante, Rabelais, Cervantes, Shakespeare. O romântico compreende as imagens grotescas do “baixo material e corporal” e aponta o “ventre” como centro da topografia rabelaisiana, chegando a denominá-lo de “poeta da carne e do ventre”. Após o redescobrimto de Rabelais no século XIX, uma série de estudos passou a ser desenvolvida em torno de sua obra. Abel Lefranc funda, em 1903, a Sociedade dos Estudos Rabelaisianos conduzindo, juntamente com seus alunos, diversas pesquisas que procuravam estabelecer relações entre as imagens rabelaisianas e os acontecimentos históricos de sua época. Estabelece-se, dessa forma, uma leitura histórica de sua obra, baseada na análise de fontes e documentos e no levantamento de uma biografia científica. Lefranc ainda interpreta os escritos rabelaisianos como uma militância contra a Igreja Medieval e seus sacerdotes, identificando-o como ateu. Mais tarde, em 1942, surge *Le problème de l'incroyance au XVIème siècle : la religion de Rabelais*² do historiador Lucien Febvre que analisa os escritos do autor sob a perspectiva historiográfica, desprezando a literalidade e a pesquisa das fontes autobiográficas tão caros nos estudos de Lefranc. Febvre preocupa-se, sobretudo, em compreender o posicionamento do autor diante do contexto histórico e cultural em que estava situado e com sua concepção de mundo em relação à religião e ao cristianismo. Seus estudos visam a desconstruir a imagem de ateísmo que Lefranc forjara em torno de Rabelais, provando quem nem a filosofia, nem a ciência da época tinham fundamentos teóricos para essa concepção, sendo que o próprio termo “ateísmo” era desconhecido no século XVI. Os estudos desenvolvidos por Lefranc e seu grupo e por Febvre vieram contribuir, significativamente, para a compreensão da obra rabelaisiana na atualidade, uma vez que a vêem não apenas como uma literatura bufona e ininteligível, pelo contrário, analisam-na sob uma perspectiva crítica e ideológica. Por outro lado, tanto nos estudos de Lefranc como nos de Febvre ignora-se o aspecto cômico dos escritos do autor, delineado, principalmente pelas alegorias da cultura cômica popular tão preciosa a Bakhtin em sua *Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1993). O livro de Bakhtin atribui uma nova configuração à obra rabelaisiana, uma vez que estabelece uma leitura inédita, interpretando-a sob a ótica das fontes populares. Bakhtin, em sua pesquisa, analisa a estrutura das alegorias rabelaisianas inferindo a ambigüidade que estabelecem, já que constituiriam, por um lado, uma crítica aos costumes medievais e, por outro, a celebração de uma outra

² Obra traduzida para o português, em 2009, por Maria Lúcia Machado como *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*.

visão do mundo evocada pela comicidade. O livro de Bakhtin é de extrema importância no histórico dos estudos rabelaisianos, pois estabelece uma abertura de visão sobre sua obra que obstrui a estreiteza das interpretações de estudiosos que a conceberam apenas como uma forma de crítica à religião e sociedade da época. Bakhtin convida o leitor a perceber o riso rabelaisiano não apenas como uma sátira escarnecedora em relação à Igreja, mas também como uma nova visão de mundo, mais alegre e divertida. Dessa forma, o crítico investiga as seis alegorias populares que aparecem na obra de Rabelais: o riso, a linguagem chula e escatológica a que denomina “vocabulário da praça pública”, o banquete, as festas populares, o corpo grotesco e as imagens do baixo material e corporal. Segundo Bakhtin, todos esses motivos foram apropriados, por Rabelais, da cultura popular como forma de desbancar a cultura oficial, esboçando, ao mesmo tempo, uma nova concepção de mundo. Com os estudos bakhtinianos, a obra de Rabelais passa a ser valorizada em sua essência plurissignificativa, pelo que oferece ao leitor de novas formas de ver o mundo. Além de Bakhtin, outros críticos passam, posteriormente, a ver e valorizar a pluralidade da obra rabelaisiana. Erich Auerbach, em seu ensaio “o mundo na boca de Pantagruel”, publicado em suas famosas *Mimesis* (1981), analisa o capítulo XXXII de *Pantagruel* (1532). Em seu estudo, o crítico aponta para a pluralidade de estilos da obra rabelaisiana que visa a abarcar o mundo em sua multiplicidade. Para Auerbach, a obra de Rabelais constitui uma espécie de “redemoinho baralhador” impossível de ser categorizado ou rotulado, uma vez que nela se encontram, misturados, tanto aspectos da crítica religiosa e social como elementos do grotesco e do cômico, elementos do absurdo co-habitando com os da realidade sócio-cultural da época, linguagem escatológica alternada a citações eruditas e imagens da literatura popular mescladas a alusões à literatura clássica etc. Segundo o crítico, o mais importante na obra rabelaisiana não seria sua oposição ao Cristianismo da época, mas sim o alargamento do olhar que proporciona ao leitor o convite a novas formas de ver e apreender o mundo em toda sua plurissignificância.

No Brasil, dois recentes estudos em torno da obra rabelaisiana merecem destaque. O primeiro é o estudo paratextual de Yara Frateschi Vieira, que prefacia a edição de 1986 de *Gargantua*. A estudiosa reflete sobre os diferentes pontos de vista adotados pela fortuna crítica do autor. Entre eles, são discutidas as perspectivas de Bakhtin, Auerbach, Abel Lefranc, Lucien Febvre, Leo Spitzer e Ginzburg. Em sua retrospectiva crítica, Vieira reitera diversos aspectos da obra de Rabelais apontados pelos críticos como a questão da cultura popular de Bakhtin, a mimese plurissignificativa do mundo acentuada por Auerbach e a visão historiográfica ostentada por Lefranc e Febvre. Além disso, a crítica chama a atenção para a dupla fonte de onde bebe Rabelais ao conceber protagonistas que conjugam, em sua

genealogia, tanto o traço popular - uma vez que a história dos gigantes estrearía sob a forma do folheto de cordel de autor desconhecido – ostentando, outrossim, uma origem erudita, já que fazia parte das prodigiosas narrativas do tratado da Índia. Por sua vez, destacam-se, outrossim, os estudos paratextuais de Élide Valarini Oliver, tradutora de uma belíssima edição do *Terceiro Livro* (1546) para o português no Brasil. Oliver traça, além de uma rápida biografia de Rabelais, análises de alguns aspectos de sua obra e, principalmente, da obra supra-citada. A crítica aponta elementos importantes presentes na obra rabelaisiana como a sátira menipéica, gênero da Antiguidade e que deve seu nome ao filósofo Menipo de Gadara. Rabelais apropria-se desse gênero para delinear a montruosidade e inacabamento do espírito do homem do século XVI, assim como suas extensas enumerações, aparentemente intermináveis, ecoam o tema do gigantismo que permeará toda sua obra. A crítica ainda comenta acerca do estilo lingüístico do autor, difícil de ser definido ou classificado, já que conjuga aspectos tão inversos como o da poesia e da sátira. Com efeito, a linguagem rabelaisiana é multifacetada, misturando termos técnicos a estrangeirismos, vocabulário popular ao erudito, temos elegantes com a palavra mais chula e escatológica. Os estudos de Vieira e Oliver corroboram para a diversidade de perspectivas com as quais se pode olhar a obra rabelaisiana, pondo em relevo a riqueza e pluralidade de seu estilo, velados muitas vezes por leituras unilaterais da mesma.

Como foi visto, a obra rabelaisiana conjuga os mais diferentes estilos e aspectos, o que faz dela uma literatura múltipla e plural. Nesse sentido, além da mistura dos elementos apontados acima, também encontramos diversas citações e alusões a textos bíblicos co-habitando com referências à mitologia greco-romana. Essa mistura entre dois universos tão distintos configuraria, justamente, o ideal rabelaisiano de religião e sociedade, isto é, a de uma Igreja mais tolerante e aberta a diferentes visões de mundo. Assim, por meio deste artigo, discorreremos sobre alguns aspectos da intertextualidade bíblica em mitológica como meios de configurar a visão rabelaisiana a respeito da religião, delineada pela concepção de uma Igreja mais livre e tolerante.

Na esteira dos estudos lingüísticos, Julia Kristeva, em sua *Introdução à semanálise* (1974), desenvolve o conceito de intertextualidade já iniciado por Bakhtin. A compreensão do texto como um “mosaico de citações” (p.64) e “absorção e transformação de um outro texto”(p.64) pressupõe a multiplicidade de vozes que co-habitam no interior do texto. Quando se trata da obra de Rabelais, essa noção de intertextualidade torna-se ainda mais representativa, já que aí se encontram diversas citações e referências retiradas tanto das sagradas escrituras, como da Mitologia greco-romana, além da apropriação do discurso de

autores clássicos, de expressões e ditos populares e do empréstimo de termos técnicos da Medicina, Filosofia e Direito. Rabelais apropria-se dessas diferentes vozes, transformando-as de maneira a construir um novo discurso, plural e multifacetado. A obra de Rabelais poderia ser classificada como um discurso carnavalesco que segundo Kristeva “transgride as regras do código lingüístico, assim como as da moral social, adotando uma lógica do sonho” (p.69). Ainda segundo a teórica, “o romance que engloba a estrutura carnavalesca chama-se romance *polifônico*” (p.70). Com efeito, na obra rabelaisiana, observa-se a inversão de valores lingüísticos e sócio-culturais. Rabelais, ao apropriar-se do discurso bíblico ou mitológico, não só aporta outras vozes para seu texto, mas também as transforma gerando novas significações para elas no *corpus* do texto. É assim que se estabelece, na obra rabelaisiana, o que Linda Hutcheon (1985) denomina sátira paródica, ou seja, a apropriação paródica do discurso de outrem como forma de se satirizar alguma ordem ou instituição. Por outro lado, opera-se também a simples paródia dos textos que, segundo ainda segundo a teórica constitui não apenas uma oposição ao texto fonte, podendo estabelecer até mesmo um acordo e até intimidade com o mesmo. Com efeito, por meio da apropriação dos textos bíblicos, Rabelais visa a satirizar a ordem oficial repousada na concepção cristã de mundo. Por outro lado, por meio das citações e referências mitológicas, o autor parodia as fontes clássicas como forma de por o leitor diante de novas possibilidades de visão de mundo, opondo-se à unilateralidade da visão medieval. Contudo, ao parodiar e satirizar esses discursos, Rabelais não pretende tão somente opor-se às instituições e ordem cristãos, mas também oferecer ao leitor seu ideal religioso. Acaba por expor-lhe sua ânsia por uma Igreja mais tolerante, mais liberal e que permita à sociedade a possibilidade de novas formas de ver o mundo.

São vários os exemplos de intertextos e imagens bíblicas e mitológicas em François Rabelais, aqui destacaremos apenas alguns deles presentes em *Gargantua* (1534). Já no prólogo do livro supracitado, Rabelais adverte seu leitor acerca dos assuntos sociais nela tratados sob o viés do riso, dentre eles a política e a religião. O autor declara que, para entender sua obra o leitor deve agir dela como o cão perante o osso, ou seja, quebrar e sugar o seu “substantífico tutano”, que revela sua parte mais importante e significativa. Conforme Rabelais, é no tutano de sua obra que se encontrará “gosto bem diverso e doutrina mais absconsa, a qual vos revelará altíssimos sacramentos e mistérios horríficos, tanto no que concerne à nossa *religião*³, como ao estado político e à vida econômica” (Rabelais, 1986, p.43). Nos primeiros capítulos já encontramos alusões tanto à mitologia como aos escritos

³ Grifo nosso.

bíblicos. No capítulo VI narra-se o episódio do nascimento de Gargantua, que fora parido de maneira excepcional: através dos ouvidos de sua mãe, Gargamelle. Rabelais, para atestar a pertinência desse fato, tenta convencer o leitor através de, nada menos que a própria palavra de Deus. Ora, dessa forma, os fiéis que não deviam duvidar das verdades apregoadas nas sagradas escrituras, também não poderiam descreer das palavras de Rabelais, mesmo que absurdas, uma vez que estariam baseadas nos escritos sagrados. Usando-se dessa artimanha, Rabelais parodia os sermões sacerdotais que sempre se ancoravam nos textos bíblicos afim de induzir o leitor a crer e aceitar tudo quanto diz, uma vez que se colocam portadores da palavra de Deus, que não pode ser contestada, pois esta seria a única *verdade*. Nesse sentido, o autor, parodia o discurso dos sorbonistas que tratam da questão da fé no impossível:

Duvido que não acrediteis com segurança nesse estranho nascimento, se não acreditais, muito me aflijo, mas um homem de bem um homem de bom senso deve acreditar sempre no que se lhe diz e no que lê. Não o diz Salomão, *Proverbiorum XIV: Innocens credit omni verbo*⁴, etc? E São Paulo, *prime Corinthio, XIII: Charitas omnia credit*⁵? Por que não haveis de acreditar? Porque, direis, não há nisso nenhuma aparência. E eu vos digo que só por essa razão, deveis acreditar com toda vossa fé pois dizem os sorbonistas que a fé é argumento das coisas sem nenhuma aparência (Rabelais, 1986, p.68).

Em seguida, Rabelais continua a justificar seu discurso com base nos textos bíblicos:

Será isso contra nossa lei, a nossa fé, a razão, as Santas Escrituras? Por minha parte, nada encontro escrito nos livros sagrados que seja contra isso. Mas, se a vontade de Deus assim o tivesse determinado, ainda o acharíeis absurdo? Oh! Por favor, não perturbeis nunca os vossos espíritos com esses vãos pensamentos, pois vos afirmo que para Deus nada é impossível e, se ele quisesse, as mulheres passariam a parir pelo ouvido. (Rabelais, 1986, p.68).

Ao utilizar as escrituras sagradas para provar a pertinência de sua absurda narração Rabelais transgride o valor do discurso bíblico, já que os mesmos textos usados em um contexto de seriedade pelos sacerdotes, aqui é apropriado de maneira irônica e jocosa, satirizando a própria retórica sacerdotal que também é baseada na bíblia. O próprio contexto, do absurdo e do incomum evidentes nesse episódio contrastam com o discurso cristão que se quer uma verdade única e séria. Evidenciamos aqui a própria “absorção e transformação” de que fala Kristeva ao referir-se ao intertexto, já que os escritos bíblicos apropriados produzem um efeito diverso no texto rabelaisiano. Se nos contextos de pregação eles evocam o respeito

⁴ Trad. “O inocente acredita em tudo o que se diz”.

⁵ Trad. “A caridade acredita em tudo”.

e a reverência dos fiéis, em Rabelais as mesmas passagens evocam a comicidade e o riso debochado do leitor.

A transgressão das sagradas escrituras se acentua quando Rabelais, além de justificar a pertinência de sua narração na Bíblia, ainda se baseia em exemplos da Mitologia para o mesmo intuito. Ora, o autor, além de conjugar um contexto cômico aos textos sagrados, ainda utiliza de dois universos divergentes como o da bíblia e o da Mitologia para provar o mesmo fato. No intuito de fazer o leitor crer no absurdo nascimento de Gargantua, Rabelais cita, além das passagens bíblicas mencionadas, exemplos de partos de deuses mitológicos e de personagens retirados de histórias infantis que, assim como o gigante, nasceram de forma não tão convencionais:

Baco não foi gerado pela coxa de Júpiter? Roquetaillade não nasceu do calcanhar da mãe? Croquemouche do chinelo da ama? E Minerva não nasceu pelo ouvido, do cérebro de Júpiter? E Adônis, da casca de uma árvore de mirra? Castor e Pólux, da casca de um ovo posto e quebrado por Leda? (Rabelais, 1986, p-p.68-69)

Ao se utilizar de exemplos mitológicos no mesmo contexto dos textos bíblicos para provar o mesmo fato: o estranho nascimento de Gargantua, Rabelais instaura outras visões e concepções diferentes da do discurso bíblico. Dessa forma, o autor obstrui o dogma de que os textos sagrados são a única verdade incontestável, já que são a palavra de Deus. Ao trazer a voz do universo mitológico para sua narrativa, o autor mostra justamente o contrário dessa crença, oferecendo ao leitor, mesmo comicamente, uma outra verdade, uma outra possibilidade de ver o mundo. Portanto, Rabelais, ao trazer essas vozes para seu texto, visa a, por um lado, relativizar a verdade cristã e, por outro, abrir possibilidades, como crê Auerbach, para o leitor ver, pensar e sentir o mundo de outra forma.

No capítulo V de *Gargantua*, “a conversa dos bebedores” também podem ser apontadas diversas citações concernentes tanto ao universo da Mitologia como da Bíblia, tais como a alusão a Baco, o deus do vinho, Argos e Briareu e as palavras de Jesus Cristo na cruz: *sitio* que significa “tenho sede”, além de outras referências bíblicas tais como o excerto - “Nós, os inocentes, só bebemos muito quando não temos sede” (Rabelais, 1986, p.60) – que alude à um episódio de *São Mateus* em que as crianças da Judéia são massacradas, sendo obrigadas a beber água à força. Nesse capítulo, os bebedores fazem uma verdadeira apologia ao ato do beber e ao vinho, essa celebração é ilustrada por várias citações retiradas da Bíblia, da mitologia e de ditos populares. Aqui, podemos observar, mais uma vez, a transgressão do escrito bíblico, já que são utilizados em um contexto de alegria e embriaguez contrastantes

com a seriedade requerida pelo discurso cristão. Rabelais também faz referência, como dissemos, à mitologia, a ditos do vocabulário popular e outras expressões em latim. Essas múltiplas vozes no discurso, que Kristeva denominou polifonia, mostram a grande erudição do autor, ao mesmo tempo em que evidencia a *sede* pela diversidade que quer tudo abarcar característica da obra rabelaisiana.

Outro exemplo de intertexto que achamos conveniente mencionar aqui é o que se encontra no capítulo X da obra rabelaisiana em questão, “do que significam as cores branca e azul”. Nesse episódio, como sugere o título, Rabelais explana sobre o significado do branco e do azul para justificar a preferência de Grandgousier em trajar seu filho com essas cores. Em um discurso pró-renascentista, Rabelais acredita que o branco seja uma positiva, já que simboliza a “alegria, bem estar e contentamento” (Rabelais, 1986, p.80) em oposição ao preto que significa tristeza. Rabelais chega a essa conclusão através de uma lógica que consiste em estabelecer a correspondência de coisas opostas:

Disse Aristóteles que, supondo duas coisas contrárias em espécie, como o bem e o mal, a virtude e o vício, o frio e o calor, o branco e o preto, a volúpia e a dor, a alegria e a tristeza, e assim muitas outras, se as emparelhades de maneira que o oposto de uma espécie corresponda razoavelmente ao oposto da outra, é evidente que o outro contrário corresponderá ao que restou [...] Entendida essa lógica, tomai dois contrários: a Alegria e a Tristeza, e depois mais dois: o Branco e o Preto, por serem fisicamente contrários. Assim, se o Preto significa tristeza, o Branco só pode significar Alegria. (Rabelais, 1986, p-p.80-81)

No excerto acima, o branco simboliza a alegria, a luz dos novos tempos vindouros, naquele momento iluminava a Itália renascentista, por sua vez o preto indicaria a tristeza e a ignorância em que a França ainda estava mergulhada, segundo a concepção humanista. Nas cartas do então célebre humanista Guillaume Budé a Rabelais, já havia referências aos termos *luz* e *sombras* para ilustrar o contraste entre a concepção de mundo medieval e a renascentista. Rabelais, ainda para ilustrar o lado positivo e até mesmo esplêndido da cor branca, continua contrastando a morbidez da noite com a voluptuosidade do dia: “A noite não é funesta, triste e melancólica? Pois é negra e obscura por privação. E o dia não alegra toda a natureza? É por ser mais branco do que tudo.” (Rabelais, 1986, p.81). Em seguida, o autor prova a boa influência do branco baseando-se nas escrituras sagradas; alude ao episódio da transfiguração de Jesus Cristo, cujas vestes são tão brancas como a luz:

Contentar-vos-à, porém, o testemunho evangélico. *Math XVII* diz que, na Transfiguração de Nosso Senhor, *vestimenta ejus facta sunt Alba sicut lux*⁶. Por essa brancura luminosa, dava ele aos apóstolos a idéia e a imagem dos gozos eternos. (Rabelais, 1986, p.81).

Em seguida, o autor cita outras passagens bíblicas que se referem ao branco:

Com a claridade se alegram todos os homens, e tendes a frase de uma velha que dizia: *Bona Lux*⁷. E *Tobias*⁸, ao perder a vista, quando Rafael o saudou, respondeu: Que alegria poderei ter, se não vejo a luz do céu?”. Com essa cor, testemunharam os anjos a alegria de todo universo pela Ressurreição do Salvador, *Joan. XX*, e pela Ascensão, *Act. I*. Foi vestido assim que São João Evangelista, *Apocal. IV et VII*, viu os fiéis na celeste e sagrada Jerusalém. (Rabelais, 1986, p.82)

O discurso acima, se comparado com o do episódio do nascimento de Gargantua apresenta um tom mais filosófico e menos debochado. Aqui, Rabelais também se apropria da sagrada escritura para provar a pertinência de seu argumento à maneira dos pregadores cristãos. No entanto, enquanto esses sacerdotes justificam por meio da Bíblia, os dogmas e crenças da Igreja, Rabelais age contrariamente apregoando as luzes do conhecimento e da alegria renascentistas.

Além da “absorção e transformação” do discurso bíblico e mitológico Rabelais ainda transgride alguns símbolos referentes à Igreja. A cruz, objeto em que Cristo é morto torna-se um símbolo do cristianismo. No capítulo XXVII da obra estudada, esse símbolo cristão ganha uma outra utilidade. Jean des Entommeures, para defender a vinha da abadia de Seuillé, toma um braço de cruz abatendo, com ela, todos os soldados de Picrochole, que haviam invadido a vinha:

Dito isto, despiu o hábito e tirou um braço da cruz de cerne de soveira, comprido como uma lança, tão grosso quanto possível para ser empunhado e tendo pintados uns lírios já meio apagados. E, trajando apenas um saiote, com o capelo de lado, saiu ao encontro dos inimigos e tão bruscamente desceu o porrete em cima deles que, sem ordem nem senha, nem trombeta, nem tambor, se embarafustaram pela quinta. (Rabelais, 1986, p.146).

No excerto acima poder-se-ia observar o que Hodgart (1969) denomina “destrucción del símbolo”, ou seja, o objeto sagrado é destituído de sua conotação simbólica, sendo desnudado: “El satírico que desea demostrar que un emblema está siendo usado con fines

⁶ Trad. “As suas vestes foram feitas brancas como a luz”

⁷ Trad. “Boa luz”

⁸ Personagem bíblico: Um homem que em sua velhice se torna cego e é curado por seu próprio filho, aconselhado pelo anjo Rafael.

injustos o manejado por tiranos o demagogos, no pretende comprender sus connotaciones simbólicas” (Hodgart, 1969, p.123). A cruz, no trecho acima, já não é mais um símbolo cristão, mas apenas um pedaço de madeira usado para abater os soldados picrocholinós. Opera-se, portanto, o *desnudamento* do valor simbólico da cruz, tão cara aos cristãos. Além disso, o próprio monge encarna a transgressão de imagem sacerdotal, uma vez que, no momento da luta, despe o hábito monacal passando a trajar apenas um saiote. O uso da cruz como objeto de massacre, nesse episódio, também lembra a prática da Inquisição comum na época de Rabelais, em que os considerados hereges eram condenados à morte em nome da ordem cristã. Mais uma vez, Rabelais “absorve e transforma”, dessa vez não o discurso, mais um símbolo bíblico, satirizando a Igreja e oferecendo ao leitor uma ordem invertida de mundo através da ironia e comicidade.

Outro exemplo da destruição simbólica em Rabelais pode ser constatado no capítulo XVII em que Gargantua rouba os sinos da Igreja de Notre Dame para pendurar no pescoço de sua égua:

Depois, examinando os enormes sinos que se achavam nas torres, Gargantua tocou-os harmoniosamente. Lembrando-se, então, de que poderiam servir de guizos para a sua égua, que ele queria devolver ao pai toda carregada de queijos de Brie e de arenques frescos, levou-os para casa. (Rabelais, 1986, p.107).

Nesse episódio são os sinos da Igreja que são transgredidos, uma vez que Gargantua faz deles guizos para sua égua. A conotação simbólica desse objeto é destituída e, mais do que isso, ridicularizada, quando os sacros sinos são transformados em simples enfeites para o animal. Em seguida, a situação do roubo dos sinos ganha uma dimensão ainda mais cômica quando os sacerdotes, percebendo a ausência deles, resolvem elaborar um discurso para convencer o gigante do valor do objeto roubado e da importância de sua devolução:

Depois de muito discutidos os prós e os contras, resolveu-se, em *baralipon*, que seria enviado o mais velho e talentoso da Faculdade para mostrar a Gargantua o horrível inconveniente da perda dos sinos. E, malgrado a relutância de alguns elementos da Universidade, que alegavam ser a tarefa mais apropriada para um orador do que para um teólogo, foi escolhido o nosso mestre Janotus de Bragmardo. (Rabelais, 1986, p.108).

O contraste entre o olhar de Gargantua e o olhar dos sorbonistas sobre o mesmo objeto cria o efeito de comicidade, já que um elemento tão caro aos sacerdotes é vulgarizado ao ponto de ser usado como guizos pelo gigante. Essa nova utilização que o gigante faz dos sinos corrobora para a construção de uma nova forma de ver o mundo e os objetos que nele se

encerram. Assim, Rabelais mais uma vez abre a possibilidade de novos olhares, invertendo a ordem e a visão de mundo predominante na época.

O ideal rabelaisiano por uma Igreja menos autoritária, por uma ordem social mais livre e tolerante se materializa em sua obra através da criação de um monastério: a Abadia de Telema. Grandgousier, para recompensar a corajosa defesa de sua vinha por Jean des Entommeures honra-lhe com a construção de um convento onde ele pode criar suas próprias normas e regras. O monge, por sua vez, planeja a construção de um convento nada convencional, a começar por sua estrutura, sem muros ao redor, indicando um ambiente de completa liberdade contrastante com os rígidos conventos vigentes na época. Ao contrário das instituições medievais, a Abadia de Telema, é rica em luxo e beleza, apresentando em sua decoração tons de azul e dourado e no teto ilustrações de flores, animais e figuras humanas; além disso a abadia conta com um ampla construção

cem vezes mais grandioza do que as de Bonivet, de Chambord, de Chantilly, pois tinha nove mil, trezentos e trinta e dois apartamentos, todos guarnecidos de toucador, escritório, rouparia, capela e saída para um salão. (Rabelais, 1986, p.237)

Enquanto nos conventos tradicionais o estudo do grego e do latim - chamados letras humanas- é tachado de heresia pela Sorbonne e a busca pelo conhecimento é sempre vista com maus olhos, no monastério rabelaisiano encontram-se “ grandes e belas bibliotecas em grego, latim, hebraico, francês, toscano, espanhol, distribuídas pelos diversos andares, conforme a língua” (Rabelais, 1986, p.238).

Através da Abadia de Telema Rabelais também realiza, a exemplo de Thomas Morus, sua própria utopia. Nessa Abadia, cujo nome significa “ato de vontade”, a única regra é *não ter regras* e o mote que a guia é *fais ce que voudras*⁹. Nesse *lócus* paradisíaco é permitida a entrada de ambos os sexos; os seus moradores trajam-se com elegância e luxuosidade, são sábios, honestos e belos. Não são regidos por quaisquer regras ou normas, vivem livremente e de acordo com sua vontade:

Toda a sua vida era orientada, não por leis, estatutos ou regras, mas de acordo com a própria vontade e livre-arbítrio. Levantavam-se da cama quando bem lhes parecia; bebiam, comiam, trabalhavam e dormiam quando lhes vinha o desejo. Ninguém os despertava, ninguém os forçava a comer, nem a beber, nem a fazer qualquer outra coisa. Assim o estabeleceria

⁹ Trad. Faça o que quiser.

Gargantua. Todo seu sistema se resumia nesta cláusula única: *Faze o que quiseres*. (Rabelais, 1986, p.248).

Acima da porta de entrada da Abadia encontra-se, traçada em letras antigas, a exclusão dos representantes da antiga ordem medieval :

Cá não entreis, hipócritas, carolas/ Velhos grotescos, mendicantes sonsos,/ Piores do que os godos e ostrogodos/ Precursores de monos e raposas!/ Pobres-diabos, beatos de sandália,/ Malandros embuçados, libertinos,/ Canalhas, forjadores de discórdias,/ Ides vender lá fora tais abusos. (Rabelais, 1986, p.239)

Segundo Manuel de Diéguez (1960), a proibição de certas castas de pessoas no templo remonta a uma tradição grega que interditava o acesso de certas categorias de pessoas em seus santuários. O próprio Platão segue esse exemplo ao registrar, na entrada de sua Academia, a seguinte inscrição: “*Que personne n’entre ici s’il n’est géomètre*”¹⁰. Se, por um lado, Rabelais exclui os sacerdotes medievais, representantes da velha ordem, insere, por outro, imediatamente abaixo da exclusão, um convite entusiástico às pessoas de bem, honestas, sábias; jovens representantes de novos tempos ou, como querem alguns críticos, do Renascimento.

Entrai, ó vós, e sede aqui bem vindos,/ Ó nobres cavaleiros que chegais!/ Neste lugar, dinheiro que se ganha/ É todo gasto para o vosso bem,/ Sem distinção de grandes ou pequenos./ Ficareis todos meus amigos íntimos./ Alegres, prazenteiros, engraçados/ Bons, gentis, e agradáveis companheiros. (Rabelais, 1986, p.241).

Como mencionamos acima, alguns críticos vêm na Abadia de Telema, um *lócus* renascentista, já que exclui os representantes da ordem medieval e contempla um novo tipo de homem, a frente do seu tempo, amante da liberdade, da beleza e da instrução. A existência de várias bibliotecas, comportando o grego, o latim e o hebraico também corroboram com essa opinião, uma vez que o estudo dessas línguas era proibido pela Sorbonne, ao mesmo tempo em que despertava grande interesse nos humanistas, inclusive no próprio Rabelais.

No entanto, o que nos importa aqui, é o fato de que a Abadia de Telema configura o convento dos sonhos de Rabelais que, desde sua juventude fora vítima da repressão e do autoritarismo das ordens clericais, chegando a ser perseguido por seus superiores, que confiscaram, por várias vezes, seus livros, impedindo-o de seguir seus estudos junto aos círculos humanistas.

¹⁰ “ Que ninguém entre aqui se não for geômetra”.

Em suma, Rabelais visa, em toda sua obra, a apregoar uma sociedade e uma religião mais libertária, tolerante, que admita novas verdades, novas formas de ver e sentir a realidade. Para realizar essa tarefa, o autor oferece ao seu leitor uma pluralidade e diversidade de visões de mundo através do riso, da ironia, e da transgressão de valores sociais. Essa pluralidade que caracteriza a obra rabelaisiana, e a que Auerbach denominou “princípio do redemoinho baralhador” oferece ao leitor um afrouxamento em sua visão de mundo e mostra-lhe novas facetas da realidade, mais alegres e divertidas, divergentes da seriedade da concepção de mundo cristã, permitindo-lhe viver com um pouco mais de *pantagruelismo*, isto é, a sede de apreensão da vida em todos os seus aspectos.

REFERÊNCIAS

A Bíblia Sagrada – o velho e o novo testamento. Trad. de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

AUERBACH, Erich. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Trad. G. B. Sperber. São Paulo: Edusp, Perspectiva, 1981 [1946], p.229-248.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Y. F. Vieira. 3. ed. São Paulo/Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996 [1970].

DIÉGUEZ, Manuel de. **Rabelais par lui-même**. Paris, 1960.

FEBVRE, Lucien. **O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais**. Trad. M. L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1942].

HODGART, Matthew. **La sátira**. Trad. A. Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Trad. T. L. Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

LEFRANC, Abel. **Rabelais : études sur Gargantua, Pantagruel, Le tiers livre**. Paris : Albin Michel, 1953.

OLIVER, Élide Valarini. Introdução, Notas e Comentários. In: RABELAIS, François. **O terceiro livro dos fatos e ditos heróicos do bom Pantagruel**. Trad. E. V. Oliver. Cotia : Ateliê Editorial ; Campinas : Editora da Unicamp, 2006, p.11-36.

RABELAIS, François. **Gargantua**. Trad. A. Lobo. São Paulo: Editora Hucitec, 1986 [1534].

VIEIRA, Yara Frateschi. Introdução. In: RABELAIS, François. **Gargantua**. Trad. Aristides Lobo. São Paulo: Editora Hucitec, 1986, p. 11-32.