



Clowns with people wearing large papier-mache carnival figures. *State Library of New South Wales*

François Rabelais e João Carlos Marinho: um gordo, dois gordos

CAROLINE ARLINDO

Secretaria de Estado da Educação do Paraná, Brasil

THIAGO ALVES VALENTE

Universidade Estadual do Norte do Paraná, Brasil

Impossibilia N°8, páginas 29-45 (Octubre 2014) ISSN 2174-2464.

Artículo recibido el 31/07/2014, aceptado el 11/09/2014 y publicado el 30/10/2014.

RESUMO: O objetivo deste artigo é apresentar uma análise comparativa entre as obras *Sangue Fresco* (1982), do autor infantojuvenil João Carlos Marinho (1935—), e *Gargântua e Pantagruel* (1532-52), do escritor francês renascentista François Rabelais (1494-1553), elegendo-se o intertexto como meio de apropriação deste clássico da literatura ocidental pelo autor brasileiro. A partir do estudo realizado por Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1987), procura-se perceber a contribuição da leitura e releitura da obra de Rabelais em um texto de alta qualidade estética voltado ao público infantil. O humor, o nonsense, o hiperbolismo, entre outras características, permeiam as aventuras da turma do Gordo, cuja relação com as narrativas de Rabelais confirmam sua inserção na melhor tradição da literatura infantil brasileira e ocidental.

PALABRAS CLAVE: François Rabelais, João Carlos Marinho, *Sangue Fresco*, Literatura Infantil, Literatura Brasileira

ABSTRACT: The aim of this article is to present a comparative analysis between the books *Sangue Fresco* (1982), by the author for children and young adults João Carlos Marinho (1935—), and *Gargantua and Pantagruel* (1532-52), by Renaissance French writer François Rabelais (1494-1553), electing the intertext as a means of appropriation of this Western literature classic by the Brazilian author. Anchored on Bakhtin's study *The Popular Culture in the Middle Ages and in the Renaissance* (1987), we seek to understand the contribution of reading and revisiting Rabelais' work in a text of high aesthetic quality which has young adults and children as its target audience. Humor, nonsense, hyperbolism, among other characteristics, permeate the adventures of Fatty's bunch, whose relationship with Rabelais's narrative substantiates its insertion in the best tradition of the Brazilian and Western literature for children and young adults.

KEYWORDS: François Rabelais, João Carlos Marinho, *Sangue Fresco*, Child Literature, Brazilian Literature



INTRODUÇÃO

A relação entre escritores de espaços e tempos diferentes nem sempre salta aos olhos do especialista. Quando diferentes públicos têm em mãos textos que dialogam, a tarefa pode se tornar ainda mais desafiadora. O caso da literatura infantil e/ou juvenil exemplifica de modo contundente essa dificuldade.

O empreendimento da busca pela qualidade estética, ou do artístico, emancipada da histórica sobrecarga pedagógica, exige do escritor a mobilização de um repertório amplo, o que significa dialogar com

a tradição literária e cultural de um povo, de uma nação, da civilização, ao menos a ocidental, em nosso caso. Diálogo que, no contexto de crianças e jovens que geralmente têm grande parte de suas experiências de leitura realizadas em ambiente escolar, pode resultar em leituras emancipatórias que ampliam seus horizontes. Eis outra dificuldade: quando considerada como literatura “menor”, numa correlação viciada em termos de facilitação ao leitor em formação, a obra de alta qualidade estética destinada a um público jovem nem sempre recebe a atenção devida em termos de crítica literária. Uma situação em que perdem todos: o autor, porque não tem seu trabalho reconhecido e divulgado como deveria; os leitores, aos quais são negadas leituras importantes para sua formação; a crítica, pois vê reduzido seu objeto e sua percepção sobre o próprio fenômeno literário.

O caso de João Carlos Marinho (1935—), autor, entre outras obras, da série de aventuras da turma do Gordo, pode ser melhor dimensionado pelo intertexto a ser analisado entre um de seus livros, *Sangue Fresco* (1982), e uma obra valorizada e reconhecida no cânone ocidental, *Gargântua e Pantagruel* (1532/52), de François Rabelais (1494-1553).

UM CERTO MONSTRO MARINHO

João Carlos Marinho, escritor infantojuvenil, romancista, poeta e advogado, carioca nascido em 25 de setembro de 1935, é paulista por opção e de coração, uma vez que todas suas obras fazem referência à cidade de São Paulo. Aos cinco anos, muda-se para Santos com a família, onde faz o antigo curso primário e o ginásio. É aí também que perde seu pai, passando a viver com os avós, junto da mãe e da irmã.

Apaixonado pelo futebol, um dos temas que vai permear sua futura obra, começa a frequentar os jogos no estádio do Pacaembu, a ouvir comentários de rádio, a ler jornais e revistas esportivas, tornando-se um exímio conhecedor do tema. Em 1952, vai para Suíça estudar em Lausanne, onde tem seus primeiros contatos com a literatura e os grandes escritores. De volta ao Brasil, ingressa na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, torna-se Bacharel no ano de 1962, fixa seu escritório na capital, dedicando-se, após alguns anos, à literatura.

Marinho tem na sua bibliografia treze livros das Aventuras da Turma do Gordo: *O Gênio do Crime* (1969), *O Caneco de Prata* (1971), *Sangue Fresco* (1982), *O Livro da Berenice* (1984), *Berenice Detetive* (1987), *Berenice Contra o Maníaco Janeloso* (1990), *Cascata de Cuspe – Game Over para o Gordo* (1992), *O Conde Futreson* (1994), *O Disco I: A Viagem* (1996), *O Disco II: A Catástrofe do Planeta Ebulidor* (1998), *O Gordo Contra os Pedófilos* (2001), *Assassinato na Literatura Infantil* (2005), *Caindo na pior armadilha* (2006). Fora da série do Gordo, tem-se: *Professor Albuquerque e a Vida Eterna* (1973), *Pedro Soldador* (1976); o

ensaio *Conversando de Monteiro Lobato* (1978); o livro de poesias *Anjo de Camisola* (1988); e o livro de contos *Pai Mental e Outras Histórias* (1983).

Dispondo de uma produção significativa do ponto de vista quantitativo e qualitativo, ganhou prêmios literários importantes como o *Jabuti*, o *Altamente Recomendável Para Jovem* e o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA). Em 1973, o livro *O Gênio do Crime* foi levado aos cinemas com o título: *O Detetive Bolacha contra o Gênio do Crime* pelo diretor Tito Tejido, sendo também traduzido para o espanhol com o título *El Genio del Crimen*.

Apesar desta vasta produção, é evidente a ausência de estudos panorâmicos sobre a obra do escritor. Com base em pesquisas realizadas nos bancos de teses de universidades brasileiras e no site da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES),¹ por exemplo, foram localizadas duas dissertações de mestrado: *A Construção do Romance Policial em O Caso da Estranha Fotografia, Berenice Detetive e Droga de Americana!*, de Adriana Pereira de Jesus, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie no ano de 2008; e *Violência e Práxis na Literatura Infantil e Juvenil: Uma Análise Comparativista*, de Tatiana Colla Argeiro,² apresentada à Universidade de São Paulo (USP), também no mesmo ano.

De modo geral, este facto pode ser explicado pelo próprio contexto de produção de literatura para crianças no Brasil. A literatura infantil brasileira tomou corpo com as obras de Monteiro Lobato (1882-1948), que serviram de inspiração para gerações posteriores. Este autor escreveu seu primeiro livro para crianças no ano de 1921, *A menina do nariz arrebitado*, tornando-se reconhecido entre seu público com os livros que faziam menção ao Sítio do Pica-Pau Amarelo e seus habitantes.

A partir dos anos 1970, a literatura juvenil inaugura um período extremamente fértil, construindo uma história do gênero que reflete o momento histórico social brasileiro e a situação do leitor por meio de um projeto estético ousado e criativo. Aparecem nomes que ainda hoje continuam a publicar com sucesso obras para crianças e jovens, entre eles: Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Lygia Bojunga, Ziraldo, João Carlos Marinho, reatando as pontas com a tradição lobatiana por novas vias que contemplam a crítica social, o humor e o suspense.

Na década de 1980, segundo Magalhães (1986), “vive-se, no Brasil, o boom da Literatura Infantil, manifestado através de uma venda sem precedentes de livros para criança” (11). Os aspectos que caracterizam essa produção são: uma nova forma de compor personagens; enredos que abordam a temática urbana, propondo uma fusão entre o social e o individual; a valorização da linguagem oral; o rompimento

¹ As pesquisas ocorreram durante o período que compreende os meses de janeiro a maio de 2012, no banco de teses da CAPES. Foram realizadas buscas nos níveis de mestrado e doutorado, com base nos anos de 1987 a 2011.

² Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-10112009-113818/es.php> Acesso em: 03 março de 2012.

da linearidade por meio da utilização do fluxo da consciência. Neste contexto, como afirmam Bordini e Aguiar (1988), o papel do leitor se valoriza: “Ao reconstruir por meio da linguagem todo o universo simbólico que as palavras encerram e pela concretização desse universo com base em suas vivências pessoais, o leitor de literatura assume seu papel” (15).

Influenciado principalmente pela temática urbana, Marinho, em seu primeiro livro, *O Gênio do Crime*, publicado em 1969, expõe traços de histórias policiais, como a presença de um enigma a ser desvendado, um detetive internacional, muitos suspeitos, testemunhas e um enredo bem engendrado. O título é dado pela existência de um gênio que desvende todos os crimes e uma fábrica clandestina de figurinhas, cujo dono será desmascarado pelo Gordo e sua turma. Os personagens saem imunes aos atos violentos, uma vez que enfrentam a situação com grande desenvoltura, bom humor e criatividade.

Como assinalam Lajolo e Zilberman:

João Carlos Marinho inaugurou na literatura infanto-juvenil brasileira uma nova trajetória, em que um grupo de meninos e meninas (da elite) que resolvem os mistérios, que são insolúveis para os adultos, são independentes e decididos, sendo que suas aventuras têm continuidade de uma obra para outra, caracterizando uma série, seus livros abordam temas críticos entre efeitos do “maravilhoso” em uma incrível combinação de realidade e fantasia (Lajolo; Zilberman, 1999: 141).

Desde sua primeira obra, o estilo de João Carlos Marinho se define pelo acúmulo dos detalhes de violência ou pela forma, ora natural, ora exagerada, de narrar as ações, promovendo um discurso crítico que se perfaz pela ironia e pelo riso (Lajolo; Zilberman, 1999: 141). As autoras explicam:

A forma pela qual o texto desse autor envereda por uma representação crítica do real é muito sutil e rigorosamente literária: por via da redundância vertiginosa e agressiva dos detalhes da violência ou, paradoxalmente, na naturalidade de registro de ações e instrumentos mirabolantes, ou ainda na sucessão de apelos a recursos sofisticados da técnica, seus livros ferem a nota crítica (Lajolo; Zilberman, 1999: 142).

Outro traço da narrativa contemporânea que caracteriza a obra de Marinho é o fluxo de consciência presente no livro *O Caneco de Prata* (1971), no qual se narra uma aventura fantástica em que crianças disputam um campeonato de futebol entre escolas de São Paulo. Perrotti (1986) registra que, com a publicação desta obra, João Carlos Marinho rompeu com a tradição retórica e o discurso utilitário herdados dos europeus, o que já havia sido realizado de modo contundente por Monteiro Lobato. Este facto evidencia a autonomia e a originalidade do texto literário de Marinho no contexto da produção brasileira, bem como a relação deste com a criação lobatiana. O escritor constrói, pois, uma narrativa fragmentada e mesclada de imagens com anotações, esquemas, ilustrações (de Érica Verzutti) e tabelas de jogo. A obra é

marcada pelo tom crítico e satírico, compondo uma vanguarda de raiz surrealista ao optar pela franca adesão ao tom hiperbólico da narrativa, incorporando elementos da cultura de massa, como o nonsense, bem como a rapidez da comunicação e o jogo entre diferentes gêneros textuais, tendência que atravessa a década de 80, perpassa os anos 90 chega até 2000: “Dominando com desenvoltura e humor (ou ironia) a técnica da narrativa rápida e concisa que define o estilo contemporâneo, o autor realiza uma pequena farsa do cotidiano paulista na qual se fundem a maturidade da escrita e uma consciência crítica alerta” (Coelho, 1995: 470).

Em *Sangue Fresco* (1982), a terceira aventura da turma e corpus da nossa análise, encontramos como característica marcante a hipérbole. Em resumo, a história é sobre a descoberta de um empresário norte-americano de que o sangue das crianças entre nove e onze anos traria a cura para qualquer doença. Transitando pelos círculos sociais mais ricos, o vilão toma conhecimento do sangue do Gordo, considerado da melhor qualidade. A partir dessa constatação, o americano sequestra a turma e os esconde na floresta amazônica. Eles fogem e embrenham-se na mata, encarando aventuras incríveis:

O Gordo, que estava de olho fechado, lavando a cara, ao receber o bote, não entendia nada, a cobra virava a duzentos quilômetros por hora em volta do peito dele, o Gordo abriu o olho e só viu vento. [...] A sucuri desesperava, estava como a Fedra, do amor com todos os furores, aumentou a força do apertão para o máximo, a velocidade do gira-gira cresceu para quinhentos por hora, o vento levantava loucamente a folharada do chão, não houve jeito, como uma hélice dessas de brinquedo, que a gente puxa um elástico, a sucuri subiu, girando, girando, alcançou oitocentos metros de altura, um gavião amazônico catou-a nas garras e levou para o ninho (Marinho, 2006: 91).

A violência do texto não é “perniciosa” ao leitor, antes, essencial ao efeito catártico que é provocado pelo crime horrendo de que o livro trata. Às sangrias contínuas desatadas nas lutas subsequentes entre heróis e vilões, não faltam, por exemplo, uma cabeça decapitada, driblada como bola, que termina por aterrissar em meio ao piquenique de Ilhabela (Marinho, 2006: 40). Noutra cena, sobram braços, rins, fígados, olhos e demais miúdos, apresentados ao leitor com frieza e precisão, sem esquecer do heroico Frade João, personagem importante para os desfechos inesperados:

Frade João num zás-trás, deu um trompaço na fuça de Ship O’ Connors, que atirou a trinta metros dali, curvou-se, pegou o pau da enorme cruz, levantou a meia-altura, deu uma volta em círculo, a cruz rasgou a barriga de quarenta e nove capangas, arrancou os intestinos deles para fora, era só intestino reto, grosso e delgado, movendo que nem lombriga pelo chão (Marinho, 2006: 124).

O enredo de livro é impactante, o ritmo acelerado e a resolução inesperada dos problemas são características presentes na obra de Marinho, como observa Sandroni:

A ironia, a graça, a crítica são marcas registradas de João Carlos Marinho. Seus livros são sátiras aos tempos de violência que atravessamos. Já que os jovens vivem imersos nesse clima angustiante, o jeito é exagerar, ampliando-o ao extremo, de forma a provocar o riso e, através dele, a reflexão. Seus "bandidos" são caricaturas, os crimes são sanguinolentos, lembrando desenhos animados tipo Tom & Jerry ou os enredos sem pé nem cabeça das histórias em quadrinhos.³

Vale destacar a personagem Berenice que integra a turma, intitulado três livros da série juvenil: O livro da Berenice (1984), Berenice Detetive (1987) e Berenice contra o maníaco Janeloso (1990). Enquanto no Gênio do crime a participação da menina se restringia a algumas cenas, em Sangue fresco ela compõe tanto cenas de perigo quanto de humor. A respeito da Berenice no primeiro livro, Belinky (1984) explana:

A trama é simples: a Berenice, qual outra Emília, põe as mãos na cintura e proclama a sua decisão de escrever o melhor livro do mundo. A turma coopera, cada um a seu modo, na feitura da obra-prima que se chamará Ninguém Faz a Minha Cabeça. Só que, ao tomar conhecimento do futuro best-seller milionário, um escroque internacional de nome estrambótico resolve surrupiar o original antes mesmo de terminado, à medida que vai sendo "tipado" (como diria Monteiro Lobato) – e isto por meios eletrônicos ultramodernos. Ou seja, por meio de um computador que vai roubando o texto, registrando e traduzindo a distância as batidas da máquina de escrever da autora. Claro que, depois de uma pá de peripécias, umas incruentas, outras nem tanto, o texto é resgatado, os vilões flagrados, e tudo termina com a tarde de autógrafos da Berenice, sendo a primeira dedicatória para o rabelesiano Frade João (que lembra também Friar Tuck das lendas de Robin Hood). O qual, por sinal, merece um livro só para ele, "anti-super-herói" que é truculento e picaresco, com qualidades que não são mágicas, mas muito melhores.⁴

³ Análise da crítica literária Laura Sandroni, sobre o livro *Berenice Contra o Maníaco Janeloso* (1990), publicada no jornal *O Globo*, em 25, de Janeiro, de 1991. Sem constar numeração de página. Disponível em http://www.globoeditora.com.br/joaocarlosmarinho/laura_sandroni.htm Acesso em: 10 set. 2012.

⁴ Comentário sobre *O livro da Berenice* (1984), pela escritora e estudiosa Tatiana Belinky, não contém número de página. A crítica foi publicada no *Jornal da Tarde*, em 15 de abril, de 1984. Disponível em: http://www.globoeditora.com.br/joaocarlosmarinho/tatiana_belinky.htm. Acesso em: 10 set. 2012.

Em palavras do próprio Marinho: François Rabelais (1493-1553) é um mestre.⁵ Para analisar a relação entre os dois autores, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: no contexto de François Rabelais* (1987), de Mikhail Bakhtin, mostra-se como instrumento adequado. Na obra, o estudioso analisa a presença e origem dos elementos da cultura popular como o riso, o vocabulário de praça pública e o realismo grotesco na Idade Média. Bakhtin esclarece: “o objeto específico não é a cultura cômica popular, mas a obra de François Rabelais. Na realidade, a cultura cômica popular é infinita, extremamente heterogênea nas suas manifestações” (1987: 50).

Segundo Bakhtin, a principal característica da escrita de Rabelais é sua ligação com as fontes populares, principalmente as festividades, tanto rurais, quanto urbanas, com ênfase para o carnaval e o humor de praça pública. A princípio, são apresentadas as manifestações da cultura carnavalesca constituídas de três grandes categorias. São elas:

1. As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
2. Obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;
3. Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares, etc.) (Bakhtin, 1987: 4).

No discorrer do texto, são explicitadas cada uma das manifestações da cultura do carnaval, começando com os “ritos e espetáculos”, principalmente os carnavalescos, que ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, exteriores à Igreja e ao Estado. Pareciam construir ao lado do mundo oficial uma “segunda vida”, à qual as pessoas da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção e viviam em ocasiões determinadas. Essa dualidade na percepção do mundo e da vida humana é constatada desde o estágio anterior à civilização primitiva. Os povos primitivos, paralelamente aos cultos sérios, participavam dos cultos cômicos, transformando as divindades em objetos de blasfêmia.

⁵ Informação fornecida pelo próprio João Carlos Marinho, através de e-mail, quando questionei sobre a possibilidade de algumas das personagens do livro *Sangue Fresco*, serem fruto de alguma fonte de inspiração. Ele me respondeu com a seguinte afirmação: “todo o livro *Sangue Fresco*, pois foi escrito quando eu havia terminado uma tradução do *Gargântua* (que não foi publicada) e eu estava impregnado até a medula daquele humor hiperbólico do François Rabelais”. E-mail recebido em 5/12/ 2011.

O riso atinge igualmente as camadas mais altas do pensamento, por isso as “obras cômicas verbais” parodiavam elementos do culto e do religioso. Havia a “paródia sacra” das leituras evangélicas, das orações, inclusive as mais sagradas, ecos da comicidade dos carnavais públicos que repercutiam dentro dos mosteiros, universidades e colégios. Os festejos carnavalescos, portanto, ocupavam um lugar importante na vivência do homem medieval.

Outra forma de expressão da cultura cômica popular apresentava-se como fenômeno e “gênero no vocabulário familiar” e público da Idade Média. Durante o carnaval, nas praças públicas, eram abolidas provisoriamente as diferenças e barreiras hierárquicas entre pessoas, eliminando-se regras e tabus vigentes. Consequentemente, havia mudança na linguagem empregada. O uso dessa linguagem na praça pública caracterizava-se pelo uso frequente dos atos de grosseria, de expressões e palavras injuriosas.

Bakhtin traz ao leitor uma breve historiografia sobre o riso e a visão de pensadores da Antiguidade como Aristóteles e Plínio; o encontro da linguagem cômica com a Idade Média, com a religião e a sua utilização na posteridade. Segundo o pesquisador, “o riso tem um profundo valor de concepção do mundo sendo uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade” (1987: 57). No capítulo seguinte, “O vocabulário da praça pública na obra de Rabelais”, o estudioso esclarece que o vocabulário rabelaisiano deixa embaraçados a todos os leitores que têm dificuldade em integrar esses elementos na trama literária (1987: 125).

Durante o carnaval, o vocabulário e as grosserias mudavam consideravelmente de sentido. Os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade:

A fim de ter uma compreensão justa dos gestos e imagens populares carnavalescos, tais como a projeção de excrementos ou a rega com urina é importante levar em consideração o seguinte fato: todas as imagens verbais e gesticulações desse tipo faziam parte do todo carnavalesco impregnado por uma lógica única. Esse todo é o drama cômico que engloba ao mesmo tempo a morte do mundo antigo e o nascimento do novo. [...] cada uma dessas imagens é profundamente ambivalente [...] (Bakhtin, 1987: 128).

As festas oficiais da Idade Média, tanto as da Igreja, como as do Estado feudal, contribuía para consagrar o regime em vigor. Entretanto, em algumas delas, como o carnaval, permitia-se uma eliminação temporária das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava-se na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica.

No texto rabelaisiano, são predominantes imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação das necessidades naturais, da vida sexual. Elas representam o grotesco e, conforme Bakhtin, não se separa o riso do realismo grotesco: “O grotesco amarra num mesmo nó indissolúvel a vida, a morte, o nascimento, as

necessidades, onde o alto e o baixo são ambivalentes” (141). Essas imagens fixam o instante da transição: “todo o golpe dado ao mundo velho ajuda o nascimento do novo” (79); as formas grotescas encontradas não se destinam a assustar, trata-se de uma grande expressão excluindo o medo e o terror e dando vazão à alegria. As imagens exercem assim um papel importante na escrita rabelaisiana. Para as retratações de banquetes, Bakhtin apreende um conjunto de imagens caracterizadas pelo “hiperbolismo positivo” devido à ligação entre a alimentação, o corpo, as festividades e a sociedade.

As imagens de banquete do carnaval e da festa popular e também em parte as “conversações a mesa” ofereciam o riso, o tom, o vocabulário, todo o sistema das imagens que exprimiam a compreensão da verdade. O banquete e as imagens de banquete eram o meio mais favorável a uma verdade absolutamente intrépida e alegre (Bakhtin, 1987: 249).

Em “A imagem grotesca do corpo em Rabelais e suas fontes”, compreendemos que não se separa a imagem grotesca do princípio cômico, sendo a sua estética em grande parte a do disforme: “O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco” (265). A imagem grotesca se caracteriza como um fenômeno em estado de transformação, algo em processo constante que não pode ser considerado como forma ou estado definitivo. Essa metamorfose não poderá ser considerada completa em momento algum, pois fica situada no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. As situações criadas nos livros de Rabelais fazem alusão a certos acontecimentos da vida política e da corte, suas personagens são verdadeiras paródias do comportamento de políticos do período medieval.

No último capítulo, “As imagens de Rabelais e a realidade do seu tempo”, o autor definiu uma ligação entre a ficção rabelaisiana e a realidade contemporânea, além de refletir sobre a cultura popular, concluindo que não há cultura popular pura: as classes dominadas estão entrelaçadas com as classes dominantes, partilhando um processo social em comum. O riso possui um sentido amplo e profundo: “ele concretiza a esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade” (70).

Essa “verdade”, pois, no caso de Sangre fresco, está justamente no reconhecimento de que a distinção entre alta literatura e literatura de massa pode ser relativizada diante do comportamento do leitor contemporâneo, em constante intercâmbio entre diferentes esferas de produção cultural. A violência e a rapidez das ações, por exemplo, dão ritmo acelerado à aventura da turma do Gordo, durante a qual são rompidos estereótipos sobre o que é “bom”, “mau”, mais apropriado às classes “altas” ou característicos das “baixas”, o que, evidentemente, convida o leitor infantil a ampliar sua compreensão de mundo.

UM ENCONTRO INESPERADO

François Rabelais é geralmente lembrado por duas personagens centrais em sua obra, *Gargântua e Pantagruel* (1532-52). Nelas, sua escrita pode ser entendida como uma crítica à estagnação medieval, à igreja, à cavalaria e às convenções, revolucionando a estética literária da época. Temendo repreensões, o autor as escreveu sob o pseudônimo de Alcofrybas Nasier.

A epopeia é constituída de cinco obras, com quatro livros que tratam do filho de Gargântua, Pantagruel, que é muito semelhante a seu pai nas formas físicas arredondadas, em suas atitudes e em seu comportamento social. O humor presente na obra se baseia na glotonaria (ato de comer em demasia, ultrapassando o limite da saciedade), em traições, citações de ditados populares, paródias religiosas, sátiras ao clero e à nobreza baseadas na hipérbole.

O primeiro livro tem como personagem o gigante Pantagruel e foi publicado em Lyon, em 1532. Nos feitos desse gigante, revela-se uma paródia aos romances de cavalaria apreciados e difundidos na época. É ainda nesse livro que Pantagruel conhece Panurge, astuto e travesso, que será doravante o companheiro inseparável. Diante do sucesso dessa primeira criação da linhagem de gigantes, Rabelais escreve sobre a vida e as proezas do pai Gargântua, em 1534.

O livro sobre Gargântua apresenta a saga de um gigante insaciável, criado aos moldes da nobreza do século XVI, destacando-se pelo exagero manifestado de diversas formas, principalmente pelos atos fisiológicos. Apesar de ser o primeiro na ordem cronológica, foi escrito posteriormente aos livros de Pantagruel. Após as publicações, o termo “pantagruelismo” passou a ser comum, indicando um enorme apetite de viver com alegria, saúde e boa mesa.

A personagem que se reconhece ser mais similar entre a obra de Rabelais e Marinho é Frère Jean des Entommeurs, do livro *Gargântua*, e Frade João, de *Sangue fresco*. As características de ambos são muito próximas: falantes, fortes, sempre preparados para uma batalha inimaginável, alegres, companheiros e, acima de tudo, exagerados em suas ações. Com relação à escolha do nome da personagem, Marinho optou por usar Frade João ao invés da designação correta em português que seria Frei, para manter a métrica francesa⁶. Os frades são peças importantes para o discorrer das narrativas rabelaisianas, ambos participam com os protagonistas Gargântua e Gordo de muitas aventuras, lutas e banquetes.

⁶ Fragmento do e-mail com as respostas sobre a formação das personagens do livro *Sangue Fresco*, Marinho faz a seguinte observação: “O frade João é tão parecido com o original que até, por uma questão de eufonia, em vez de usar a designação correta em português de “frei João” eu o designei como “frade João”, para manter a métrica francesa do “frère Jean”. O frère Jean, de quem desde adolescente eu sou fã, entrou como uma luva no espírito dos meus livros e do *Sangue Fresco* em diante ele participa de todos”. E-mail recebido em 05/12/2011.

Na turma brasileira, Frade João⁷ é o único adulto a resolver direta e fisicamente as situações adversas, aparecendo pela primeira vez no livro *Sangue fresco* e passando a ajudar as crianças nas lutas contra os inimigos, sendo descrito como “corado, musculoso, barbudo de batina marrom, sandálias e capuz [...]. Meu nome é frade João, sou descendente de Frère Jean, não sei se vocês ouviram falar” (Marinho, 2006: 120).

Para reafirmar essa ligação, atentemos para a descrição das lutas. Empunhando o mesmo objeto, os dois fazem da cruz sua arma de combate:

Frère Jean para defender a vinha do convento dos soldados de Picrochole empunha a cruz e abate um a um o seus adversários. 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, 2010: 146).

Marinho, na primeira luta do capuchinho, faz menção à mesma arma: “Frade João, num zás-trás, curvou-se, pegou o pau da enorme cruz, levantou a meia-altura, deu uma volta em círculo, à ponta da cruz rasgou a barriga de quarenta e nove capangas” (2006: 124).

As imagens de corpos despedaçados e dissecados desempenham um papel de primeiro plano na obra rabelesiana. Segundo Bakhtin, *Frère Jean*, fervoroso amante de juramentos, tem o sobrenome *des Entommeurs*, significando esta última referência “carne para patê” ou “picadinho” (1987: 168). O sobrenome remete ao estado em que se encontravam os adversários do *Frère Jean* após as brigas:

A uns rompia o crânio, a outros quebrava braços e pernas, moía lhes os rins, afundava o nariz, enfiava os olhos para dentro, fendia as mandíbulas, fazia-os engolir os dentes, desconjuntava as omoplatas, esfacelava os cambitos, descadeirava-os, quebrava-lhes os ossos de braços e pernas (Rabelais, 2010: 231).

Seu sucessor, Frade João, age com igual destreza:

Os setenta e um que sobravam, completamente apavorados, como se estivessem vendo o demônio, em vez de um bom frade, largaram as metralhadoras e voltaram numa correria [...] O frade chegou na margem, e Tum-Tum, era braçadada de cruz em cada lancha, as lanchas quebravam ao meio, pulavam braços, rins, fígados, olhos, dentes, maxilares, omoplatas, pâncreas, pomos de Adão, aortas [...], Michael Pat se atirou

⁷ Ainda sobre a composição do Frade João, o autor enfatiza: “O outro personagem que vem especificamente fora do livro é o frade João. Aí já nem se trata de inspiração “ponto de partida”, aí eu transplantei o Frère Jean des Entommeurs, do livro Gargântua de François Rabelais para o *Sangue Fresco*, como aliás o próprio frade João confessa ser parente do frère Jean. As características do frade João são as mesmas do frère Jean, falante, forte, combativo, alegre, grande amigo e sobretudo HIPERBÓLICO”. E-mail recebido em 05/12/2011.

nágua, quando fez que ia nadar, reparou que estava sem pulmão, afundou e morreu. Frade João viu que não sobrava ninguém, depositou a cruz no chão e voltou tranquilamente para o refeitório (Marinho, 2006: 125).

As similaridades entre as obras são evidenciadas também nos desfechos dos capítulos. Em Rabelais, a maioria dos episódios termina com “as imagens de banquete que estão diretamente ligadas às festas populares e mescladas ao corpo grotesco” (Bakhtin, 1987: 243-244).

Marinho faz uso recorrente de banquetes “modernos”, seja para introduzir, seja para concluir as aventuras, como na cena em que se descreve o mordomo Abreu: “não desses mordomos uniformizados de novela de televisão, copiados da Inglaterra, mas mordomo de brasileiro, de camisa esporte e cabelo comprido” (Marinho, 2006: 22).

Esta personagem sempre aparece com seu carrinho cheio de salgadinhos e suco de laranja para as crianças, contudo, quando entra em cena o Frade João, o cardápio é alterado para sanduíche de pernil, frangos assados e vinho, como nos banquetes rabelaisianos:

Frade João, com uma asa de frango na boca e o frasco de vinho na mão, falou: –Não custa nada apertar a mão de um bandido sem-vergonha. Jesus Cristo gostava de perdoar [...], apertou a mão de Ship O’ Connors que levou um baita de um choque. O gordo riu. O frade abraçou o gordo e disse: –Mais frango, cozinheiro! –gritou o Frade João –Mais frango e mais vinho! Esses bandidos quase nos fazem perder a paciência, não é, gordo? –A paciência sim, mas não o apetite (Marinho, 2006: 126).

Bakhtin relaciona o banquete em Rabelais a um espelho da verdade, uma vez que “o encontro do homem com o mundo se opera na grande boca aberta, que degusta o mundo, sente o gosto, o introduz no seu corpo, faz dele parte de si. A bebida tem o papel libertador: o pão e o vinho afugentam todo o medo e desencadeiam a palavra” (1987: 249). E, como alimentos, os assados e o vinho⁸ ocupam um lugar de destaque na obra de Rabelais. Eles podem até curar os males de Epistemon, tal como curam, em Sangre fresco, o cansaço do Frei João:

De súbito Epistemon começou a respirar, depois abriu os olhos, bocejou, espirrou, depois deu um peido com todo o gosto. Então disse Panúrgio: “A estas horas ele está seguramente curado”. E deu-lhe a beber um copo de vinho branco, com um assado açucarado. Dessa maneira, Epistemon se curou, exceto que ficou

⁸ “O vinho é geralmente associado ao sangue, tanto pela cor quanto pelo seu caráter de essência de planta: em consequência, é a poção de vida ou de imortalidade. Nas tradições de origem semítica particularmente – porém não exclusivamente – é também o símbolo do conhecimento e da iniciação, devido à embriaguez que provoca. No taoísmo, a virtude do vinho não se distingue do poder da embriaguez” (Chevalier; Gheerbrant, 1998).

resfriado durante mais de três semanas, e com uma tosse seca de que não se conseguiu curar-se senão bebendo muito (Rabelais, 2010: 404).

Os nomes das personagens também fazem alusão à arte da boa mesa. Marinho batiza seu pupilo com três denominações: Gordo, Bolacha e Bolachão. A primeira nomenclatura, relacionada ao corpo físico do adolescente, remete às dimensões exageradas dos gigantes; as outras, analogicamente, à glotonaria. Rabelais utiliza a descrição como elemento essencial de seu texto; a imagem dos gigantes é facilmente construída. Entretanto, João Carlos Marinho não se prende às características do corpo físico do menino, permitindo a imaginação e construção de cada leitor. Em ambos os textos, as personagens fazem uso de atitudes inusitadas para combater os inimigos:

De repente Pantagruel teve vontade de mijar, por causa das drogas que lhe havia dado Panurge, e mijou pelo meio do campo, tão bem e tão copiosamente que os afogou a todos; e houve dilúvio especial em dez léguas à volta. Os inimigos, ao acordarem, vendo de um lado o fogo no seu campo, a inundação e dilúvio urinal, não sabiam que dizer nem pensar. Alguns diziam que era o fim do mundo e o juízo final, que deve ser consumido pelo fogo: os outros, que os deuses marinhos Netuno, Proteu, Tritão e outros, que os perseguiriam, e que, de fato, era água marinha e salgada (Rabelais, 2010: 268).

O gordo tirou o tênis do pé direito e colocou na cabeça. Ninguém queira saber o que é chulé de pé de gordo, entranhado num tênis que levou suor de pé de gordo durante 27 dias, na floresta mais quente do mundo. [...] dois gambás desmaiaram, uma jaguatirica teve um troço. Para o coitado do satélite cheirador, de centros olfativos supra-sensíveis, foi um fuá: a catanga do chulé do pé do gordo queimou os transistores, o satélite começou a fungar, a tossir, a sair fumacinha –o satélite explodiu.[...] Ship O' Connors mexia afritamente nos botões do receptor dos sinais do satélite; as transmissões tinham parado (Marinho, 2006: 118).

Embora em contextos distantes, ambos textos recorrem a um repertório mítico e fantástico. Em Marinho não mais encontramos seres mitológicas, mas uma aproximação a essa realidade –o heroísmo do Gordo se faz por expedientes semelhantes ao de Pantagruel, porém, o personagem infantil é motivado pela situação de perigo, o que significa não abandonar completamente um aspecto edificante na narrativa para crianças. Em Rabelais, temos Prosérpina; em Marinho, deparamo-nos com Fedra:

Que disparate! Ela poderia ser tão feia quanto Prosérpina que ela arranjará, por Deus, um galope, pois há monges por perto, e um bom artífice põe indiretamente todas as peças à obra. Que a sífilis me apanhe, se não as encontrardes prenhas na volta, pois até mesmo a sombra do campanário de uma abadia é fecunda (Rabelais, 2010: 132).

Bakhtin concebe Prosérpina como a mãe dos diabos, personagem das diabruras medievais (1987: 271). Fedra, na mitologia grega, foi acometida por amor ao seu enteado, cometendo suicídio de remorso pela morte do rapaz, que jaz a seus pés. (Uavnizak, 2010: 4). Metaforicamente, as duas personagens mitológicas representam o desejo carnal, o medo e o desespero: “A sucuri desesperada, estava como a Fedra, do amor com todos os furores, aumentou a força do apertão para o máximo, a velocidade do gira-gira cresceu para quinhentos por hora, o vento levantava loucamente a folharada do chão” (Marinho, 2006: 94).

O sistema educacional em que Pantagruel e o Gordo foram inseridos é semelhante. Quanto ao primeiro, nos moldes da nobreza europeia, acreditava que: “a educação sofista transforma o gigante em um tolo, simplório, sempre pensativo e distraído” (Rabelais, 2010: 80). O Gordo, filho único de uma família rica paulistana, desacredita da educação formal: “O Hugo Ciência perguntou ao Gordo: Meu QI é 250. Qual é o seu? O gordo, que tinha a boca cheia de pão com geleia falou –Quem é esse pateta?” (Marinho, 2006: 47).

Quando chegamos à conclusão de que ocorre um diálogo entre a criação do Gordo e Gargântua e Pantagruel, somos conduzidos a afirmar que o Gordo não precisa de definições, possuindo ligação clara com seus antecessores em vários aspectos: “O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele” (Bakhtin, 1987: 277).

Como um velho conhecido em suas formas e atitudes, Marinho metaforicamente desenvolve um gigante, capaz de enfrentar qualquer desafio. Por meio do princípio do riso, de figuras e elementos populares, com uma linguagem ousada, Rabelais e Marinho compõem personagens que realizam um intrigante diálogo entre os séculos XVI e XX.

Segundo Bakhtin: “A tarefa essencial de Rabelais consistia em destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos, em lançar um olhar novo sobre eles, em iluminar a tragédia ou a comédia da época do ponto de vista do coro popular rindo na praça pública” (1987: 386).

João Carlos Marinho, por sua vez, busca um diálogo intenso e inteligente com o leitor infantil, destituindo verdades adultas e chamando a criança ao centro da conversa, o que, em última instância, equivale a um processo de ruptura do senso comum e à aceitação da possibilidade de diálogo entre pessoas oriundas de diferentes condições sociais e/ou étnicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É inevitável que um autor como François Rabelais, clássico da literatura universal, seja considerado como fonte quase inesgotável de apropriações por gerações de escritores que o sucederam. No caso de João Carlos Marinho, a narrativa infantil recebe, na linha da melhor tradição de textos para crianças, uma contribuição original e criativa proveniente de um escritor da Idade Média.

O intertexto implementado pelo autor não é gratuito, pois, ao optar pelo diálogo com uma obra aparentemente tão distante de nosso tempo, também opta por uma elaboração textual que não subestima o leitor infantil, antes convida este leitor a interagir com a tradição literária, bem como com aspectos da sátira que se fazem sentir, ainda que de modo não consciente. Mais que simples correlação, o escritor constrói pontes semiológicas entre diferentes tradições e obras, mais ou menos remotas, como, por exemplo, as de Rabelais ou de Monteiro Lobato.

Ao extrapolar modelos pueris frequentemente encontrados na literatura para crianças, implode também a seriedade conservadora, adulta, levando o leitor infantil a se inserir em aventuras marcadas pela inteligência, pela sagacidade, pela relatividade das ações. Como fonte inspiradora, Rabelais contribui com tema e forma, sendo aquele mais facilmente apreendido pelo leitor adulto, geralmente o mediador que determina o que as crianças devem ler; quanto ao segundo, à forma, a incorporação da ironia, do *nonsense* e/ou do caricatural vem ao encontro da intenção de desmontar a seriedade óbvia e, assim, implantar o cômico inteligente, que envolve e cultiva a inteligência do leitor infantil em larga escala.



BIBLIOGRAFIA

- Argeiro, T. C. (2008). *Violência e Práxis na Literatura Infantil e Juvenil: uma análise comparativista*. [Dissertação de Mestrado não publicada]. Universidade de São Paulo, São Paulo, BR.
- Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. (Trads. Y. F. Vieira). São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Belinky, T. (1984). O Livro da Berenice, análise. http://globaleditora.com.br/joacarlosmarinho/tatiana_belinky.htm (16 mar. 2012).
- Bordini, M. G. e Aguiar, V. T. (1988). *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

- Chevalier, J. e Gheerbrant, A. (1998), *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio. Disponível em: <https://sites.google.com/site/dicionariodesimbolos/vinho>. Acessado em: 25 ag. 2012.
- Coelho, N. N. (1995). *Dicionário Crítico de Literatura Infantil e Juvenil Brasileira séc. XIX e XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Jesus, A. P. (2008). *A Construção do Romance Policial em O Caso da Estranha Fotografia, Berenice Detetive e Droga de Americana!* Dissertação de Mestrado não publicada. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, BR.
- Lajolo, M. (2000). *Do Mundo da Leitura Para a Leitura do Mundo*. São Paulo: Ática.
- e Zilberman, R. (1999). *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática.
- Magalhães, L. C. (1986). *O que é Literatura Infantil*. São Paulo: Brasiliense,
- Marinho, J. C. (1988). *Anjo de Camisola*. São Paulo: Global.
- (2012). *O Caneco de Prata*. http://globaleditora.com.br/joacarlosmarinho/caneco_prata.htm (04 Abr. 2012).
- (1996). *O Gênio do Crime*. São Paulo: Global.
- (2006). *Sangue Fresco*. São Paulo: Global.
- Perrotti, E. (1986). *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone.
- Rabelais, F. (2010). *Gargântua e Pantagruel*. (Trad. D. Jardim). Belo Horizonte: Itatiaia.
- Sandroni, L. Berenice contra o Maníaco Janeloso, análise. http://globaleditora.com.br/joacarlosmarinho/laura_sandroni.htm (28 Março 2012).
- Uavniczak, O. V. (2010). O mito de Fedra e Hipólito na ilustração de Michael Van Der Gucht. *Todas as Musas*, 02, 01. ISSN 2175-1277.
- Zilberman, R. e Magalhães, L. C. (1987) *Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação*. São Paulo: Ática.