UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

MICHEL FARAH VALVERDE

O “RISO MAQUIAVÉLICO”:

Comicidade e derrisão moral em *A mandrágora*

São Paulo

2020

MICHEL FARAH VALVERDE

O “RISO MAQUIAVÉLICO”:

Comicidade e derrisão moral em *A mandrágora*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, com área de concentração em Artes Cênicas do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Estéticas e Poéticas da Cena.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra.

São Paulo

2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

V115r Valverde, Michel Farah, 1981-.

O riso maquiavélico: comicidade e derrisão moral em A Mandrágora / Michel Farah Valverde. - São Paulo, 2021.

373 f.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Maquiavel, Niccolò, 1469-1527. 2. Teatro italiano. 3. Riso. 4. Comédia – História e crítica. Cintra, Wagner Francisco Araújo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.0945

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

MICHEL FARAH VALVERDE

O “RISO MAQUIAVÉLICO”:

Comicidade e derrisão moral em *A mandrágora*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do instituto de Artes da UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Dissertação aprovada em 30/11/2020

Banca Examinadora

_____

Professor e orientador Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra
Universidade Estadual Paulista

_____

Professor Dr. Ivanildo Lubarino Piccoli Santos
Universidade Federal de Alagoas

_____

Prof. Dr. Luís Cláudio Machado
Universidade de São Paulo

Aos meus pais, Paulo Roberto Valverde e Madline Farah Valverde.

E aos artistas sorocabanos de ontem, de hoje e de amanhã.

AGRADECIMENTOS

Ao Deus da vida, no qual devoto fé e esperança, e pelo Seu infinito transparecer misterioso, sobretudo no apelo dos rostos por amor e justiça, me movo e me lanço ao perscrutar do ser.

Aos docentes imprescindíveis na minha formação intelectual: Araldo Fernandes Gardenal, Paulo Celso da Silva, Carlos Gustavo Gonzalez, José Simões de Almeida Junior, Ingrid Dormien Koudela, João Carlos Andreazza, Raquel Ornellas, Theda Cabrera, Jaime Pinheiro, João Uchôa, Cláudio Gravina, João Sampaio, Pe. João Carlos Alampe, Og Natal Menon, e todos(as) docentes participantes, em alguma etapa, da minha trajetória acadêmica.

Tributo maiores agradecimentos aos professores Paulo de Góes, pelo aprendizado filosófico de excelência; Edson de Oliveira, por me proporcionar o primeiro mergulho nos mares do riso; Luís Cláudio Machado, por me ensinar praticamente tudo o que sei sobre dramaturgia, e pelo convívio amigável e enriquecedor; e Roberto Abdelnur Camargo (Gill), pela instrução profunda e criticidade no meu percurso de compreensão do teatro, e por ser um genial artista, junto a sua esposa Janice Vieira e a filha Andreia Abdelnur Camargo (Andréia Nhur), merecedores de inesgotáveis homenagens.

Sou profundamente grato ao meu orientador, Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra, por ter me aceitado no programa de Mestrado em Artes Cênicas, pela confiança na pesquisa e na capacidade deste seu orientando, pela paciência e serenidade nos momentos difíceis pelos quais atravessei na crise pandêmica do ano corrente, e por ofertar com desprendimento seu vasto conhecimento. A você Wagner, meu respeito e amizade.

Aproveito o ensejo e lembro com felicitações as doutoras que estiveram presentes e colaboraram ministrando os cursos na UNESP aos quais frequentei: Mariana Monteiro, Rita Luciana Berti Bredariolli e Flávia Nascimento Falleiros. Nessa mesma Universidade, por ocasião do Primeiro Encontro de Poéticas do Inanimado, conheci Ivanildo Piccoli, artista e professor que me proporcionou, através de

comentários preciosos e da sua tese de Doutorado, reformular muitos dos meus conceitos sobre a *Commedia dell'arte*, e a quem salvo respeitosamente e agradecido. Quero ainda recordar com vênia dos professores cujas disciplinas, no Instituto de Artes da UNICAMP em 2007, foram determinantes no aprofundamento sobre os temas da comédia, do riso e da crítica artística e histórica das artes: Maria Lúcia Levy Candeias e Rubens José de Souza Brito (*in memorian*).

As professoras e amigas Marisa Telo e Jeanmaire Borin, tão solícitas e generosas na revisão ortográfica e gramatical desta dissertação. A vocês, mulheres incríveis, minha eterna gratidão. Saúdo também meus professores de idiomas, Mariana Maximiliano, Gabriel Telo Mariano e Carlo Lazzoni, pela colaboração de francês, inglês e italiano, respectivamente.

Aos amigos sempre apoiadores da minha aventura científica: André Luís Sueiro, Rosenilton Silva Oliveira, Mauro Lima de Paula, José Adriano Soares, Elisabeth Araújo Pinn, Anderson Fasano e João Paulo Cardoso (indiretamente, pela convivência e fiel companheirismo). Quero registrar a lembrança saudosa do amigo Valdemir Augusto (o Augusto, ou "Val"), falecido há cinco anos, um grande professor da Rede Pública Estadual, e que sempre incentivou a busca do saber. Em particular, aos meus novos amigos e companheiros de jornada na Pós-graduação: Beatriz Mendes, Osvaldo Anzolin, Lucas de Carvalho Lascher Pinto e Haylla Gimenes Rissi. Recordo também das amizades feitas pelo caminho: Salomão Polegar, Elis Regina, Luísa Pinti, Adriana Lobo, Maria Gabriela D'Ambrozio e Érico Cruz. Sintam-se abraçados.

Enfim, aos meus familiares de modo geral, e aos colegas de trabalho e de partilha de bons e maus incidentes, ofereço saudações e boa sorte, para todo o sempre.

Há um riso que é o desta cumplicidade íntima com a ordem existente, uma espécie de prova pelo riso com a qual podemos nos "contentar" com o que existe [...] Depois, há um riso de uma ordem totalmente diferente, um riso que revela, profundamente, a inépcia daquilo que nos ensinam a respeitar, que desvela a verdade oculta, ao mesmo tempo ridícula e sórdida, que se encontra por trás dos "valores" que nos são apresentados como os mais incontestáveis. A verdadeira comédia não nos diverte; ela nos coloca na inquietante alegria de ter de rir da obscenidade do real.

Alain Badiou

O teatro é uma escola de pranto e riso, uma tribuna livre na qual os homens podem pôr, em evidência, morais velhas ou equívocas, e explicar, com exemplos vivos, normas eternas do coração e do sentimento do homem.

Frederico Garcia Lorca

Papas, cardeais, reis e príncipes riram de A Mandrágora*, deleitando-se como Maquiavel desejava. Mas, sem saber, riram de si mesmos, porque o tipo cômico de Maquiavel nasceu naquele meio social. Os contemporâneos não compreenderam que sob aquela gargalha estava a amargura de quem, com o rosto tenso, assistia ao fim de uma época. Maquiavel era o arauto de uma nova época: tudo o que escrevera em muitos e difíceis tratados sobre a política, condensara numa comédia.*

Coleção Teatro Vivo

RESUMO

A presente dissertação aborda a composição dos elementos cômicos na obra dramatúrgica *A mandrágora*, de Nicolau Maquiavel. O que está em destaque neste estudo é a relação entre a comédia e a moral, tendo como enfoque específico a controvérsia maquiaveliana ao ideal de moralidade herdado da filosofia tradicional e retomada sob nova perspectiva no pensamento cristão medieval, ancorada principalmente na noção de virtude, subvertida nos escritos do filósofo florentino. O proposto estudo pretende compreender com minúcias essa transição de valores representada com ironia pelo texto dramatúrgico, tendo como pressuposto a eficiência e preponderância da comédia na averiguação dos hábitos humanos frágeis e decaídos, em vias de mutação, e na contribuição que a comédia proporciona para a observância dos rumos da modernidade e da transição de valores, nas quais o teatro é um interlocutor privilegiado.

Palavras-Chave: Maquiavel. Riso. Dramaturgia. Comédia. Moral. Virtude. Derrisão.

ABSTRACT

The present dissertation approaches the composition of the comic elements in the play The Mandrake, by Nicolau Machiavelli. What is highlighted in this study is the relationship between comedy and morality, with a specific focus on the Machiavellian controversy on the ideal of morality inherited from traditional philosophy and retaken taken up under a new perspective in medieval Christian thought, anchored mainly in the notion of virtue, subverted in writings of the Florentine philosopher. The proposed study intends to understand in detail the transition of values represented with irony by the dramaturgical text, based on the efficiency and preponderance of comedy in the investigation of fragile and declining human habits, in the process of mutation, and in the contribution that comedy provides for the observance of the paths of modernity and the transition of values, in which the theater is a privileged interlocutor.

Keywords: Machiavelli. Laughter. Dramaturgy. Comedy. Moral. Virtue. Derision.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1 “RIR É HUMANO: POR UMA SIGNIFICAÇÃO 32

1.1 Das entranhas do homem: visões naturalistas do riso 32

1.2 Do útil ao derrisório: o riso (des)moralizador 57

1.3 O teatro ri dos bons e maus costumes: um dilema filosófico 95

2 O RISÍVEL NO TEATRO: A COMÉDIA E A MORAL 138

2.1 Perspectivas estéticas sobre o cômico 138

2.2 Comédia: origem e sentidos poéticos 161

2.3 Modelos de derrisão moral na comédia: Aristófanes, Shakespeare e Molière 192

3 O “RISO MAQUIAVÉLICO”: *A MANDRÁGORA* 217

3.1 Maquiavel e seu tempo 217

3.2 Maquiavel e a comédia italiana da Renascença 263

3.3 *A mandrágora*: comicidade e derrisão moral 282

3.3.1 Calímaco e Ligúrio: uma dupla *virtuosa* 300

3.3.2 A *idiotia* de Messer Nícia 316

3.3.3 Sacralidade “amoral” de Sóstrata e Lucrécia 326

3.3.4 O “moderno” Frei Timóteo 335

CONCLUSÃO: Maquiavel, a comédia e a derrisão moral 350

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 362

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS 372

INTRODUÇÃO

No consagrado romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco, o frade franciscano Guilherme de Baskerville (William, em algumas traduções) e o noviço Adso de Melk (também narrador da história) se dirigem a um monastério, situado na Itália, para tratar de assuntos de ordem dogmática e acabam por investigar a morte de um monge, o que, ao longo da visita, multiplica-se em vários casos de óbito. Era o início do século XIV, precisamente 1327, Baixa Idade Média, portanto. Durante a realização da trama, as situações pelas quais Guilherme e seu aprendiz passam, envolvem não só os assassinatos, mas toda uma caracterização dos costumes clericais e da inserção, paulatina e conflituosa, das ideias de uma ciência com base indutiva. Durante a investigação, conhecem no *scriptorium* a função laboriosa dos monges copistas, que reproduzem livros e documentos destinados aos acervos de muitas autoridades, mas o que intriga os visitantes é a proibição estabelecida pelo abade em visitar a biblioteca da abadia, e esse fato logo se torna o pretexto principal a partir do qual gira a busca por resposta.

Depois de muitos contratempos, Guilherme e seu tutorado têm acesso à biblioteca e, ao percorrer seus corredores e salas, com o magnífico acervo secular, descobrem a origem do mistério dos assassinatos em série na abadia: monge Jorge, assistente bibliotecário, é o responsável pelas mortes ao introduzir o veneno no livro proibido, para aqueles que entrarem em contato manual sofrerem, abruptos, o desfecho de suas vidas. Esse livro é a segunda parte da *Poética* de Aristóteles e, conforme historiadores da Filosofia, versava sobre a comédia e se perdeu. A justificativa do religioso cego, autor do malefício desvendado pelo frei-detetive, é enunciada em fórmula simples e não menos drástica: a obra aristotélica seria a incitação do mal, pois o riso provém das forças demoníacas e levam o homem ao desvio da conduta santificada:

> O riso é a fraqueza, a corrupção, a insipidez de nossa carne. É o folguedo para o camponês, a licença para o embriagado, mesmo a igreja em sua sabedoria concedeu o momento da festa, do carnaval, da feira, essa ejaculação diurna que descarrega os humores e retém de outros desejos e de outras ambições... Mas desse modo o riso permanece coisa vil, defesa para os simples, mistério dessacralizado para a plebe. (ECO, 2011, p. 546).

No anseio de seguir na difamação do “Filósofo” (como Tomás de Aquino chamava Aristóteles), frei Jorge prosseguiu argumentando, amparado em seus temores, que a licenciosidade do riso desviaria as pessoas simples da retidão da santidade, esvaziando o horror pelo diabo e suas artimanhas maléficas, além de impor reviravoltas hierárquicas perigosas para a ordenação divina, provindas de uma falsa sabedoria oriunda, na verdade, do baixo-ventre. Aldeões se passariam por patrões, e fariam isso sem se intimidarem. O livro sobre a comédia, se caísse na graça popular – prenuncia Jorge – causaria a pior das máculas: a crença na liberação do medo como solução aos transtornos da vida. Assumir essa lástima derivaria, diz o religioso taxativo, na perda do temor a Deus e à sua lei. Finalmente, conclui seu discurso com o anúncio do seu mau presságio:

> Mas se um dia alguém, agitando as palavras do Filósofo, e portanto falando como filósofo, levasse a arte do riso à condição de arma sutil, se à retórica do convencimento substituísse a retórica da irrisão, se à tópica da paciente e salvadora construção das imagens da redenção se substituísse a tópica da impaciente desconstrução e do reviramento de todas as imagens mais santas e veneráveis – oh, naquele dia também tu e toda a tua sabedoria, Guilherme, estaríeis destruídos! (Ibidem, p. 548).

A indignação de Jorge – aqui citada como mera anedota de abertura – traduz um sentimento e um incômodo persistente e repleto de recônditos e suposições a deflagar inúmeras especulações, prédicas e prosas literárias envolvendo duas façanhas humanas, dentre o conjunto de suas características identitárias: o riso e a moral. Embora essa prévia não tenha por intenção resenhar o enredo e os recursos estéticos do romance de Eco, flagra-se uma sentença que não pode ser ignorada, e serve de mote do presente trabalho: há algo de provocativo e perturbador no rir.

Trata-se de um dos prodígios viris da humanidade, mais visível (e audível) e explícito que se pôde testemunhar e ainda poderá incomodar até findar o homem, quiçá seja universal e deleitoso entre as suas maiores dádivas: o riso. Jovens púberes riem de trivialidades pouco ou nada engraçadas para a média dos adultos, e não é raro que suas risadas e fanfarronices despropositadas os atinja e desperte incômodo e, não raramente, cólera.

Frequentemente, em reuniões amistosas entre pessoas que se gostam, o rir aparece e se consuma espontaneamente, não interessando por quais motivos isso

aconteça. O riso parece um ingrediente que combina com a ociosidade. Nas brincadeiras de criança – também nas de pessoas maduras – a alegria da descontração e da liberdade de agir sem obrigatoriedade ou objetivo produtivo anuncia-se pelo estardalho das risadas efusivas.

Essas e as demais presenças cotidianas induzem a tomar o riso apenas no seu aspecto prosaico, desprovido de qualquer tendência valorativa elevada, e considerado precariamente de ilustração de um estado de satisfação emotiva. Todavia, o ato de rir esconde no seu âmago muitas nuances e peculiaridades – desconcertantes, discretamente ostensivas e, por que não dizer, comparado com remédio ministrado ao doente, perigosas numa dosagem exacerbada – além de uma simplória reação a estímulos friccionais, e é isso que a presente dissertação quer demonstrar.

No livro *História do riso e do escárnio* (2003), do historiador Georges Minois, o esplendor do riso é lançado à vista, abrigada a complexidade do tema em toda a extensão. É impossível, na constatação de Minois, a compilação satisfatória ou síntese absoluta de uma visão do riso, e o assunto conta com abordagens variadas de acordo com as áreas do saber e as contexturas socioculturais. Muitos autores pensaram o riso, e a sua história é a história das teorizações da risibilidade. Em todas as épocas produziram-se teorias sobre o riso, ainda que a sua exercitação não tivesse muita relevância. Seja como for, nunca se ignorou a sua sublimidade, ou prosaísmo para alguns:

> O riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com a sua existência. (...) Exaltar o riso ou condená-lo, colocar o acento cômico sobre uma situação ou sobre uma característica, tudo isso revela as mentalidades de uma época, de um grupo, e sugere sua visão global do mundo. Se o riso é qualificado às vezes como diabólico, é porque ele pôde passar por um verdadeiro insulto à criação divina, uma espécie de vingança do diabo, uma manifestação de desprezo, de orgulho, de agressividade, de regozijo com o mal. A civilização cristã (...) fica pouco à vontade para dar lugar ao riso, ao passo que as mitologias pagãs lhe conferem um papel muito mais positivo. (MINOIS, 2003, p. 19).

A questão sobre o riso antecipa o objeto da pesquisa que venho desenvolver nessa dissertação: a comédia. A peça a ser estudada propriamente será *A mandrágora* de Nicolau Maquiavel. O pensador italiano (filósofo, político e literato) escreveu aquela considerada por inúmeros ensaístas, leitores e teatrólogos como a

obra prima do teatro renascentista. Escrita no clímax do Humanismo, leva ao palco a persistência voluntarista de Calímaco, incorrigível *bon vivant*, para desfrutar de uma noite de amor com Lucrécia, mulher casta e esposa devotada do pedante, porém ingênuo e tolo, Messer Nícia. Com a ajuda ardilosa de Ligúrio, simulam uma série de sofismas e condutas fictícias querendo ludibriar o velho aristocrata, obcecado por ser pai, a fazer sua cônjuge tomar uma poção de mandrágoras (tida como estimulante da fertilidade) e a cedê-la em seguida ao mendigo capturado na rua (esse será o disfarce de Calímaco) que morrerá após o coito pelo efeito colateral da substância ingerida ao primeiro parceiro sexual da pessoa embevecida pela fórmula medicinal sexual. Daí em diante, vertem inúmeros acontecimentos hilários, envolvendo outras personagens significativas (mãe, religioso), cuja aparente reputação ilibada e insubornável logo se rende à cumplicidade da ambição do protagonista, e às bonificações particulares também.

A presente dissertação pretende gerar o entendimento da comédia não apenas como produto artístico recolhido em si, e sim na sua vertente como leitura de mundo e reinterpretação do sentido da vida prática, marcada inexoravelmente pela enunciação valorativa e preservação de hábitos. Com isso, o objetivo geral é mostrar que a comédia, ao incentivar o risível diante da realidade convencionada, não se reduz ao humor vulgar ou bufonaria: amplia-se na contraposição de uma compreensão inflexível e estática das coisas e dos seres. De maneira específica, a meta divide-se em duas prioridades, e são elas: a de investigar as afinidades entre o riso e a dramaturgia, buscando enfatizar os possíveis conflitos existentes entre a moral vigente e a sua contestação pelos tipos de comicidade; e de examinar o estilo cômico do texto *A mandrágora* de Maquiavel, as influências da sua composição (contexto histórico, moral e artístico) e a crítica que faz ao homem do passado, tendo por parâmetro uma nova formulação de comportamento e finalidade de ação humana nos idos modernos.

A concentração do estudo será na aproximação entre a comicidade e a derrisão moral. Derrisão não se resume à zombaria de um fato indecoroso, absurdo ou inconveniente. Há um ingrediente vital ao sabor e aprazível àquele que experimenta e se esbalda de seu uso: o desprezo da vítima, seja ela humana ou organização social. O desprezo é uma palavra forte, e seu significado beira ao insulto. Sofrer uma ofensa dessa gravidade pode ser incomensurável, fere a alma,

humilha e apequena. No caso, o desprezo será desferido contra uma visão de humanidade idealizada. A derrisão moral é cativa no teatro, e a comédia seu veículo preferido. Tentarei captar e transmitir essa bem-aventurada união na peça maquiaveliana.

Vem a ser oportuno comentar o interesse pessoal pela comédia em questão. Conheci a obra de Nicolau Maquiavel no andamento dos cursos ministrados na faculdade de Filosofia da Universidade de Sorocaba (UNISO), onde pude obter a graduação em Filosofia, e a minha segunda formação acadêmica, de licenciatura em Teatro. Nas disciplinas de Sociologia, Ética e Política e Filosofia Social e Política, os estudos e debates dos textos maquiavelianos foram intensos e aprofundados, envolvendo-me a manter compromisso com as leituras de seus principais livros. A pesquisa posterior da sua bibliografia me levou ao contato com *A mandrágora*, pois antes de ingressar no ensino superior tinha sido ator, dramaturgo e diretor de teatro amador na cidade de Sorocaba, trabalhando na maioria do tempo com apresentação quase exclusivamente de comédias para escolas da cidade e da região. Ainda na Filosofia e, posteriormente, no curso de Teatro também, as disciplinas de Estética e Arte e Educação despertaram o meu gosto e curiosidade para o tema do riso, de suas ramificações na história do Ocidente e nas expressões assumidas por séculos, dentre as quais a comédia.

Além do contato prévio e desdobrado com esse texto, registre-se também o episódio de ter prestigiado a encenação do Grupo Tapa de São Paulo, entre 2005 e 2007, e a oportunidade de assistir à montagem e relacioná-la aos aprendizados antecessores. Tudo isso propiciou o afunilamento rigoroso do pensamento desse filósofo e de sua influência na sociedade do seu tempo e nas ulteriores. Portanto, o suplemento teórico adquirido nas aulas precedentes ajuda a vislumbrar possibilidades de inferir considerações e desenvolver um pensamento crítico com maior legitimidade e instrução.

Outro valor, em seguimento à intenção declarada acima, é a afinidade percebida entre o percurso realizado pela tradição filosófica e o acontecimento teatral, sobretudo quando o assunto em voga é a moralidade. Efetuando uma abordagem interdisciplinar, é possível traçar um quadro cultural abrangente que favoreça não apenas o conhecimento dramatúrgico em si, mas toda a sua extensão significativa por campos epistemológicos afins. Nesse ínterim, a interface entre a

filosofia e o teatro realiza uma mediação analítica na intenção de favorecer o intercâmbio de informações das diferentes áreas do conhecimento.

De volta ao prelúdio. Apesar de reconhecido pelo senso comum como um modo uniforme de expressão humana, sem pretensão alguma a não ser a sua própria manifestação, sugiram muitos estudos ao longo da história que demonstraram à posteridade o quão complicado é saber os sentidos assumidos pelo riso. A primeira impressão notória é a polivalência do riso, pertencente a camadas elásticas de significados. Torna-se complicado, para não dizer impossível, contingenciar fatores ou banir emissões do riso por uma triagem à maneira da "navalha de Ockham" (eliminando as ideias desnecessárias para atingir a essência), porque todos importam para se chegar ao conhecimento razoável do seu alcance provável. Desde a biologia, passando pela antropologia, sociologia, filosofia, história e artes, o riso se dispõe aos discursos perspectivistas. José Rivair Macedo acentuou a abrangência do assunto:

> Em princípio, o riso é um ato fisiológico, resultante da contração dos músculos faciais de acordo com a oscilação de emoções ou de abruptas modificações no estado de espírito dos indivíduos. A expressão do risível, todavia, é um ato social. (...) Na qualidade de gesto coletivo, o riso traduz valores, revela comportamentos e padrões socioculturais. Há, neste caso, variadas representações do risível, de acordo com os diferentes padrões e modelos valorizados pelos grupos de diferentes espaços geográficos, participantes de diferentes situações na escala social. (MACEDO, 2000, p. 22).

A presença do risível acontece nas variadas atividades rituais, desde as cerimônias dedicadas a Dioniso em Eleusis, passando pelo entretenimento lascivo dos romanos, pelas festividades populares medievais e renascentistas, até mesmo nas celebrações monárquicas das cortes inglesa e francesa na era moderna. Muitas são as fontes do riso, e este trabalho visa a discorrer sobre a sua ligação com a comicidade teatral. Afinal, o riso, potencialmente e na sua efetivação histórica, exprime a liberação prazerosa, e por vezes cáustica, das sensações e sentidos oriundos de um mundo percebido como contraditório e efêmero, e isso o caracteriza como um poderoso artifício de escárnio moral. E sob a tutela desta força atordoante, a comédia se apresenta como uma composição risível cujo empenho notável transita na exposição das fraquezas de caráter e das falsas "naturezas" atribuídas ao ser humano.

Se forem rastreadas as indagações lançadas em torno disso, ver-se-á com exatidão a recorrência do tema, conhecido de muitos artistas e literatos, acadêmicos e cientistas, filósofos e médicos. A multidimensionalidade fenomênica impõe aos estudiosos (de muitas iniciativas científicas, com obviedade) investigações tanto quanto multidisciplinares, e isso eleva o riso ao patamar de objeto curioso, dificultoso e cativante. Não foram poucos os pensadores interessados em falar sobre o riso e o que o provoca, embora sejam relativamente poucos os que aprofundaram suas inquietações sobre o assunto, com o rigor devido e o interesse peculiar à matéria. Lembra Kênia Érica Gusmão Medeiros:

> É apropriada essa tomada do riso, e do risível, enquanto categoria de estudo, pois ele está relacionado a comportamentos, códigos sociais e culturais e valores morais e é revelador do espírito humorístico do ser humano. (...) O humor e o riso são capazes de mostrar aspectos sociais de determinada época. (MEDEIROS, 2012, p. 126-127).

Os primeiros filósofos não deixaram o riso passar despercebido, e muitos deles se debruçaram em meditações sobre os dizeres do pré-socrático Demócrito, o "filósofo que ri", (Cf. ALBERTI, 1999, p. 74ss) descrita numa suposta carta – junto às demais escritas a outros – de Hipócrates a Damageto, datada do século I a.C. e com autoria hipotética. Nela, o riso associa-se à sabedoria e à loucura, e aí Demócrito diz exercitar o riso constantemente a respeito das atitudes humanas, tomadas de vaidade e presunção. Note bem: Demócrito não filosofa sobre o riso, ele o toma como despida da fragilidade humana. As pessoas, na sua apreciação, fazem-se de sábias, mas, movidas pelos ímpetos de desejos e cobiças, cedem a ambições corrosivas dos nobres ideais e corruptoras da dignidade e da sensatez. Quando indagado por Hipócrates quanto à naturalidade de tais maneiras, em si imprevistas no resultado, Demócrito consolida seu discurso com contundência:

> Se administrasses tudo isso pela reflexão, afastar-te-ia daquelas dificuldades, bem como pouparias o meu riso. Aqueles que têm a mente perturbada pelas coisas da vida são iludidos, justamente por essa reflexão sem razão, e são propensos à desordem, o que torna difícil para eles o aprendizado. (...) Os que se esquecem do sofrimento passado e daquilo que continuamente os afetava, pela fixidez e estabilidade de algumas coisas, requisitam para si mesmo sofrimento. Ao buscar o que não é útil, precipitam-se na direção de todos os infortúnios. (...) Outros, sem conhecerem a má conduta particular dos mais antigos, chegaram à destruição. Não foram capazes de premeditar o que era obscuro a partir das evidências, ainda que sua longa vida lhe servisse como modelo do que acontecia ou não, modelo a partir do qual poderiam compreender o que ele sucederia. Dessas coisas eu rio mesmo, ó homens insensatos, pois é justo

> o seu sofrimento: ganância, desejos exagerados, inimizades, emboscadas, traições, invejas, expondo-se sempre em infinitas dificuldades maléficas, pois não há pior ignorância que duas mentes insensatas conspirando danos mútuos (...) Hipócrates, não rirei das lágrimas provocadas pelo amor, pois não seria útil, mas não deixarei de rir especialmente da audácia com que alguns homens se lançam nos precipícios e nas profundezas do mar. Como esses não provocariam meu riso? (HIPÓCRATES, 2011, p. 56-59).

O fator de comicidade evade dessa elocução com nítida facilidade. É cômico para Demócrito o comportamento profícuo, a mania de grandeza, a ilusão soberba. O homem pequeno, vil e de pouca índole não consegue descobrir, nos recônditos da sua interioridade, as razões que poderiam o conduzir no percurso do enobrecimento moral.

Outros da fase inicial do pensamento filosófico, no entanto, não tiveram a mesma complacência. O matemático da ilha de Samos e patrocinador do nome "Filosofia", o nobre Pitágoras, e seus discípulos (o grupo dos "pitagóricos"), retirados para Cróton nas últimas décadas do século VI a.C., fundaram uma comunidade espiritual e, nas prescrições ascéticas para alcance de purificação, uma delas era a abstenção do riso e do entretenimento com as tolices que lhe servem de fonte. Lembra o historiador holandês Jan Bremmer (2000): "o próprio mestre supostamente nunca teria rido, segundo relatos do pitagórico tirano de Siracusa, Dionísio II, e da maior fonte do pitagorismo antigo, o filósofo do século IV Aristoxenus" (p. 42). Bem recorda ainda que "os seguidores de Pitágoras foram ridicularizados pela comédia ateniense por suas tristes expressões faciais." (Ibidem, p. 42). E é clichê sempre recordar da famosa anedota contada pelo sábio ateniense Sócrates, em que Tales de Mileto, o primeiro filósofo segundo a tradição, ao caminhar absorto na contemplação dos astros, desaba num fosso no meio da estrada, despertando as gargalhadas de uma escrava que vira tudo e espalhou aos quatro ventos a "distração" própria da atividade filosófica, alheia ao mundo concreto (Cf. PLATÃO, *Teeteto*, XXIV).

Dentre aqueles cujo exame consagrou algumas laudas ao tema, Platão (2006;2015) falou sobre o riso como uma afecção negativa, procedente da mistura de prazer e dor, estado este distante do puro prazer da alma. Mas com Aristóteles (2010) tem-se a observação primaz de afirmar o riso como sendo próprio do homem, parte da sua natureza. É do pensamento aristotélico também a primeira explicação biológica do riso, e nisso segue outros com o propósito de estudar sua origem

interior, entre eles o médico Laurent Joubert (1579), o filósofo e matemático francês René Descartes (1973), o naturalista e biólogo inglês Charles Darwin (2009) e o "pai" da psicanálise Sigmund Freud (1996). Uma legião de pensadores declarou elogios e injúrias sobre o riso: dos mestres da Antiguidade aos contemporâneos.

Todavia, está no plano cultural a força avassaladora do riso. Sua caracterização, mais do que simples efeito físico, passa por símbolo de resistência e instrumento de aversão, haja vista sua perseverança e contundência na prática de sociabilidade, seja integrado e decursivo dos ritos sociais ou discordante e irrisório dos seus postulados. Em contraturno, assegura o historiador da cultura Nicolau Sevcenko (1994), que a liberdade do riso foi muito reprimida na história. Os que riem são desprezados (o "bobo da corte") e combatidos pelos poderosos, mas é sabido que o riso é a primeira manifestação contra os sistemas autoritários, repressores e a moral vigente. Além do mais, a comicidade foi alinhavada em muitas teorias acerca da "bela arte" às formas "inferiores" de realização poética. Isso fez com que o riso, durante muito tempo, fosse secundário enquanto conceito estético.

A partir da sua constatação, o riso foi tomado como matéria de análise por inúmeros pesquisadores das formas da cultura, sendo estes de diferentes áreas do conhecimento. Mikhail Bakhtin (1996), Henri Bergson (2001), George Minois, Quentin Skinner (2002), Marcos Victoria (1941) são alguns exemplos de pensadores dedicados a investigar a significação do riso, sem mencionar obras clássicas como *Sobre o orador* de Cícero (2008) e *Instituições oratórias* de Quintiliano (2008), ou ainda falar dos filósofos modernos que relevaram em parte dos seus escritos o tema do riso – é o caso dos filósofos europeus Thomas Hobbes (1979), Immanuel Kant (1974) e Arthur Schopenhauer (s/d).

A desconfiança e abjuração do riso e da sua sentinela, a comédia insistiu em surgir e ressurgir na história do pensamento. Os adversários mais bruscos das expressões risíveis foram os religiosos e teólogos cristãos. Padres da Igreja Católica de foro peculiar devido às longas preleções e escritos pedagógicos que vieram a subsidiar a prática cristã. Com ênfase aos teólogos Tertuliano (2004) Agostinho (1984), Clemente de Alexandria (2014) e João Crisóstomo (1950;1979), a comicidade patrocina o "riso diabólico" ao dissuadir com intensidade radical os crentes a abandonarem o itinerário da salvação da alma. A visão pessimista desses teólogos marca uma tendente lógica (embora não única) de associar o riso ao mal.

> Diabolizando o riso, os pensadores cristãos e os monges da Alta Idade Média manifestaram seu otimismo, sua crença na capacidade do homem de ultrapassar suas contradições e seus limites para reencontrar o estado original. Assim, eles desejam participar do resgate da humanidade apagando essa deformação diabólica do rosto e de todo o corpo que é o riso. O riso é corporal, material; ele é visto e ouvido. É agressão e orgulho. O puro espírito não ri, os pais e os monges, pessoas de espírito, não querem rir (MINOIS, op. cit., p. 154).

Se o riso foi amplamente discutido, com a produção de surpreendentes explicações – descrições sistemáticas ou ao menos comentários oblíquos, fragmentados e coadjuvantes – a comédia não contou com a mesma sorte, permanecendo desinteressante aos estetas e críticos literários, haja vista a escassez de produções intelectuais dedicadas à especulação exclusiva do gênero cômico. Quando comparados aos estudos sobre a tragédia ou o drama (burguês, realista e naturalista), são poucos os escritos que evidenciam as dramaturgias dos comediógrafos, quiçá a arte da comédia em geral. Por isso, aposto que essa pesquisa possa ser de grande valia no atinente à produção de conhecimento específico em artes cênicas.

“A história do teatro e da literatura jamais foi contada do ponto de vista da comédia”, assegura Cleise Furtado Mendes (2008, XXII). A bem da verdade, com base nas leituras assimiladas para o objetivo deste trabalho, via de regra a comédia, ou foi discutida em contraponto à tragédia, ou apresentada segundo as fórmulas utilizadas para provocar o efeito de comicidade, ou como uma espécie de retrato paródico da conjuntura social na qual o autor se encontra integrado. A análise mais apurada sobre a aproximação do risível nas experiências históricas com a produção da comédia pode dar uma abrangência interessante à compreensão da essência do riso e da comicidade.

Ainda que Aristóteles tenha mencionado a comédia no seu escrito sobre arte (1987), não o fez com tamanha abrangência, devido provavelmente ao fato de ter dedicado uma continuidade da sua exposição ao teatro cômico, justamente a porção que a posteridade não pôde assimilar. E as interpretações do texto do estagirita, salvo raras exceções heterodoxas, direcionam-se por colocar a comédia num lugar menos memorável quando comparado à tragédia (significado corrente a ser desacreditado no decorrer da dissertação).

Em artigo intitulado *Pelo direito de rir* (2013), o ator e pesquisador Henrique Bezerra de Souza problematiza exatamente a pouca ostentação teórica que a comédia obteve nas teorias teatrais, ora ignorada, ora rebaixada nas suas qualidades artísticas ao ser justaposta com outros gêneros, ou ainda sustentada se, e somente se, atrelasse a si uma finalidade educativa e instruísse contra os maus hábitos. Assim faz a proposição: a comédia foi, por longa temporada, estigmatizada como gênero inferiorizado, e a rejeição se deu pelo fato de o riso não agregar nenhum objetivo formativo de caráter (p. 187). Souza argumenta que a comédia só foi admitida nos círculos acadêmicos e nas reflexões estéticas no momento da atribuição, sobretudo de escritores e poetas franceses, no caso Boileau (1979), de uma dignidade social a tolher os escrachos e agressivas avacalhações contra autoridades, em nome de uma beleza expressiva e sóbrio estilo. Perde-se, por essa via, no entender de Souza, a contundência e liberalidade próprios da vocação cômica pela racionalização dos seus meios e consagração moralista de seu fim.

Concebe-se que o elemento risível sob forma dramática – a comédia como espécie do drama – não se contém tão somente no plano estrutural de uma obra, mas vincula-se ao contexto real de sua ascendência. Na comédia em particular, sua ligação é motivada, na maioria das vezes, pela tematização da moralidade social, seja para evidenciar a incoerência de determinados imperativos ou apenas como força satírica contra os costumes arraigados da coletividade. No primeiro caso, retrata o embate entre paradigmas, uma constante na história que reverbera extensivamente no comportamento ao nortear as ações e aspirações humanas através de um código de valores estabelecido ao longo dos tempos. A segunda vertente apontada é um apêndice da anterior, e contempla uma gama variada de situações cômicas. Ambas são largamente aproveitadas na comédia, sendo Aristófanes (1977;2000;2017) o pioneiro a introduzir no teatro grego esses caracteres com maior consciência e engenhosidade, seguido pelos comediógrafos romanos Plauto (1967) e Terêncio (2009) e por toda a formação da comédia de costumes ulterior.

Maquiavel recebe essa herança culturalmente transmitida, sobretudo a partir das informações sedimentadas na dramaturgia da comédia latina, e o incorpora na sua comédia, aferindo requintes de originalidade. Ao escrever sua comédia mais famosa, não apenas aplicou recursos cômicos numa estória verossímil, mas propôs

com esta uma nova perspectiva de conhecimento sobre o homem moderno, avesso aos moldes espirituais pelos quais se inferiram condutas de moralidade. *A mandrágora***,** que por consenso dos acadêmicos "superava de longe todas as suas predecessoras em originalidade, atrevimento e espírito" (BERTHOLD, 2004, p. 278) apresenta uma espécie de contrato político, em que todos querem ganhar alguma coisa, seja esta adquirida "*per fas et per nefas*" (por meios honestos ou não).

Convém explicar por que motivo optei em chamar o riso de "maquiavélico" ao invés de "maquiaveliano" que seria de praxe. "Maquiavélico" é o chamamento mais sabido pelo senso comum, e através do qual Nicolau Maquiavel é aclamado por milhares e lembrado por aqueles que nem fazem ideia de quem seja a pessoa. De Sanctis, historiador da literatura renascentista, afirma que ainda hoje um estrangeiro elogia a Itália dizendo ser a terra de Dante e Savonarola, mas se cala em relação à Maquiavel, pois o maquiavelismo se encontra entre as pessoas comuns e os homens maiorais, uma passagem exclusa da história italiana, e jamais os nativos se chamam filhos dessa personalidade tão polêmica (2009, p. 361). Isso se deve à receptividade da sua obra em círculos da *intelligentsia* (classe intelectual dominante) religiosa e política da época, e do século posterior. Faço uma releitura desta versão: "maquiavélico" associado ao riso maquiaveliano, significará a oposição combativa aos moralismos enraizados no processo imemorial de idealização do mundo e do homem. Boa parte das críticas ao florentino se devem ao peso da moral intransigente e fabulatória.

Na verdade, torna-se problemático falar em honestidade no "novo mundo" – com a devida vênia aos guardiães da moralidade – cujo surgimento se dá a partir de reviravoltas culturais ocorridas a datar do *quattrocento*, trazendo consigo mudanças sociais abruptas e divergindo em alguns dos códigos vitalícios, previamente fixados ao longo da história ocidental. As ações humanas se defrontam com novos padrões de dignidade do indivíduo, de organização social e planejamento econômico, de modo a se direcionarem para horizontes pouco modestos. O homem maquiaveliano está órfão da paternidade divina, pelo menos no referente à sacralidade do seu viver e agir. A fé no mundo moderno admite outras conotações, embora o cerne da sua raiz seja mantido: a beatitude e a conversão. Nesse ponto, Maquiavel aparece como marco divisor ao demonstrar, com apreço histórico e sarcasmo peculiar, as entranhas do homem desejoso de poder, conhecimento prático e bem-estar, homem

este em franca oposição ao seu oponente ideário anunciado nos sermões sacerdotais e cultivado pelas mentes simples e aquietas. É o riso desdenhador da concepção sacra e virtuosa do homem que deve sobressair na análise da comédia principal do filósofo italiano.

A mandrágora, em versão defendida por este pesquisador, na sua trama de relacionamentos movidos pelos mais temidos erros do agir (desejo aflorado, corrupção sistêmica, ganância, traição), realiza uma crítica aguda às instituições tradicionais, sobretudo na sua acepção moralista, e para tanto o viés adotado na pesquisa é a caracterização da virtude, outrora exercício habitual da nobreza de caráter, e na peça do filósofo florentino é desmontada e contraposta em toda a sua essência e implicação em toda a extensão de ações.

Por se tratar de uma pesquisa que interpela o riso na sua fenomenalidade (nas evidências das suas aparições), situando apenas uma de suas espécies como ponto principal de análise – isto é, aquela proveniente da comédia teatral com implicações morais – serão usados referenciais interdisciplinares. A fundamentação teórica pautar-se-á, de modo majoritário, pelos estudos de ordem filosófica e da teoria do teatro, em paralelo com saberes sociológicos e da ciência histórica. Todas estas discutem o riso por métodos próprios que, somados, podem avalizar as hipóteses colocadas.

A dissertação será subsidiada pelos conceitos-chave relacionados às linhas mestras da investigação: riso, comédia e moral. As obras selecionadas ressaltam os autores preferenciais e aqueles que contribuirão, transversalmente, para a elaboração do corpo teórico. O material de pesquisa constitui-se de algumas produções clássicas – já indicadas na abertura desta seção – a começar por Platão e Aristóteles, cuja contribuição foi decisiva na formulação de princípios éticos e de conceitos poéticos até hoje em voga, passando pelos estudiosos romanos de retórica (Cícero e Quintiliano) e pela elaboração tomista da noção de virtude. Filósofos como Descartes, Kant, Schopenhauer, bem como pensadores sobre a cultura – e Spencer e Freud se colocam nesse rol – expõem pareceres interessantes sobre o riso, de grande valia para dialogar com a proposta concebida.

É de salientar também as obras de História, principalmente as que versam sobre o Renascimento e a desenvolvimento do Teatro e de sua dramaturgia, e aqui

fazemos igual consideração aos trabalhos de teoria do teatro. Estudiosos da Estética e da Arte, como o filósofo e professor Benedito Nunes (1966), possibilitam compreensão extensa do fazer artístico e, por isso, somarão às leituras de apoio e complementação argumentativa. Por fim, destaco na bibliografia pesquisada os trabalhos de grande nível a respeito do riso e da comédia, publicações nos campos da História, Filosofia, Estudos Literários e Teoria e História do Teatro, de Georges Minois, Patrice Pavis (2005), Luigi Pirandello (1996), Verena Alberti (1999), Peter Berger (2017), Susanne Langer (2003), Margot Berthold (2009), Marvin Carlson (1997), John Gassner (2002), Jean-Jacques Roubine (2003) Hermilo Borba-Filho (1968), Northrop Frye (2014), Sábato Magaldi (1989), Bárbara Heliodora (2005), e Ivo Bender (1996), que enfocam, entre as peculiaridades, a história do riso e a poética cômica. Os trabalhos do filósofo parisiense Bergson (2001) e do antropólogo Propp (1992) complementam o direcionamento que pretendo viabilizar: pensar o cômico na função derrisória, acentuada no tópico da moralidade.

Findando o quadro referencial, nada melhor que o próprio Maquiavel a servir de base primaz de cogitação. Suas obras políticas, sendo *O príncipe* a capital (2004), compartilham da mesma essência da sua comédia, a saber, a verificação de uma nova maneira de ser do homem, separada de qualquer finalismo metafísico. Seus textos filosóficos são um parâmetro importante para a compreensão global das intenções da sua dramaturgia. Essas referências, excetuando ainda as demais mencionadas na revisão bibliográfica, são fontes indispensáveis de informações na aclaração do tema.

É preciso ainda erigir, antes de entrar na seara própria do tema escolhido, uma concepção de moral para subsidiar a reflexão do papel do teatro quanto aos valores humanos. Na definição oferecida por Nicola Abbagnano, moral é “conduta dirigida ou disciplinada por normas, conjunto dos *mores* [...]” (2000, p. 682). *Mores*, cuja tradução significa “costumes”, são os valores culturais em geral que exercem coerção sobre os indivíduos, ou os movem à livre aceitação (as duas tendências podem estar unidas), de modo a fazê-los obedientes a certos preceitos tidos como bons e verdadeiros. Nas palavras de Vázquez (1978), moral é entendida como sendo “um conjunto de normas e regras destinadas a regular as relações dos indivíduos numa comunidade social dada” (p. 25). De largada, a moral é a convenção orientadora de uma sociedade ou grupo social específico, e se o cômico

pode ser derrisório será assim em oposição ao sistema de valores morais estabelecidos.

Este trabalho não inaugura uma nova teoria da comédia ou do riso, e não leva a cabo uma história da comicidade, seja atrelada ao teatro ou fora dele. O objetivo está aquém de inventariar toda a bibliografia, cronologicamente documentada, voltada para abarcar o riso em totalidade ou as aparições históricas registradas, em cada povo e território donde vingou a arte teatral ou expressão poética similar, de tipos de comédia singulares e comparadas. Aliás, devido à precaução de encurtar o máximo que puder a amplitude da matéria, vasta por si só, optei em não acrescentar as formas espetaculares cômicas orientais (como o *kyogen* japonês) por entender que estão sedimentadas em outro registro cultural, díspar quanto ao percurso histórico e simbólico do riso e da comédia pleiteado nesta pesquisa. Embora fosse enriquecedor travar um diálogo intercultural, das tradições oriental e ocidental de pensamento sobre os sentidos do riso e sua residência no teatro, não haveria como executar esse feito sem o ônus de não atraiçoar as tradições culturais e seus patrimônios artísticos com simplificações detestáveis.

A dissertação será composta de três capítulos, nos quais será disposto o objeto de pesquisa a partir das considerações generalizadas, para então afunilar o campo de reflexão para o teatro e a comicidade, em específico na análise dramatúrgica de *A mandrágora*. A dificuldade inaugural está na divisão analítica das visões sobre a natureza do riso, isto é, na separação discriminada entre as explicações próximas ou convergentes. Jean-Charles Chabanne (2002) esquematiza as teorias sobre o riso de um modo bem oportuno. Ele agrupa as versões teóricas sob três espécies de fundamento, e submete-as a três causalidades respectivas.

Nas “Teorias psicossociais do cômico”, o riso nasce do sentimento de superioridade perante um defeito de outrem. Inclui, no tópico, teóricos como Thomas Hobbes, Henri Bergson e Charles Baudelaire, põe em evidência a dimensão social do riso e aplica fórmulas de zombaria (provocação, controvérsia e sátira); nas “Teorias psicoafetivas do cômico”, com a dianteira de Sigmund Freud, o riso surge da relação entre tensão e relaxamento (aproxima-se do binômio prazer e dor exacerbado pelos sábios da antiguidade). Quando certa expectativa se frustra ou acaba em nada, produzem um alívio psíquico e despeja energia concentrada para fora da mente; nas “Teorias psicocognitivas do cômico”, o riso surge da

incongruência de ordem intelectual, algo pertencente às análises de Immanuel Kant e Arthur Schopenhauer, e comportam, desde a surpresa com a desassociação de ideias e fatos, até a versatilidade da própria linguagem, já denominada por Wittgenstein como “jogo” (palavras em combinações, usos criativos em situações díspares etc.), e ao cúmulo da não-linguagem das poéticas do absurdo.

Embora a exposição que se segue disponha os autores por ordem parecida, há de fazer a conjugação das teorias psicofísicas para, então, chegar às teses que relacionam mais diretamente o riso à moral. Para isso ocorrer, serão aproveitados os esforços de Chabanne, mas assumindo uma divisão bilateral: de um lado, as vertentes psicofísicas, entendidas como aquelas para as quais o riso provém de fontes anatômico-fisiológicas ou operações psíquicas. Do outro, as vertentes cognitivas e socioculturais, dede o proveito instrumental do rir pela retórica, passando brevemente pelos intérpretes do riso segundo a clave da falha intelectual ou insuficiência do pensamento na apreensão da realidade, até aqueles que tematizam regiões mais expandidas do fenômeno, os mais aptos à correlação com o teatro. Importou, sendo uma ou outra, evidenciar se há uma implicação moral ou se, no surgimento do riso, existe alguma procedência dos tipos ou valores da ação humana.

O primeiro capítulo, denominado *“Rir é humano”: por uma significação*, discute o riso sob várias vertentes (biológica, psicológica, filosófica, sociológica) tentando elucidar a sempre correlação à moralidade, de maneira direta (referente a algum sistema moral peculiar) ou indireta (valores mais dispersos), e traçar com isso a localização da sua universalidade cultural. O ponto de partida, assim, será investigar as mais repercutidas teorias sobre o riso, no encalço de apreender seus vários sentidos. A meu ver, são dois os segmentos que não podem ser ignorados: as visões naturalistas, amparadas no sustento psicofísico ou nas afecções, e as concepções do risível de fundo comportamental e social, com a multidimensionalidade de suas recorrências (política, cultural, artística e, sem dúvida, ética).

Os autores do primeiro segmento incluem Aristóteles e seu estudo sobre anatomia e fisiologia animal, Descartes e Espinosa com a qualificação do riso como paixão, a detalhada análise de Laurent Joubert da “anatomia do riso” e de que maneira se dá a produção da risada nos indivíduos. Encerrar-se-á o capítulo com os

teóricos evolucionistas Herbert Spencer e Charles Darwin e sua análise funcional e mecânica do ato de rir e das expressões faciais concomitantes, e Sigmund Freud na tarefa de viabilizar a contextualização do riso às categorias psicanalíticas, concentradas no entendimento do chiste e do humor.

Na sequência, o riso passará a ser examinado no envolvimento com a conduta humana de modo geral e a edificação de valores morais especificamente. O risível é instrumentalizado pelos oradores sagazes para impressionar a audiência e lhe influenciar as emoções e consentimentos, por isso o conhecimento transmitido pelos mestres da retórica – Aristóteles, Cícero e Quintiliano – serão postos em destaque. Na obra de Hobbes, analisada na sequência, a influência dos retóricos latinos se faz pujante, destarte de grande valia será compartilhar dessa visão. As teses filosóficas de Kant e Schopenhauer (filósofos alemães do século XVIII e XIX) prosseguem o esclarecimento das conotações do riso. Então, termina com a discussão da obra de três autores exponenciais na teorização do riso, sem os quais ficaria difícil propor hipóteses do riso derrisório: Mikhail Bakhtin e sua pesquisa da cultura popular como exaltação cômica da vida e da existência corporalizada e sentida coletivamente, numa integração festiva; Henri Bergson e o ensaio seminal dedicado ao riso em vista de atingir a provocação essencialmente motivadora do por que se ri; por fim, Vladimir Propp, no texto em que discute os tipos de riso e os dispositivos de comicidade encontrados em literaturas dramáticas e não-dramáticas.

A seguir, apresentar-se-á um panorama pela teologia cristã, e a visão sobre o riso e o teatro elaborada pelos padres supracitados da fase Patrística, terminando com a polêmica do teatro e a moral, levantada pelos contrariados filósofos ilustrados, igualmente preocupados com a força moralizante (ou de imoralizar os cidadãos) contida nas exibições teatrais, e mais incisivos nas comédias. São três os filósofos da Ilustração os protagonistas desse debate pródigo: o aguerrido Voltaire (1978), o maestral Diderot (1986) e o divergente Rousseau (1993). Todos, em alguma etapa de suas vidas, tiveram participação na arte dramática (como escritores ou atores) e essa ligação de ofício os predestinou a entronar o teatro nas prioridades da problematização filosófica da Arte no Século das Luzes. O objetivo específico do primeiro capítulo é, dado a conhecer as teorias do riso, ao menos as mais difundidas, verificar o fundo moral que o ato de rir possa manter atrelado a si, e, com

isso, averiguar o poder do risível de abalar as consciências e chamar a atenção para o fato da arbitrariedade e obsolescência de muitas atitudes da conduta humana.

No capítulo dois, *O risível na dramaturgia: a comédia e a moral*, a incumbência está em evocar o conceito de cômico e comédia para desvendar alguns mecanismos risíveis presentes na dramaturgia, citando algumas obras de comediógrafos notáveis que exprimam não apenas a técnica cômica da escrita dramatúrgica, mas apontem para a tendência comum de apreciação moral a partir da dramaturgia. Traz ainda a discussão das possibilidades críticas da comédia e como ela emprega a derrisão moral na toada contra os males do comportamento ou o moralismo deprimente.

A comicidade, prevista nos estudos preliminares do capítulo primeiro, impõe a tarefa de pensar o múltiplo, pois a sua natureza envolve muitas camadas e variações advindas destas. Marcos Victória fez o adendo, ao questionar se o cômico deve ter apenas uma explicação (única compreensão) ou se existem “formas cômicas” distintas e até não excludentes. São tantos os modelos de comicidade quanto as possíveis condutas pândegas observáveis nos seres humanos, inclusive no teatro, arte acolhedora com excelência do ridículo. Portanto, haverá um recorte obrigatório confiado ao sentido mais imponente e interessante.

A estética do cômico acompanha os estudos sobre o riso e cumpre uma solicitação descritiva dos elementos pungentes da jocosidade, sendo estes levemente desconcertantes e irreverentes, como em uma brincadeira inofensiva, ou sensivelmente humilhantes, de teor cáustico. As primeiras leituras a serem postas ao circuito de ideias sobre a dramaturgia e a comédia, além de Platão e Aristóteles, será do filósofo alemão Hegel (2004), com aulas de Estética que não só foram brilhantes como exemplares na perseguição do conceito de comédia. Utilizando mais autoridades sobre o assunto (Freud, Pirandello, Adolfo Sánchez Vázquez, Suzanne Langer, dentre os mais requisitados neste estudo), procurarei elaborar sinteticamente uma visão do cômico que atenda às exigências da compreensão do fenômeno investigado: a comicidade escancara as imagens incongruentes e as contrariedades das aparências em relação às realidades por elas referenciadas.

Não cabe fazer uma retrospectiva completa da história da comédia, até porque seria contraproducente nestas páginas diminutas realizar tal feito. A

importância capital está em indicar, a partir daqui os expoentes mais valorosos na consagração do papel da comédia em ilustrar os conflitos de natureza moral e assumir uma posição ativa diante do acontecimento mostrado. O teatro, ao possibilitar o surgimento espetacular do mundo propriamente humano em todas as nuances praticáveis, transparece a virtualidade do agir e insurge as intenções contidas em cada ato de vontade. Os modelos avaliados para tanto serão as peças do comediógrafo grego Aristófanes (1977; 2000), do poeta inglês Willian Shakespeare (1981) e do ator e dramaturgo Molière (1980).

No último capítulo, *O "riso maquiavélico": A mandrágora*, concentrar-se-á na análise interpretativa da peça *A mandrágora* de Nicolau Maquiavel, e, para tanto, a abertura será voltada à época histórica do advento da Idade Moderna. Depois de contextualizar Maquiavel na época renascentista, e detalhar seu *corpus* teórico, tratará dos elementos suscitados nos capítulos anteriores na sua comédia, com típico tratamento, e, no ínterim descritivo, sublinhar os pontos cruciais que diferenciam a sua comédia no que tange à descaracterização risível da natureza humana virtuosa.

A Itália da Renascença é o útero gestacional da modernidade, cujo apogeu consolidar-se-á três séculos depois, mas não à revelia dos fatos históricos transcorridos a partir do Humanismo. O Renascimento será o cenário histórico do alvorecer da comédia literária italiana (e popular idem, embora haja movimentos teatrais populares desde antes), e o capítulo iniciar-se-á com a explanação sobre os acontecimentos marcantes e da mentalidade emergida dos anos aludidos. Para tanto, serão utilizadas obras históricas sobre o período renascentista, em particular aquelas escritas por Jacob Burckhardt (1991), Peter Burke (2000; 2008), Arnold Hauser (2003), Will Durant (1953), Nicolau Sevcenko (1994) e João Francisco Duarte Junior (2006). Sobre a vida e obra de Maquiavel, as referências serão as do maior biógrafo do florentino, Roberto Ridolfi (2003), Sebastian de Grazia (1993), José Nedel (1996), Roger Masters (1999), J. R. Hale (1963), Georges Mounin (1984).

Maquiavel desponta nessa paisagem afortunada como mentor da ciência política, avessa aos preceitos tradicionais de bom governo. Além de apresentar de maneira esquemática os conceitos fundamentais do pensamento maquiaveliano (endossando suas concepções antropológicas e éticas), o panorama do teatro

renascentista, a ser exposto seguidamente, vai situá-lo no desenvolvimento geral da arte teatral, principalmente na observação cuidadosa, envolvendo a separação convencional entre a comédia erudita (*Commedia sostenuta*) e a comédia popular, em maior aceno a *Commedia dell'arte*). No rastro dessas realizações artísticas, além do apoio dos trabalhos sobre a História do Teatro aventados anteriormente, o manual de Dario Fo (2004), a pesquisa de Ivanildo Piccoli (2013; 2015), os artigos de Roberto Tessari (2017) e José Eduardo Vendramini (2001), o trabalho de Roberta Barni (2003) de tradução e comentário introdutório dos roteiros de cena (*canovacci*) do cômico Flaminio Scala, e o livro de Gino Savioti (1944) vão subsidiar os dizeres a respeito.

Ao adentrar propriamente no objeto de estudo da dissertação, serão demonstrados, na posteridade da descrição do enredo e das personagens, os estratagemas cômicos da peça e, integralizados a isso, o tipo de derrisão moral contida, no meu entender, na ação dramática. A peça vai ser introduzida e discutida seguindo o preceito já aventado por Décio de Almeida Prado (2004) de atenção às falas das personagens e seus atos no interior da intriga, pois isso caracterizará cada uma delas.

São três as particularidades de seus atos descritíveis adotadas: o que as personagens dizem de si mesmas, o que as outras dizem delas e os atos praticados por cada uma. Calçados nisso, os sinais da derrisão moral via dispositivos cômicos darão a tônica da análise dramatúrgica, e, durante a amostragem, recuperar-se-ão muitos dos conceitos da significação do riso e da comicidade para discriminar e comparar teorias e suas aplicações artísticas.

Nesse processo, resgatarei muitos dos teóricos do cômico lembrados nos capítulos prévios, com a preocupação de subsidiar o exame da comicidade e respaldar meus argumentos em torno do riso derrisório maquiaveliano, chamado aqui de "riso maquiavélico" para levar em conta a acepção pejorativa ao pensador florentino, invertida nessa classificação pelo seu teor realista e desmoralizante (contraditório à vigência moral recebida). Para comentar as cenas e pretextos, serão bem vindos, além da revisão bibliográfica descrita, as publicações de Pasquale Stoppelli (2005), Augusto Boal (1983), Rafael Araújo (2007), Paola Poli e Marisa Carlà (1997), Newton Bignotto (2014), Rita Marnoto (s/d), Priscila Nogueira da

Rocha (2017; 2018), Andrés Felipe Agudelo-gonzález e Javier Alonso Cárdenas Díaz (2013).

As duas edições brasileiras a serem utilizadas durante a análise serão a clássica publicação da Coleção Teatro Vivo (1976) da Abril Cultural, sob a tradução de Mário da Silva, e aquela traduzida e comentada por Pedro Garcez Ghirardi, pela editora Brasiliense.

O amparo da comédia no original italiano servirá da edição sob curadoria de Roberto Ridolfi (1965), de uma edição ainda mais antiga, das primeiras décadas do século XX, da Studio Editoriale, de responsabilidade editorial de Gerolamo Lazzeri (1924), e consulta do texto crítico de Laurenziano Redi (In: STOPPELLI, 2005). Deixo claro, a despeito de preciosismo, que as obras no original serão para o autor da dissertação uma leitura obrigatória, mas o trabalho monográfico não necessitará de tradução inédita, posto não contar com a necessidade de estudo filológico ou encaminhamentos afins para o objetivo a se cumprir.

Na conclusão, além das assertivas finais a respeito da comédia de Maquiavel e de seu pensamento antropológico e poético, aportarei repercussões modernas do debate entre moral, teatro e sociedade, opinando se o teatro deve ter uma função moral; se a comédia é bom documento de diagnóstico do tempo histórico, das questões suscitadas e incongruências vividas numa época de transição de mentalidade; e algumas palavras serão ditas sobre o teatro de Maquiavel e a posteridade da dramaturgia, tanto na influência de comediógrafos ulteriores quanto dos viáveis parentescos com a dramaturgia brasileira.

Finalizando a introdução, algumas informações técnicas. Para facilitar a leitura e assimilação dos termos, todas as palavras em grego serão transliteradas ao português. As palavras em latim aparecerão traduzidas, e quando houverem no corpo do texto, serão postas entre parênteses à frente da escrita em vernáculo, o mesmo valerá para os títulos em outros idiomas. Eventualmente, a tradução ou a citação no original estarão disponíveis como nota, quando o referido for simplesmente de natureza informativa. Quando necessário, haverá um comentário mais extenso do significado (ou da polissemia, eventualmente) da palavra empregada. Também serão inseridos comentários marginais principalmente como esclarecimento de passagens circunscritas aos campos estritamente filosóficos, ou

para discorrer sobre generalidades que assegurem a melhor compreensão da matéria, quando assim for conveniente.

1 “RIR É HUMANO”: POR UMA SIGNIFICAÇÃO

1.1 Das entranhas do homem: O *homo risibilis*

Que o homem ri não é nenhuma novidade. Basta observar a regularidade das relações humanas para comprovar a naturalidade do riso nas pessoas, despertado pelas mais variadas situações cotidianas, ou ainda pela surpresa ocasionada por uma experiência inédita. Os motivos são inúmeros: rimos de alegria, portanto, sinal de liberação emocional; rimos diante de algo inexplicável, uma risada de desconfiança e dúvida; rimos também quando não sabemos nos portar diante de uma circunstância vexatória, nesse caso um sorriso tímido e vergonhoso; ri-se devido à falta de controle afetivo, e nesse caso o riso demonstra uma fraqueza da alma. Em suma, pode-se elencar pretextos diferentes para justificar o mesmo significante. A primeira constatação a se fazer é entender o riso como uma *expressão humana,* portadora de algum significado.

Fato unânime é que a estridente presença risonha em diversas situações vividas pelo homem acontece com frequência e pode ser registrada a contento em tempos e lugares alternados. São muitas as aparências do riso, e sem dúvida os curiosos e intrépidos pesquisadores têm dedicado atenção e empenho na busca de respostas sobre sua abundante fatualidade. Georges Minois, na introdução do seu livro, aponta para a multiplicidade do riso na história, às vezes ebulitivo, outras discreto. Essas faces tão antagônicas (ou apenas em graus variantes), intriga e cativa a muitos:

> Estudado com lupa há séculos, por todas as disciplinas, o riso esconde seu mistério. Alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas de ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia. É isso que faz sua riqueza e fascinação ou, às vezes, seu caráter inquietante (...) Na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, do divino e do diabólico, ele flutua no equívoco, na indeterminação. Portanto, tem tudo para seduzir o espírito moderno. (MINOIS, 2003, p.15-16).

Todavia, há uma escala de pleitos a responder, que ordenaram as tentativas de entendimento deste fenômeno, passando pela verificação natural, até alcançar o *topo* de inquirição cultural. A princípio, sendo o riso uma atividade corporal, pode ser condicionado apenas como um mecanismo psicofísico acionado pela influência externa (fatores socioambientais) ou pelo gerenciamento adverso de informações contidas na mente. As visões naturalistas, de matriz fisiológica, portanto, serão as primeiras a serem postas em pauta[1]. Consigna "visões naturalistas" aquelas que trazem como fonte do rir aspectos físicos e movimentos oriundos das funções orgânicas, dos apetites ou de qualquer estímulo suscitado por anterioridade na situação necessária da vida biológica e psíquica. Aqui também estão inclusas todas as tendências cuja causa principiante for da ordem sensitiva.

Ao investigar as causas internas do riso (vindo das "entranhas" do corpo humano) pelo viés da fisiologia, das afecções sensoriais ou da operação psíquica, quer se ressaltar os fatores orgânicos envolvidos na produção desse tipo de prazer. Mas a razão maior é a localização, nos discursos dessa envergadura, das ligações viáveis entre o atiçamento do riso e a conduta humana passível de ser avaliada moralmente.

Existe ainda um interesse estrito, relativo ao objeto dedicado nesta pesquisa – o riso no teatro, concentrado na comédia *A mandrágora* – que é o de confluir os estudos gerais sobre os mecanismos hipotéticos do rir com os esquemas de comicidade promovidos ao longo do tempo, em especial aqueles dispostos nas intervenções teatrais. Ao final deste trecho espera-se ter reunidos os conhecimentos iniciáticos para, não só caracterizar com maior repertório o fenômeno do riso, mas poder identificar entre as abordagens as correlações com os procedimentos cômicos aproveitados na dramaturgia.

Aristóteles[2] foi o primeiro a realizar uma teoria física sobre o riso. Conforme será visto adiante, em Platão o riso não é o objeto para o qual se destina suas

[1] O termo fisiológico é aplicado aqui genericamente. Embora as descrições aristotélicas se insiram nos estudos biológicos, os quais apontam detalhamentos das funções de órgãos, fluidos e outras atividades corporais, a acepção corrente não é, evidentemente, contemplada em plenitude. A precisão e abrangência desta ramificação científica, em se tratando do riso, encontrar-se-á no trabalho de Darwin que será visto adiante.

[2] Aristóteles (384-322 a.C.), filósofo clássico, nascido em Estagira, na Macedônia. Após migrar para Atenas por volta dos dezoito anos, ingressou na Academia de Platão (escola de filosofia), e lá estudou e se tornou professor de retórica. Depois de cumprir sua estada na Macedônia, como

prédicas, em maior concentração no diálogo filosófico travado com Filebo e outro amigo do jovem. Nesse caso, faz parte das assertivas sobre as afeções mistas, donde emerge a oportunidade de tecer uma avaliação sobre o riso no âmbito teatral. Já em Aristóteles, o riso, assim como o cômico, ganham abordagem exclusiva, mesmo que, genericamente, se encaixem numa perquirição mais ampla. Diz o filósofo que o riso é produto de grande concentração de calor na região do diafragma. O aquecimento deste músculo do médio tronco é responsável pela sensação, ocasionada por estímulos provocadores da reação fisiológica geradora da risada. Para melhor captar esse movimento, é prudente explicar alguns detalhes do funcionamento do órgão supracitado conforme descrito na obra *As partes dos animais* (2010) de Aristóteles, texto em que mostra com detalhes suas pesquisas biológicas sobre o animal homem.

Com este tratado, o filósofo estagirita inaugura no ocidente os estudos anatômicos ao se propor investigar com rigor científico o funcionamento das partes internas tendo por meta a compreensão das suas finalidades no todo. Sua contribuição ganha notoriedade apenas no século XIX, quando, no auge do surgimento das ciências específicas e especialidades, foi analisado com afinco. Sugerem alguns historiadores que teria sido escrito no período da fundação do Liceu, quando Aristóteles retorna à Atenas, enquanto outros preferem datar o surgimento do tratado num período ulterior, em torno do ano 330 a.C. Dentre os detalhes estilísticos da obra, pode-se mencionar o arranjo lógico desenvolto, o caráter didático e objetivo das descrições e a linguagem formal, porém acessível, provavelmente destinada a um público irrestrito.

Dividido em quatro livros, tem-se no livro I a exposição geral da obra referente à parte biológica e da metodologia utilizada para essa investigação[3] e os demais livros (II, III e IV) realizam as análises propriamente ditas, naquilo que seria uma disciplina inédita, a anatomia comparada. Está entre os três livros finais as observações sobre o riso, precisamente no livro II.

---

preceptor de Alexandre, filho do rei Filipe II, retorna para a capital grega e funda o Liceu, sua própria escola de filosofia.

[3] Críticos de Aristóteles levantam a hipótese de que, na verdade, o livro I poderia ser uma obra à parte, devido as especificidades encontradas neste texto, destoantes dos livros procedentes. Neste, Aristóteles discute prioritariamente o método científico mais qualificado para conhecer o objeto natural e, na procura pela exatidão, refuta teses anteriores a esse respeito.

Antes de explicar o riso, Aristóteles define as propriedades e função do diafragma, músculo donde se origina a risada. Parte dos animais sanguíneos, delimita o pulmão e o coração, e separa a região abdominal da região superior, exatamente onde se localiza o coração, impedindo este de sofrer as reações desencadeadas pelo calor externo e pela ingestão de alimentos. O diafragma é a barreira diferenciadora das denominadas por Aristóteles de parte nobre (a superior) e a menos nobre (inferior, onde se concentra o sistema digestivo). Detalha, seguindo a fisiologia do diafragma, o caminho para o despertar do riso:

> A prova de que é quando aquece que o diafragma dá logo sinal de experimentar uma sensação está no que acontece com o riso. De facto, se se fizer cócegas a alguém, provoca-se-lhe de imediato o riso, porque o movimento atinge rapidamente esta zona e, mesmo que o aquecimento seja pequeno, produz um efeito evidente e uma reacção mesmo que contrária à nossa vontade. Se o ser humano é o único animal susceptível de ter cócegas, esse facto deve-se, por um lado, à finura da pele, mas também por se tratar do único animal que ri. As cócegas produzem o riso em função de um movimento que se gera na região da axila 75. (ARISTÓTELES, II 673 a).

De acordo com essa explicação, o riso é produto de um aquecimento no diafragma, que por sua vez causa uma sensação, sendo esta responsável pelo estímulo involuntário do pensamento. O movimento das costelas, em especial nas laterais, contribui decisivamente para disparar a risada.

Duas afirmações despertam atenção exclusiva. A primeira é o embate entre o pensamento e a vontade, podendo considerar como pensamento forçado o efeito da sensação oriunda do diafragma. Observa-se que o riso advém de uma “deslógica” organizacional da estrutura funcional do corpo humano, surgido na contramão da vontade natural de execução da mente. E o outro aspecto relevante encontra-se no enunciado bastante familiar para os teóricos do riso: o animal homem é a única espécie que ri; o riso é privativo do ser humano, uma de suas peculiaridades sobressalentes, aquela merecedora de atentas preleções. Tanto na antinomia entre o pensar pela vontade e o impulso espontâneo e imprevisível do pensamento, quanto o diagnóstico da risada como prioridade humana, Aristóteles esboça cautelosamente um caminho de reflexão sobre a natureza física do riso, isto é, da sua origem e procedência neurobiológica.

O exemplo do estagirita quanto ao pertencimento inerente do riso ao homem ganha atualização nos escritos do filósofo fenício Porfírio[4], comentador das obras sobre lógica e linguagem de Aristóteles, precisamente as *Categorias* e *Sobre a interpretação*. Considerado neoplatônico por ter sido tutoreado por Plotino[5] em Roma, no século III da era cristã, Porfírio escreveu *Introdução às Categorias de Aristóteles,* em que teceu cuidadosos comentários e ordenada exposição dos conteúdos tratados na obra original.

Na *Isagoge* (1965) como ficou conhecida a introdução no ocidente, devido sobretudo à tradução para o latim feita por Boécio, na antiguidade tardia, Porfírio retoma o ensinamento do filósofo do Liceu a respeito dos predicáveis (aquilo que pode ser afirmado, declarado), especificando seus tipos e subdivisões. Dentre as classes de predicáveis listadas nos *Tópicos* (obra aristotélica que compõe o conjunto de textos denominados por *Órganon*), quais sejam, gênero, espécie, diferença, acidente e o próprio, este último merece atenção. Para Aristóteles, “próprio” significa aquilo que faz parte indissociável de um sujeito, ainda que não exprima a sua essência, ou seja, pertence ao sujeito e, por ser determinado sujeito (homem, por exemplo) terá aquela característica correspondente (capacidade de aprender gramática, como citado pelo autor). Sendo assim, “o próprio” é um predicado implicado no sujeito do qual participa e vice-versa.

Porfírio, ao comentar sobre “o próprio”, realça precisamente, para ilustrar a realização daquilo termo, a capacidade do riso como latente à espécie humana. No capítulo IV da *Isagoge*, há quatro sentidos atribuídos ao “próprio”: o predicado de uma única espécie mas não necessariamente a todos os seus indivíduos; o predicado da espécie no seu todo, sem ser exclusivo dela; o predicado pertencente a única espécie, no seu todo mas não sempre; por fim, o sentido mais pleno, a reunião concomitante de todos os aspectos, como segue:

> Em quarto lugar, é o concurso de todas essas condições ao mesmo tempo: ser de uma só espécie, de toda, e sempre, como, para o homem, a faculdade de rir. Com efeito, mesmo que ele não ria sempre, do homem, ao menos se diz que é capaz de rir, não porque ri sempre, mas porque pode

[4] Porfírio (234-305?) filósofo e lógico grego, teve a sua obra *Isagoge* (comentários sobre as *Categorias* de Aristóteles) traduzida para o latim no século VI, e na Idade Média se torna autoridade nas matérias afins.

[5] Plotino (204-270) foi um filósofo de Licópolis, herdeiro da tradição platônica por intermédio de seu mestre, Amônio. Daí os historiadores terem atribuído à obra de Plotino a cunha de neoplatonismo.

> fazê-lo naturalmente; é uma qualidade que faz sempre parte de sua natureza, como para o cavalo a faculdade de relinchar. Estas últimas qualidades são com justiça chamadas próprias, porque elas se reciprocam também com o sujeito: se há cavalo, há a faculdade de relinchar, e se há faculdade de relinchar, há cavalo. (PORFÍRIO, Isagoge, 4, 16-23).

Como salientou com perspicácia o medievalista Carlos Arthur R. do Nascimento (1998,1999) o detalhe do artigo definido “o” que integra a expressão contida na *Gargantua* de François Rabelais, “rire est le propre de l’homme”[6]. Isso significa, no entender de Nascimento, uma referência feita pelo escritor francês aos estudos clássicos das categorias lógico-gramaticais, obrigatórios nos programas de instrução medieval.

Além de realçar o dito prévio por Aristóteles – dentre os animais, o homem é o único a rir – com semelhante afirmativa, Porfírio ainda justifica, pelo exemplo da risada, uma amarração mais profunda ainda entre este fenômeno e a existência humana. Não apenas o rir é uma possibilidade anatômica e fisiológica de homens e mulheres, ele o distingue em todos os níveis de definição da humanidade, ou seja, naquilo que é inato, possível, provável, necessário à espécie e contingente nos indivíduos. O riso passa a ser considerado, mais do que a manifestação interna do movimento funcional do organismo, um indício da forma ontológica do humano.

O francês Descartes[7], no século XVII, arrisca-se na mesma problemática de modo próximo ao pretendido por Aristóteles *n’As partes dos animais*. Em *As paixões da alma*, Descartes procura definir o motivo do riso pela descrição fisiológica que o viabiliza:

> O riso consiste em que o sangue que procede da cavidade direita do coração pela veia arteriosa, inflando de súbito e repetidas vezes os pulmões, faz com que o ar neles contido seja obrigado a sair daí com impetuosidade pelo gasnete, onde forma uma voz inarticulada e estrepitosa; e tanto os pulmões, ao se inflarem, quanto este ar, ao sair, impelem todos os músculos do diafragma, do peito e da garganta, mediante o que movem os do rosto que têm com eles qualquer conexão; e não é mais que essa ação do rosto, com essa voz inarticulada e estrepitosa, que chamamos riso. (DESCARTES, 1973, p. 271, art. 124).

---

[6] Nascimento observa que, na edição publicada pela Hucitec (1986), traduzida por Aristides Lobo, omite-se o artigo contido na versão original francesa, o que na sua apreciação ocorre em prejuízo do significado da afirmativa, pela razão descrita nos parágrafos anteriores.

[7] René Descartes (1596-1650), nascido em Haya (França), é considerado o pai da Filosofia Moderna e do racionalismo. Sua obra é a porta de entrada para as questões relativas ao conhecimento e a subjetividade. Famoso pelo raciocínio sobre o “eu pensante” nas *Meditações*, que conclui com a expressão famosa: “Penso logo existo” (*Cogito ergo sum*).

Mais interessante do que a descrição mecânica do funcionamento de certos órgãos provocadores do riso, a digressão cartesiana seguida disso avalia brevemente a proximidade desse fenômeno físico com a alegria, paixão tratada pelo filósofo em partes anteriores da obra.[8] Afirma que a alegria não pode provocar riso estridente, apenas moderado e quando acrescido por outra paixão. Argumenta ainda a ausência do riso estourado na grande alegria, preenchida pelo enchimento de sangue no pulmão. Quanto às causas do riso, destaca a admiração que gera surpresa, facilitando a abertura de orifícios do coração donde flui quantidade notável de sangue diretamente para o pulmão e o infla, e também a mistura de líquido responsável pela rarefação aumentada do sangue; proveniente – sugere – do baço, é impelida para o coração pela força de uma emoção de ódio e mistura-se a sangue de outra parte do corpo. O mais precioso a observar é o estreitamento efetuado por Descartes entre as causas metabólicas do riso e os estados psicológicos vivenciados pelo sujeito do riso, e exatamente na inter-relação de tais humores e afecções se vê a origem da risada. Explica o filósofo:

> A experiência também nos mostra que, em todas as circunstâncias que podem produzir este riso estrepitoso que vem do pulmão, há sempre algum pequeno motivo de ódio, ou ao menos de admiração. E aqueles cujo baço não é muito sadio estão sujeitos a ser não só mais tristes, mas também, por intervalos, mais alegres e mais dispostos a rir que os outros: posto que o baço envia duas espécies de sangue para o coração, uma muita espessa e grosseira, que causa a alegria. E amiúde, depois de rir muito, sentimo-nos naturalmente inclinados à tristeza, porque, estando esgotada a parte mais fluida do sangue do baço, a outra, mais grosseira, segue-a para o coração. (Idem, ibid. p. 272, art. 126).

Ainda por essa seara, Descartes fala sobre a causa do riso na indignação, o qual

> (...) é comumente artificial e fingido; mas, quando natural, parece vir da alegria que sentimos ao verificar que o mal que nos indignou não pode ofender-nos e, com isso, que estamos surpresos com a novidade ou com o encontro inopinado deste mal; de modo que a alegria, o ódio e a admiração para ele contribuem. (Idem, ibid. p. 272, art. 127).

O riso, na digressão cartesiana, é uma expressão decorrente do funcionamento complexo do organismo, e estímulos exteriores ocasionam emoções parciais cuja ressonância faz produzir reações hilárias. Sua análise, embora

[8] Encontram-se, sobretudo, nos artigos 91, 93, 94, estendendo-se sob outros enfoques em artigos precedentes.

simplória, é a tentativa de descrever, fisiologicamente, a origem e motivos do riso pelo viés biológico, mesmo acoplando a isso fomentos sensoriais.

Espinosa[9], igualmente filósofo, também menciona o riso na sua exposição sobre as paixões. Há paixões, segundo ele, que elevam a alma para uma perfeição mais plena, e entre essas destaca a alegria, responsável por engrandecê-la, e na mesma proporção aumenta potencialmente a capacidade de ação do corpo. Dentre as alegrias, ressalta a hilaridade (responsável pelo movimento simultâneo de todas as partes do Corpo), o deleite e o amor. Todas podem ser consideradas boas, pois favorecem as potencialidades corporais, desde que não em excesso (no caso da hilaridade). Espinosa fala do riso diferenciando-o da irrisão, a qual define como "a alegria nascida do facto de imaginarmos que existe qualquer coisa que desprezamos num objecto que odiamos." (ESPINOSA, 1992, p. 335, XI). Considerada – ao lado da inveja, da ira e de afecções relativas ao ódio – má, a irrisão não divide igual natureza com o riso, este como manifestação de algo bom e perfeito:

> Entre a irrisão (...) e o riso faço uma grande diferença. Com efeito, o riso, da mesma maneira que o gracejo, é mera alegria; e, por conseguinte, desde que não tenha excesso, por si, é bom (...). Por certo, só uma feroz e triste superstição proíbe que nos alegremos. Com efeito em que é que se encontrará maior conveniência em apaziguar a fome ou a sede que em expelir a melancolia? Tal é a minha regra, tal é a minha convicção. Nenhuma divindade, nem ninguém, a não ser um invejoso, se compraz com a minha impotência e com o meu mal, nem pode ter na conta de virtude as nossas lágrimas, os nossos soluções, o nosso medo, e outras coisas deste género, que são sinais de um espírito impotente; mas, pelo contrário, quanto maior for a alegria de que somos afectados, tanto maior é a perfeição a que passamos, isto é, tanto mais necessário é que nós participemos da natureza divina. Portanto, usar das coisas e deleitar-se nelas (não até à náusea, pois isto não é deleitar-se), quanto é possível, é próprio do homem sábio. (Op. cit., p. 402-403).

Mas provavelmente o estudo mais ambicioso e, sem dúvida, a primeira tentativa de investigar o riso em multiface, foi a obra escrita no século XVI pelo médico Laurent Joubert. No seu *Tratado do riso* (1579), coube no mesmo arcabouço teórico a descrição anatômico-fisiológica da manifestação do riso, a origem ligada às paixões e ao que é direcionado. Seu interesse, de cunho medicinal, é pela

[9] Baruch Spinoza (1632-1677), ou Bento de Espinosa, filósofo holandês de descendência judaica, foi banido da comunidade religiosa acusado pelos confrades de ateísmo. Sua obra inclui dois volumes preciosos: a *Ética* e o *Tratado teológico-político*.

funcionalidade do riso, a mecânica de sua execução, a causa e o efeito benfazejo do rir para os seres humanos.

Formado médico pela Universidade de Medicina de Montpellier na França, onde recebeu a nomeação de chanceler, permanecendo até 1582, ano de sua morte, Joubert exerceu o ofício a serviço do rei Henrique III. Escreveu sua obra acerca do riso e publicou em 1579, redigido em francês e não em latim, como se esperaria de um tratado científico. Sua repercussão, apesar do estudo ser ousado e abrangente, sem dúvida o mais completo sobre o assunto no século XVI, foi pífia. Verena Alberti (1999) confere as citações pouco numerosas sobre o texto de Joubert aqui e acolá, sob a discrição de quem não tinha a intenção de examinar o conteúdo, como Diderot, Bakhtin e Rocher (Cf. p. 81).

O *Tratado*, de mais de 300 páginas, é dividido em 3 livros. Na edição avaliada completa, há o prefácio dedicado à rainha de Navarra, no formato de carta, em que justifica seu apreço pelo assunto. O riso é a ação dentre as demais admiráveis do homem, animal dos mais nobres, e devido a grandiosidade do tema nenhum filósofo antecedente conseguiu lidar com ele habilmente. Considera o riso um milagre quase inexplicável, dada ao ocultamento de sua causalidade pela Natureza, como a do imã e do raio. Joubert, porém, a despeito do maravilhamento proporcionado pela incógnita dos motivos naturais por trás das disposições visíveis, diz ser louvável pôr-se na sondagem daquilo que o pensamento humano pode perscrutar e saber. Acredita na faculdade intelectual, devotada a todas as coisas cognoscíveis, em qualquer escala, e quanto ao mistério do riso há uma condição vantajosa devido a se dar nos seres humanos, e por ser parte constitutiva da natureza da humanidade está favorável para ser conhecido, partindo da manifestação sensível, os segredos intrínsecos.

No Livro I[10], Joubert explica sumariamente qual a alteração provocada no indivíduo ao ter contato com as percepções moventes até desencadear a gargalhada, denominando esse trajeto de “circuito do riso”: a matéria risível penetra no corpo pelos sentidos (olhos e ouvidos) e, chegando ao coração (órgão onde se locam as paixões) produz um movimento incontido pelo corpo inteiro, com especial

[10] Meus comentários sobre o *Tratado* serão apoiados na excelente síntese da pesquisadora Verena Alberti, contida no livro *O riso e o risível* (1999) de sua autoria, além da consulta concomitante ao texto original.

afetação ao diafragma, peito, voz e face. Chama de “matière ridicule”, ou “chose ridicule” (matéria ou coisa risível) uma entidade concreta, presente nos indivíduos, não resignada ao expediente da linguagem, da oratória ou do gênero dramático. Sua concretude ocorre na passividade real dos sentidos, e por ela têm início a movimentação resultante do riso.

Recorre à antiguidade. A coisa, como avaliavam os pensadores antigos, é risível pela sua torpeza, por isso não merece lamento piedoso. Essa torpeza se dá em duas espécies: os feitos, voltados para a visão (fatos observáveis), e os ditos, apreciados pela audição (frases e locuções). É exigente apenas a coexistência dos dois aspectos para algo ser alvo do riso: a torpeza e a ausência de compaixão. Se verá mais tarde a coesão dessa afirmação com a filosofia da comicidade de Henri Bergson.

Para justificar a sua posição, Joubert exemplifica com várias situações indecorosas e com obscenidades. Tais exemplos recorrem via de regra às partes pudendas (*parties hõteuses*), as quais ao serem expostas, geram o riso, já que o pudor obriga a ocultá-las sempre. Excetuando os casos de lacuna da indecência (como ao ver mãos ou rostos, simplesmente) ou ocasiões comoventes (tal como o machucar de uma pessoa amiga, ou o sofrimento insuportável, provocador de compaixão), a combinação entre as “partes vergonhosas” (como o traseiro mostrado) e os atos vexatórios (levar um chute ou ter a nádega queimada, desde que não cause danos horripilantes) são risíveis ordinariamente. A queda cômica, observa Joubert, é assídua na história da comicidade. A abrupta mudança de estado (o tropeço inesperado de alguém e sua queda numa poça de lama, por exemplo) produz uma sensação gozosa, contanto – vale lembrar – que seja indolor e não desperte aversão empática.

Dando prosseguimento à análise tipológica, divide os feitos risíveis em cinco subespécies: primeira, os que ocorrem sem querer, como ao ver o decote de uma mulher quando ela se abaixa para pegar um objeto caído, e a surpresa colar na face; segunda, os propositados, tipo imitar alguém por zombaria, usando de traços hiperbólicos e desqualificadores; terceira, os de consequência levemente danosa, como derrubar um pirulito de uma criança ao esbarrar nela por desatenção, ou mesmo pequenas agressões consideradas indolor (como aquelas aplicadas por Moe nos amigos Larry e Curly em *Os três papetas*); quarta, as brincadeiras e troças, igual

tortada na cara, enganar o alvo ao distraí-lo, para disso tirar proveito; e quinta, os equívocos originados pelos cinco sentidos, como engolir algo achando ser bom, quando na verdade é incomível.

Sobre a matéria risível, em síntese, Joubert estabelece algumas condições favoráveis:

a) Tem de ser engraçado;

b) Precisa penetrar os sentidos, para tanto, requer a atenção da pessoa, ou a lembrança do fato engraçado;

c) Adequação ao lugar e tempo;

d) Extensão contida para não enfadar;

e) Conter algo imprevisto, um fator surpresa.

Comenta Verena Alberti sobre estes tópicos:

> Todas essas considerações mostram o caráter extremamente concreto da matéria do riso – algo que se encontra fora do homem e o penetra pelos sentidos. Ou não o penetra, porque há obstáculos igualmente concretos que impedem sua passagem. Além disso, se rimos sem que haja uma matéria risível real penetrando nossos sentidos, esse riso é inevitavelmente falso, cessando tão logo verificamos o erro – a não ser que seja provocado por uma presença virtual do risível, em decorrência da ação da memória (ALBERTI, 1999, p. 91).

Não se ri verdadeiramente se a matéria não adentrar ao interior do ser humano pela via sensorial: esta é a força extrínseca convertida em riso. Para o médico francês, agora cabe expor como acontece na alma a conversão da matéria risível em riso propriamente dito. E começa por afirmar que, a causa intrínseca do riso, reside em alguma paixão a ser desocultada. Se refere a essa paixão por muitas nomenclaturas, sendo que a primeira é *passion risoliere* (paixão risoleira), seguida de outras semelhantes (Cf. ALBERTI, p. 91-92).

Joubert classifica as faculdades da alma em correspondência com aquela realizada por Aristóteles no tratado *Da alma*: vegetativa, sensitiva, apetitiva, movente, intelectiva[11]. Cada uma delas está sediada em alguma parte do corpo, e o

[11] “Dentre as potências da alma, como dissemos, todas as mencionadas subsistem em alguns seres; em outros, só algumas delas e, em alguns, apenas uma. E mencionamos como potências a nutritiva, a perceptiva, a desiderativa, a locomotiva e a raciocinativa” (ARISTÓTELES. 2006. p. 77).

riso igualmente se encontra numa sede corporal. Dado ao poder de submissão dos demais movimentos às próprias afecções, as partes mais nobres que poderiam abrigá-lo seriam o cérebro – lugar em que reside a faculdade sensitiva – e o coração – onde está a faculdade apetitiva. Questiona, no entanto, a procedência cerebral do riso por aperceber uma ambiguidade: o julgamento racional reprova as paixões e, da mesma forma, a domina pelo discurso. Ao pensar, assim, o circuito do riso, o que interessará mais a ele são as faculdades sensitiva e apetitiva.

Na parte sensitiva, aquela que envolve os sentidos (tato, olfato, paladar, visão e audição), as sensações capturadas pelo corpo são conduzidas ao cérebro por nervos. Esta função é realizada pelos sentidos externos (os nomeados acima), e sua assimilação no cérebro, o qual possui também sentidos internos, descritos por Joubert: senso comum (conjugação dos vários canais sensoriais), imaginação, cogitação (discurso), especulação e memória. Todos esses são efeitos do entendimento e guardam inter-relação com a faculdade intelectiva.

A faculdade apetitiva se caracteriza por sofrer afecções, e tais são de três matizes. A afecção ou desejo natural é semelhante à faculdade vegetativa subscrita por Aristóteles, com o adendo de ser sujeito à razão. A afecção ou desejo voluntário, em que reina a confusão entre a vontade e o querer, é portanto um movimento composto e dificultoso da alma. Por fim, a afecção ou desejo sensitivo (movido pelos sentidos externos) é, para Joubert, o lugar em que se estabelece o riso, e ocorre por dois meios: por toque e sem toque. O riso pertence ao grupo das treze afecções ocorridas sem toque (e, portanto, aquelas ligadas ao pensamento ou raciocínio), dentre as quais também se encontram a alegria, a tristeza, o medo, a amizade, a ira, a esperança, a compaixão, a vergonha, o zelo, a audácia, a inveja e a malícia. As cócegas, cuja excitação provocam risadas, são, na opinião do autor, um riso falso na medida em que carece a matéria risível cônscia ao ridente. A paixão do riso se aproxima mais da alegria, embora essa afecção tenha por objeto algo mais sério, comovente, verdadeiro e recompensador, e o rir seja mais leve, de matéria divertida, não importante.

O movimento do coração é a segunda causa eficiente do riso, na apreciação de Joubert. Ele se dilata e contrai em ritmo acelerado, com maior incidência de

dilatação pelo fato da alegria proporcionar isso. Entretanto, há uma curiosidade na análise feita pelo autor: no riso acontece, por simultaneidade, não apenas uma injeção de alegria, como também de tristeza, devido à coisa torpe envolvida no seu disparo – dilata o coração para acolher o objeto representado com hilaridade, e com isso espalha muito sangue fazendo com que espíritos agradáveis cheguem a face e sejam visíveis (alegria), ao mesmo tempo em que se contrai para afugentar os maus espíritos (tristeza).

Alberti sintetiza notavelmente o processo completo do surgimento do riso no ser humano:

> [...] o *objeto risível* é percebido pelos *sentidos exteriores* (a visão e a audição), que "não são nada mais do que tubos (*tuyaux)* dando passagem a essa espécie de objetos". O risível chega em seguida ao cérebro, precisamente ao *senso comum*, como todos os objetos percebidos pelos sentidos exteriores. Finalmente, a coisa risível é transportada repentinamente e em um instante ao *coração*, porque todos os objetos percebidos pelos sentidos correm a solicitar a faculdade da alma que lhes é própria; é o objeto que comove (*émeut*) a potência da alma. Esse transporte ao coração é tão rápido que só conhecemos o objeto risível quando já estamos rindo. (ALBERTI, op. cit. p. 95).

Indica o diafragma, semelhante a Aristóteles, como parte funcional na difusão do riso. Aliás, o interesse medicinal na participação do diafragma na produção do riso surgiu precisamente da intenção de comentar a obra *As partes dos animais*, já explorada antes. O pericárdio (semelhante a uma "cobertura" do coração) se agita demais devido ao movimento frenético do coração, e puxa o diafragma preso a ele, e em grande largura se estende apenas no ser humano, o que explica para Joubert o porquê somente a espécie humana ri. Ao se agitar, o diafragma produz os muitos acidentes do riso (tremores corporais, contrações do abdômen, alterações na face, na boca alargada e exposição dos dentes, na voz trêmula e no olhar brilhante e lacrimejante etc.), pois segue sem restrição o movimento do coração, na expiração. Quando esse trabalho fisiológico ocorre, todos os sinais físicos descritos acima e outros, fruto das modificações intracorporais decorrentes da percepção da matéria risível, são disparados em simultaneidade e comprometem o indivíduo por inteiro, pois sua recepção mental se entretém e seu corpo tem o abalo do equilíbrio regular.

Joubert então chega à definição singular do riso depois de explicar toda a mecânica do risível. No decorrer do primeiro capítulo do Livro II, o médico francês

discute as definições de outros autores de sua época, dentre eles François Valeriole, a partir do qual Joubert, comentando a posição teórica, enuncia a sua própria:

> Em suas definições, ele [Valeriole] tomou sabiamente *movimento* por gênero, tanto que, na verdade, o riso é alguma emoção (*emocion*), e da classe das coisas que chamamos sucedentes (*succedantes*). Porque sua essência está toda em ação e no fazer, como dizem os filósofos: como são também a voz, o som, a ação, a paixão, que não têm nenhuma permanência ou estabilidade, mas são enquanto são somente (...). Ora, o riso é efeito de uma paixão que ele denota (*denote*), assim como demonstramos no primeiro livro. Portanto, de bom direito ele é definido por movimento e ação. (...) O riso é um movimento, feito de espírito espalhado (*epandu*) e desigual agitação do coração, que alarga a boca e os lábios, sacudindo o diafragma e as partes pectorais, com impetuosidade e som entrecortado, pelo qual é expressa (*exprimé*) uma afecção de coisa torpe, indigna de piedade. (Apud ALBERTI, op. cit. p. 101).

Na concepção elaborada acima, ficam claros alguns eixos onde se assenta a teoria de Joubert. O riso é mobilizado por uma paixão, afeta o corpo inteiro, a começar pelo coração, arrastando consigo o diafragma ,na atividade de dilatação e contração, produz os efeitos sinalizados nas expressões pessoais A geração desse movimento se deve à percepção de fatos ou ações baixas, infames, que não vinculam a si nenhum tipo de empatia ou compaixão.

Em primeiro lugar, a acepção naturalista é flagrante na explicação de Joubert, posto a causa do riso ser obtida no mapeamento das funções orgânicas, conforme os saberes disponíveis na época. Sua interpretação, no entanto, ultrapassa a analítica psicofísica ao se deter na caracterização do evento externo estimulador. Como médico, tinha a preocupação justificável de amparar o estudo na mecânica do riso, até para auferir a estrutura anatômica que permite o surgimento do tal fenômeno. Porém, vale salientar sua iniciativa de resgatar a filosofia da antiguidade e usá-la no embasamento racional do discurso, e as menções não somente à obra de Aristóteles, mas a outros pensadores históricos como Demócrito, a título de recorrer as sentenças filosóficas úteis à sua demonstração e aos elogios ao riso feitos durante o *Tratado*.

Outro eixo válido para articular a moral no argumento refere-se à matéria geradora do riso. Joubert insiste na infâmia do objeto risível e na impiedade como sentimento necessário para se rir de outrem. Sob esta alegação, poderia ser feito um questionamento: se uma pessoa (um aluno de escola famoso por ser distraído, por exemplo) tropeça e cai, e seus colegas riem abundantemente, não contradiria a

ideia primária, defendida por Joubert (e antes dele por Aristóteles), de que a dor percebida inibiria o riso? Seria melhor especificar em termos mais precisos: o torpe só pode ser experienciado pelo alvo da risada, e não pelos agentes que riem, o equivalente a endossar a torpeza vista e reprovada subjetivamente como causa primeira do riso debochado ou insultador. O alvo do riso, em caso parecido, não obrigatoriamente terá consciência de seus vícios, porém seus "algozes" (o público testemunha) sim, e não sentirão por essa pessoa qualquer fagulha de comiseração.

Apesar da dedicação predominante em descrever o funcionamento dos órgãos e da musculatura quando o riso se processa no corpo, não deixa de considerar como indispensável a intelecção do ânimo passional que contagia o coração. A vontade, um tipo de escolha pertinente à conduta pessoal, também está comprometida no aparecimento do riso. Resume assim Alberti:

> [...] Joubert explica que a razão comanda duas faculdades de duas maneiras diferentes: a faculdade apetitiva sensitiva, que tem sede no coração, e a faculdade "movente", a dos músculos. O comando sobre a primeira é civil ou político: a razão mostra o dever ao coração e aconselha que ele apazigue e afecção. Se o coração resiste ao freio, a razão recorre ao segundo comando, que exerce sobre os movimentos e é imposto ou soberano: a razão ou vontade ordena aos músculos e aos nervos que parem os movimentos da paixão, e a faculdade motora obedece prontamente. (Op. cit., p.105).

A comoção sofrida pelo coração "alerta" a razão sobre a paixão residente no ato e tenta administrar o grau de afetação pela vontade, que é para o médico a ativação racional da contenção emotiva. Mesmo com a ordem racional, o riso acontece apesar disso, pois o coração estremece naturalmente. Entretanto, o controle sobre a agitação muscular nasce da coação necessária à boa conservação do corpo, e nesse aspecto é voluntário e obedece ao instinto de regulação natural da manutenção biológica.

A obra monumental de Joubert não é a única tentativa "científica" de responder ao desafio de significar o riso. Com o surgimento da ciência moderna, mais precisamente na emancipação da sua unidade e proliferação das diversas ramificações científicas no século XIX, de sobremodo a psicologia e das teorias evolucionistas, a análise do riso ganha novo afã e progride no enfoque fisicalista com o acréscimo de outros elementos reveladores. Pode-se dizer que os estudos biológicos deste período, em especial os dedicados pelos naturalistas Herbert

Spencer e Charles Darwin, agregaram pormenores de aferição dos vestígios inexoráveis para a intelecção da natureza humana[12].

Spencer[13] publicou, em 1860, o ensaio *Da fisiologia do riso* tratando especificamente da condição psicofísica da produção do riso, e confere à contração muscular convulsiva devido à energia nervosa descarregada pela falta de uso na ação mental o fator determinante da sua manifestação. Diz o filósofo e biólogo inglês que, no deslocamento da consciência para algo menos importante, denominado incongruência descendente, os músculos são excitados e o riso é liberado. O contrário dessa incidência, a incongruência ascendente, produz a admiração, e o sistema muscular, diante de tamanha elevação, sofre um relaxamento pela concentração de energia nervosa na atividade mental de admirar e deixa, por curto tempo, de fluir por outros lugares do corpo. No transporte energético, ou melhor, na sua transferência inesperada para partes distintas e desfocadas da mente (não investido, portanto, no pensar ou na emotividade), origina-se o riso. Assim explica Spencer:

> [...] essa grande quantidade de energia nervosa, em vez de ser autorizada a gastar-se produzindo uma quantidade equivalente de novos pensamentos e emoções que estavam nascentes, é repentinamente freada em seu fluxo. Os canais ao longo dos quais a descarga estava prestes a ocorrer estão fechados. (...) O excesso deve, portanto, descarregar-se em alguma outra direção, e, conforme já explicado, [disso] resulta um efluxo através dos nervos motores para várias espécies de músculos, produzindo as ações semiconvulsivas que denominamos riso. (Spencer, apud ALBERTI, 1999, p. 179).

O riso diferencia-se de outras manifestações por se tratar de uma reação inútil, isto é, os músculos contraídos pela energia nervosa distribuída não têm nenhum propósito. O excesso de energia descarregada para o sistema muscular irrompe a reação sem qualquer finalidade determinada, simplesmente acontece a contração.

---

[12] Sobre isso, destaca Verena Alberti (op.cit., p.177): “O modelo de explicação do riso de Spencer e Darwin parece marcar o fim de uma tradição teórica que atribuía a causa do riso a uma paixão. É a instância neutra da energia nervosa que explica as contrações musculares que se seguem à percepção do risível, idéia que repercute em certas formulações do século XX, como as de Freud e de Lévi-Strauss. No texto de Darwin há ainda algumas considerações importantes em relação ao pressuposto do “próprio do homem”.

[13] Herbert Spencer (1820 - 1903), filósofo e biólogo inglês, implantou na discussão política o conceito de evolução enquanto contínuo progresso da ordem e da complexidade.

Spencer afere na sua análise a demasia de sentimentos como geradores desse deslocamento de energia, uma vez que este excesso ocasiona a descarga em ações corporais. O fato a destacar, porém, encontra-se no modo peculiar de investigação empregado, divergente da tradição associada a situar a causa do riso às paixões ou ao desencadeamento de funções e reações do organismo, especificamente do abdômen e do baixo ventre. A energia nervosa é o trunfo da teoria spenceriana, e seu significado, no parecer de Alberti (1999), remonta divergindo às formulações tradicionais de enquadrar o riso como consequente das afecções. Ou seja, corpo e pensamento, nessa fórmula, provém da mesma disposição natural – a energia nervosa – apenas alastrada para um fim que não o emprego na atividade do pensamento, e em quantidade acumulada se canaliza pelos meios corporais viáveis, contraindo os músculos e desencadeando o efeito da risada. Em síntese, o resultado do dispêndio de energia é divergente, mas a origem da ambos os atos (pensar e rir) é o mesma, porque "(...) o que possibilita tanto o riso quanto o pensamento é uma força desprovida de substância, que pode ora se produzir ora se descarregar para desaparecer em seguida" (p. 180-181).

O naturalista britânico Charles Darwin[14], por seu turno, escreve o texto "A expressão das emoções nos homens e nos animais", publicado em 1872, em que realiza a descrição de várias emoções e as avalia na tentativa de estabelecer nexos evolutivos esclarecedores do desenvolvimento e formação das espécies. Sobre o riso, afirma que esse "parece ser primariamente a expressão da mera alegria ou felicidade" (DARWIN, 2009, p. 169), sendo visível a comprovação desse juízo, no seu entender, nas brincadeiras das crianças e no bom humor dos jovens, sempre acompanhados de risadas mais ou menos comedidas, além de outras evidências constatadas que complementam a tese lançada: o riso dos idiotas, desprovidos de uma fonte localizável; a hilaridade dos adultos, de variadas causas, guardada a analogia com o choro no concernente a forte descarga emocional (tanto na atitude apreensiva diante do perigo iminente, quanto na súbita alteração do estado choroso para o risonho, nula de motivo desencadeador); a simples reação ao estímulo corporal (cócegas). Diante dessa última, contudo, adverte que a mente necessita

[14] Charles Darwin (1809 - 1882), naturalista e geólogo britânico, foi quem elaborou a teoria evolucionista no campo biológico no impactante livro *A origem das espécies*.

estar num estado de prazer, e a ideia ou ação ocorrida cause um tipo de “surpresa” a partir da qual a boa sensação irrompa alegremente.

Quanto à geração do riso, produz-se um efeito consequente à recepção de uma ideia engraçada, como se fosse um estímulo agradável a afetar o corpo, como “cócegas na mente” (Ibidem, p. 171), uma ação reflexa presente também nos macacos antropoides. Adverte, portanto, não apenas prover a risada de um movimento apenas automático do corpo, mas acrescenta a isso um elemento externo instigante de reação física. Conforme diz:

> A causa mais comum parece ser algum tipo de situação incongruente ou inexplicável que, quando estamos de bom humor, provoca surpresa e um certo ar de superioridade do riso. A situação não pode ser de natureza momentosa: um homem pobre não soltaria gargalhadas, nem um sorriso, se subitamente ficasse sabendo que herdou uma grande fortuna (Ibidem, p.170).

Ao surpreender-se de alguma maneira, o riso pode surgir no efeito dessa instabilidade, contudo, descritas as condições prévias, não ocorrerá em experiências de velocidade instantânea. Darwin ainda observa algo precioso, em se tratando do estudo da moral: perceber uma situação contrária à estabilidade previsível dos indivíduos, de suas condutas rotineiras e pensamentos repetitivos, ou seja, a fuga da obviedade que, no estado de humor favorável, faz emergir o prazer. Igualmente ao corpo, atingido positivamente por algum evento propício ao gozo e à agitação de sua postura estável, “(...) assim também para a mente, o inesperado – uma ideia diferente ou incongruente que aparece em meio a uma cadeia habitual de pensamentos – parece ser um forte elemento do cômico” (Ibidem, p. 172).

Mais interessante na pesquisa de Darwin é a notificação dos aspectos fisiológicos da risada, da sua emissão e a aproximação que traça entre riso e choro. Descreve todo o movimento corporal envolvido no ato de dar risada, a começar pela inspiração profunda e em sequência com contrações no tórax, sobretudo o diafragma (daí o sentido da afirmação “doeu a barriga de tanto rir!”), em ritmo de espasmos breves e entrecortados; o corpo como um todo se agita, a cabeça balança alhures. Em continuidade, analisa minuciosamente o exercício da musculatura no instante do riso, concentrando-se no movimento da face: o maxilar inferior trepida repetidamente, a boca abre de modo expansivo, com repuxe dos lábios para trás e para cima, alargando a extensão bucal; na gargalhada se move a musculatura do

lábio superior também. O corpo humano como um todo é passivo ao surgimento e desenrolar das formas do riso, em especial o gargalhar, ocasionador até mesmo de lágrimas.

Estas averiguações preliminares se desdobram na observação atenta de rostos, com sorrisos esboçados em graus dessemelhantes e parecidos, os quais fornecem os detalhamentos faciais que servem como material descritivo da fisiologia do riso. Os apontamentos se estendem por comentários sobre o som decorrente da risada e mais derivações relativas ao corpo. À sonoridade emitida associou-se naturalmente a sensação do agrado, reconhecida entre atitudes que visem a satisfação (atração sexual, saudação às pessoas amadas e queridas), algo também característico de espécies de macacos. Estes, para Darwin, esboçam manifestação vocalizada de prazer análoga ao riso humano, o que o leva a cogitar, baseado na observação desse sinal primário de alegria, a ligação evolutiva do homem ao seu ancestral, comum aos primatas, já imbuído da experiência do riso e fazendo do *homo sapiens* seu herdeiro nisso.

À guisa de desfecho, Darwin estipula a gradação expressiva em gargalhada, riso moderado (com algum som acompanhante e pouca mudança facial) e o sorriso (de pouca intensidade e movimento na face), todos diagnosticados numa sucessão já encontrada nos bebês[15]. Além disso, descreve a presença do bom humor em termos físicos (feição mais “leve”, suavemente contraída), e tal marca é reconhecida igualmente em diversos lugares do mundo, de acordo com estudos de campo realizados com povos de procedência cultural variada. Fala, ademais, do riso enquanto “máscara” de estados de espírito diferentes ou até contrários à alegria, assim como o uso ironizado do sorriso ou da risada, tornando o alvo risível, objeto de desprezo e desbancado de seriedade. O amor e sentimentos de ternura fazem nascer sorrisos meigos, acompanhados certamente dos desfrutes prazerosos pela proximidade com a pessoa adorada; o sorriso, nesse caso das amizades e admirações, surge como sinal confirmatório de afeição e empatia.

Concluindo o pensamento darwiniano acerca do riso, conhecimento a somar no desvendamento da evolução humana e de sua genealogia, é encontrada em raças contíguas semelhantes demonstrações de alegria, adquiridos pela

[15] Cf. p. 197-198.

transmissão e imitação de hábitos pelas gerações. O homem partilha dessa forma emotiva com antepassados e espécies similares ou de parentesco hereditário, o que contradiz, ou ao menos objeta parcialmente, o enunciado aristotélico do riso próprio do homem. Em contrapartida, cria abertura para identificar propriedades substanciais mais específicas para averiguar os fundamentos particularizados do rir humano.

Finalmente, dentre as exposições indispensáveis nessa etapa, alinhado agora ao campo psicológico, sobressai o estudo realizado por Sigmund Freud[16], médico de nacionalidade austríaca e fundador da escola de pensamento e técnica terapêutica denominada Psicanálise, contida no livro em que elabora uma interpretação psicanalítica a respeito dos chistes, intitulado *Os chistes e a relação com o inconsciente*. O termo *der witz* é de tradução imprecisa, e acabou sendo transliterado para o português como chiste (sinônimos: dito chistoso; faceia; pilhéria)[17].Estudou o tema dos chistes novamente na comunicação feita para o X Congresso de Psicanálise, em 1927, nomeada *O humor,* texto que será mais além devidamente comentado.

Convém salientar a importância da leitura freudiana acerca do riso, no caso priorizado da sua correspondência ao chiste, pois sua investigação teve como objetivo central a produção de estudos de caso, dos mais diversos fenômenos antropológicos, a fim de reunir material suficiente para demonstrar a existência do inconsciente no homem e de sua influência determinadora na conduta e nas práticas

[16] Sigmund Freud (1856 –1939), médico neurologista nascido em solo do Império Austríaco (Freiberg), é o fundador da psicanálise, corpo teórico e prática terapêutica centrada na descoberta do inconsciente e nas experiências remotas dos indivíduos, tratadas pelo diálogo e pela livre associação de ideias comunicadas pelos pacientes e interpretadas pelo analista.

[17] Diz-se que um dito chistoso é um dito engraçado, espirituoso, de caráter humorístico. O Dicionário Rideel Alemão-Português-Alemão apresenta o termo *witzig* os significados encontrados em “chistoso” e a *witz* os sinônimos “graça, graciosidade, espiritualidade”. É bem verdade que a palavra chiste, pela qual ficou conhecido no Brasil primeiramente a matéria tratada por Freud, não é satisfatória, conforme assinala Renato Mezan (2005). Embora também insuficiente para traduzir com fidelidade o conteúdo da versão alemã, no parecer de alguns tradutores, Mezan prefere o termo “piada”, correspondente a *witz* em português, e justifica por se assemelhar mais ao uso pelo brasileiro, sem desconsiderar os sentido longínquo proveniente das raízes alemãs (*witan*,”compreensão”, generalizando aos casos utilizáveis, “inteligência”, ou seja, uma visão perspicaz das coisas) e aplicado ao conceito de frase ou fala espirituosa, arguto, inteligente. Mezan ainda critica a tradução da Editora Standart Brasileira (utilizada neste trabalho) por associar, supostamente, à palavra espanhola *chiste*, descontextualizada do repertório semântico popular e mesmo acadêmico usado no Brasil. (cf. p. 138ss). Os franceses atribuem a palavra *esprit* (espírito) no sentido de “bom humor”, algo próximo às definições triviais do *witz*, mas o humor, por ser uma designação genérica, acaba por trazer problemas mais agudos. Por hora, com o intuito de desviar-se dessa complicada delimitação semântica, *witz* será compreendido como Mezan veio a fazê-lo inicialmente: “frase espirituosa” e, via de regra, usado no corpo da dissertação o termo costumeiro de “chiste”.

sociais. Destaca-se na sua trajetória científica a observação do papel elementar da linguagem no desempenho representacional da mente, afetada pela energia provinda das profundezas do desconhecido pela consciência, assumindo assim a contribuição decisiva para o entendimento do psiquismo. *Os chistes* foi, em pelo menos dois aspectos, um livro seminal. Em primeiro lugar, decodificar a mecânica e a predisposição velada do chiste é, na visão de Freud um meio inédito na ambição e na desenvoltura metódica, para provar experimentalmente a presença inquestionável do inconsciente. Em segundo, a própria retrospectiva da sua obra faz jus à busca inusitada por encontrar no fenômeno chistoso e humorístico, o amparo na decifração do domínio inconsciente, haja vista a elucidação da linguagem nos textos retratar, não mero acidente, mas o elo essencial para o desbravamento da vida psíquica na sua extensa amplitude e profundez.

Freud examinou as paixões até então expressas em obras literárias – como tragédias gregas, romances e dramas – ou compiladas em escritos filosóficos, submetendo-as ao crivo analítico do método psicanalítico. A gama de conceitos procedente das formulações iniciais da psicanálise, entre eles os de pulsão, sintoma, defesa, regressão, aparelho psíquico e, sem dúvida, o inconsciente, foi decisiva na apropriação temática e dissertação sobre os chistes.

De base das conclusões de Spencer, afirma surgir o riso de uma quantidade de energia psíquica inutilizada no ato da catexia (concentração e investimento de energia mental em um único objeto), que passa a circular livremente e é descarregada, incorrendo em alívio da tensão. Rir é gozar daquilo que se intelige.

São dois os caminhos da *psiqué* para a realização do chiste: a condensação e o deslocamento. Na condensação, o mecanismo inconsciente faz fundir várias ideias no pensamento da inconsciência, e dessa forma se manifesta na consciência através de uma única imagem. Processo comum no sonho e, na defesa de Freud, na técnica do chiste também, a ser demonstrado a seguir. Pode, no chiste, vir acompanhada da formação do substituto (uma ideia nova), como no exemplo dado por Freud da palavra “familionário”, junção de familiar e milionário. Já o deslocamento é uma espécie de deslize de algum elemento fundamental do conteúdo latente para uma aparição de menor relevância no conteúdo manifesto (lembranças aparentemente insignificantes, referem-se no fundo aos fatos vividos mais significativos). No chiste, há duas modalidades de interferência do

deslocamento constatáveis: uma agindo no esforço psíquico empregado na formulação da frase espirituosa, e outro no trabalho requerido para entender o que foi dito.

O percurso de Freud começa pelo desvendamento da construção do chiste; passa ao exercício de compreensão dos mecanismos e propósitos do chiste, proveniente da relação social, para enfim teorizar sobre sua proximidade e distanciamento do sonho e da comicidade, assinalando alguns tipos de cômico em razão de esclarecer com detalhamento empírico os casos e formas assumidas pelo chiste.

No decorrer da parte inicial do livro, evoca alguns filósofos e literatos (entre eles Ernst Kuno Fischer, Theodor Lipps e Jean Paul) que se propuseram a definir o chiste sempre em relação ao cômico, como uma modalidade comicamente enunciativa. Basicamente a análise freudiana se debruça na descrição e juízo das técnicas dos chistes, originados da fórmula verbalizada propulsora de prazer para o ouvinte, e discorre postumamente a respeito do seu ligamento com os sonhos e às espécies de cômico. As técnicas, esboça Freud, são imprescindíveis para ocasionar deleite, além do propósito – sendo este um fim em si mesmo ou destinado a outrem, tendencioso – contido na sua verbalização. Dentre os tipos de chiste, aparecem os cínicos (irônicos a instituições sociais), obscenos ou desnudadores (referentes à sexualidade) e os agressivos (desencadeiam hostilidade). Há ainda os que sintetizam o absurdo e a desconfiança da fala verdadeira e da própria proclamação da verdade, nomeados de céticos.

De roldão, as marcas do chiste podem ser apontadas como recorrentes, e se tratam da brevidade, quando se tem a condensação de ideias em enunciado simples; a perícia de explicitar o implícito, sobremaneira pela sutileza (associações reveladoras), com trocadilho ou utilizando outros recursos linguísticos criativos; a surpresa, donde a excitação para o engraçado surge do não previsto; coisas despropositadas, relacionadas umas às outras, de caráter claramente *nonsense* (sem significado óbvio ou coerência racional).

Os chistes se diferenciam, sobretudo, por duas modalidades mais agudas e relevantes. Por um lado, podem possuir intenção mais graciosa, de objetivo apenas formal (como no trocadilho, onde se ri da combinação engenhosa das palavras), chamadas por Freud de “inocentes”, e que trazem no seu interior um exibicionismo

inofensivo de inteligência, similar àquele encontrado no campo sexual, destinado a quem pretende conquistar. Outras, inversamente, possuem intenção “tendenciosa”, de causar impacto abrupto exatamente por divulgar pensamentos obscenos, indecentes e de escracho, calçados nos impulsos sexuais e na agressividade latente, o que geralmente ocasiona risos mais explosivos devido ao desbloqueio exercido sobre a censura de tais ideias. Nessa modalidade, se constata o viés até mesmo nocivo de ataque e afronta ao princípio de realidade, seja na figura das instituições sociais e dos interditos por elas estabelecidos, ou na baixeza da troça dirigida a tipos humanos específicos, sujeitados a toda a gama de discriminações pelo véu da jocosidade.

Não convém estender aos pormenores observados pelo Freud por se tratar de matéria restrita ao conhecimento da estrutura da *psiqué* humana, não sendo esse o assunto em questão. Tampouco vale detalhar as técnicas de composição linguística descritas por ele detalhadamente, já que não há a pretensão de aprofundar nesse tópico que requer a caracterização exclusiva de um outro objeto. Quanto à tipologia do cômico e sua correlação com os chistes, será retomado mais adiante em contexto adequado. Todavia cabe aqui, para o andamento deste exame, comentar pontos relevantes na composição de um painel geral da natureza do riso na abordagem freudiana.

Conforme posto, há uma importância cabal entre a linguagem e a estrutura psíquica. Para Freud, por exemplo, o jogo de palavras pode servir de meio de passagem de atividades inconscientes, assim como serve de canal para vir à tona, via intenção consciente, ideias relevantes de sentido profundo, muito aquém da superfície do ego. Discorre sobre isso localizando como sintoma os atos falhos presentes no uso das palavras escritas e orais, quando verbalizadas com falhas na pronúncia ou contendo outros equívocos aparentemente casuais, os lapsos da fala (troca de nomes, do gênero da frase em primeira ou terceira pessoal, e demais verbalizações incorretas não propositais), apresenta-se como fonte escapatória de conteúdos recalcados.[18]

Nessa seara, a linguagem pode ser a roupagem pela qual se tem a manifestação de fantasias, principalmente pela dinâmica versátil que permite a

[18] Para maior detalhamento dessa problemática freudiana, cf. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1996).

ocorrência de deslizes, de alusões discretas e afirmação de duplo sentido. Daí se infere a importância do jogo de palavras por se tratar do viés de abertura pelo qual “escapa”, no tratamento pela análise, o pensamento do inconsciente.

Freud situa também os chistes neste quadro, e seu efeito risível se deve em grande medida à desarticulação da condução natural da energia psíquica. A forma arranjada e a sutileza veiculada pelo chiste, composta de agregações e reminiscências superficialmente desconexas mas formalizadas pela bem-sucedida criatividade verbal, faz manifestar um conteúdo interior, impedido de emergir por obstáculos psíquicos, com fluidez prazerosa em detrimento da supressão da barreira inibidora. Daí falar em economia de energia dispendida e, em decorrência disso, o surgimento da risada:

> Segundo nossa hipótese, portanto, encontram-se o riso as condições sob as quais uma soma de energia psíquica, usada até então para a catexia, encontra livre descarga. E já que o riso – não todo o riso, é verdade, mas certamente o riso originário do chiste – é uma indicação de prazer, inclinamo-nos por relacionar este prazer com a suspensão da catexia que fora previamente apresentada (FREUD, 1996, p. 142).

Um recurso de considerável valia encontrado no chiste é a alusão, em que se associa duas ideias (a explícita e a proibida e censurável, de acordo com as regras sociais prevalentes) em um jogo linguístico com peculiaridades contidas em cada língua em particular, fazendo com que o pensamento implícito seja canalizado do inconsciente pela formulação verbal da piada, na semelhança de base fonética. Destarte, há uma equivalência, e ao mesmo tempo uma disparidade, entre o chiste e o sonho: cabe ao segundo disfarçar o conteúdo reprimido sob aparência de resíduo lembrado ao despertar do sono, enquanto no primeiro se libera as ideias inconscientes pela proximidade analógica entre termos, cuja exibição permite desafogar a proibição ao engano da mecânica psíquica inibidora. Sobre esse tópico, escreve Mezan:

> No sonho, o resto diurno se vincula por algum elemento fortuito aos desejos reprimidos, e, como um ímã, os atrai para si; o trabalho do sonho consiste precisamente em disfarçá-los para que possam penetrar na consciência, e, graças à regressão formal, ali se estruturem como sequência de imagens. No *Witz*, semelhanças fônicas entre palavras ou analogias inesperadas entre ideias desempenham função idêntica à do resto diurno para o sonho: as “tendências” condenadas pela censura tomam por assim dizer carona naquelas semelhanças e analogias, o que é possibilitado pela condensação e pelo deslocamento operantes tanto na “técnica” quanto no “curso dos pensamentos”. (MEZAN, 2005, p.148).

No término, Freud, após rever em síntese os conceitos compostos durante a obra, diz que há uma recorrência direta do riso, proporcionado pelo chiste e acionadas pelo gozo instantâneo resultante da captação do sentido transmitido na frase risível, às experiências prazerosas vivenciadas na infância, momento de repressão ausente, ou minimamente atuante. Trata-se, em suma, de retomar um estado de prazer originário pelo fator regressivo do riso, ocorrido na fase inicial da vida pessoal, e é como se fosse uma “volta” (da sensação) ao estágio mais primitivo do indivíduo.

> [...] a euforia que nos esforçamos por atingir através desses meios nada mais é que um estado de ânimo comum em uma época de nossa vida quando costumávamos operar nosso trabalho psíquico em geral com pequena despesa de energia – o estado de ânimo da nossa infância, quando ignorávamos o cômico, éramos incapazes de chistes e não necessitávamos do humor para sentir-nos felizes em nossas vidas. (Ibidem, p. 218-219).

Há uma primeira hipótese possível de divulgar: rir é humano em sentido estrito. *Homo risibilis*, o homem é dotado do riso, e por ele expressa muito de si. Aristóteles, ao observar o ato de rir pela ótica anatômica do corpo humano, deu ao fenômeno riso a objetividade necessária para se discursar cientificamente sobre suas causas e procedimentos. No mesmo segmento, teóricos como Joubert, Spencer e Darwin incrementam as buscas por uma resposta orgânica para a origem do riso, sempre enfatizando nas suas descrições o mecanismo fisiológico que o permite ser gerado. Freud esboça uma fala criteriosa convertendo o debate para um olhar sobre a estrutura psíquica, valorizando as energias inconscientes no protagonismo. Mas todo esse esforço deixa, ao menos subentendido, a necessidade de sondar as expansões que o fenômeno permite, para pensá-lo nos desdobramentos de sentido.

Nas teorias demonstradas até este ponto, o fator organismo, em todo o seu esplendor e complexidade, tem precedência nos discursos explicativos. Mas excetuando as hipóteses exclusivamente calcadas na fisiologia das emoções, surgem nas entrelinhas e não sem insistência algumas teses de associação do ato de rir à percepção jocosa da incompatibilidade entre expectativa e efetividade, cuja origem encontra-se no comportamento e na falha moral. Apesar dessa não ser a única contrariedade disparadora do riso, é certo que a moralidade inverídica ou

superficial, bem como a exaltação do erro e da inépcia, está entre as de maior inspiração risível.

1.2 “Castigat ridendo mores”: o riso derrisório e a (des)moralização

Em todas as abordagens naturalistas, seja na clave do *soma* (corpo), do *pathos* (sintoma, acometimento que aflige) ou da *psiché* (mente, ou alma) vê-se claramente a prova de uma obviedade, qual seja, a predisposição corporal ao riso. Não somente o homem é o animal que ri, endossando a tese aristotélica, mas é acometido fisicamente por estímulos excitantes dificultosos ou até impossíveis de evitar ou mesmo ignorar. Esta aproximação resolve uma parcela da investigação do porquê se ri, e deixa ainda um hiato quanto ao gatilho social. Há indícios convincentes nos trabalhos exibidos até aqui, e agora serão acessados novos referenciais, vários deles até conciliares com os demais.

Por mais funcional que possa ser a ocorrência do rir, tem de se levar em conta, para entender completamente o seu aparecer, o estímulo exterior provocante da motricidade física e psíquica que desemboca na risada vocalizada. Há brechas suficientes para explorar, além da formalização científica naturalista, o significado conotativo do riso (seu “do que”, a experiência propiciadora, e “ao que” pode se direcionar), e abre caminho para se considerar a historicidade do riso e a problemática de sua essência, território dos historiadores, sociólogos e filósofos e nos quais muitos deles transitaram, especulativos e insistentes.

A primeira ocorrência que cumpre notar é a de matriz retórica, propícia ao envolvimento com a reputação moral. A utilidade do risível no abrandamento dos ânimos e veiculação convincente de ideias, cuja função é precisamente reconduzir o agir e a crença dos endereçados, foi notada pelos mestres da oratória ocidental. As técnicas do riso foram implantadas nas práticas discursivas para servirem de suplemento na artesania do discurso apto a cativar uma audiência. Nesse ínterim, três nomes de grandeza nos estudos retóricos procuraram esclarecer o papel comunicativo do riso na fala persuasiva: Aristóteles, Cícero e Quintiliano.

O primeiro vai incluir o riso no exame das paixões e da função retórica da zombaria. No livro 2 da *Retórica* (2013), ao discutir os principais tipos de paixão,

constantes nas pessoas de modo geral e de conhecimento aproveitável pelo orador, e o comportamento dos jovens (particularmente relevante neste caso), destaca uma série de movimentos acometedores da alma a desviar o equilíbrio para uma tormenta interna (agito emotivo), dentre as quais a cólera (raiva motivada por um sentimento de inconformismo pelo menosprezo ou insolência de alguém, tido como injusto pelo encolerizado). Sobre essa paixão, Aristóteles se pronuncia: “Os indivíduos com os quais nos encolerizamos são os que riem, zombam e gracejam de nós, pois essa sua conduta insolente nos ultraja.” (ARISTÓTELES, *Ret.*, 1379a1,30). A cólera afeta tanto por causa de pessoas próximas, amigos e admirados, quanto de pessoas importantes, adversários ou mesmo inimigos, e o desdém para com a valia pessoal de alguém instiga o riso dos mais observadores.

Sobre os jovens, enaltece o gosto deles por rir, sem nenhuma razão justificável ou alinhado pelos frequentes “insultos graciosos” trocados entre eles, ou até endereçados à terceiros, sejam chacotas apenas divertidas ou também constrangedoras. Em suma, são “bem humorados e espirituosos” (Ibidem, 1389b1, 10) e sua espirituosidade, apelativa ao riso, é “uma espécie de insolência bem educada.” (Ibidem, 1389b1, 10).

Aristóteles, ao descrever as formas de afetar as pessoas, aporta a zombaria pela sua inclinação à injúria hilária, e por isso a considera “a degradação do outro por diversão”. Assim, o riso de zombaria para o estagirita se concentra na degradação de reputações ou apontamento de imperícias ou desarranjo social, fonte de menosprezo anunciado pela risadaria. Aqui, segundo Quentin Skinner (2002), o apontamento no livro da *Retórica* está em consonância com as proposições examinadas na *Poética* acerca da singularidade da comédia:

> A comédia trata do que é risível, e o risível é um aspecto do vergonhoso, do feio ou do baixo. Chegamos a rir de outras pessoas, porque elas exibem alguma falta ou marca constrangedora que, enquanto não dolorosa, as torna ridículas. Dessa forma, são especialmente risíveis os inferiores em algum sentido, sobretudo os moralmente inferiores, embora não os completamente depravados. (p. 17).

O riso se torna, por este viés, uma poderosa arma de escárnio moral, e sua eficiência adquire mais efusão sobre o território da política. Na arena pública, os embates, apaixonados e estratégicos, se servem de todos os expedientes admissíveis pela legalidade (às vezes, prescindem da lei sutilmente) com o objetivo

maior de convencer os pares ou os demais cidadãos a darem apoio e adesão aos seus préstimos políticos. Para Aristóteles, o riso aparece como uma artimanha do hábil orador, pronto a desestabilizar o adversário: “Quanto ao fazer rir, parece ter alguma utilidade nos debates. Górgias dizia que deves aniquilar a seriedade do opositor com gracejos e seus gracejos com seriedade. Não errou.” (*Ret.,* 1419b1, 5). Aconselha, por fim, qual forma de humor convém ao homem livre: a ironia, e não a bufonaria, que se destina apenas ao entretenimento fútil dos outros, e não para o próprio deleito como a primeira.

Ademais, na Roma Imperial, os escritos de Marco Túlio Cícero e Marco Fábio Quintiliano foram valiosos para o prosseguimento da retórica grega, com a assimilação e transliteração dos ensinamentos exponenciais do sofista Isócrates e de Aristóteles. Cícero, o primeiro na ordem histórica, se destacou como político (ascendeu na fama nas tribunas do senado romano), papel desempenhado com ardor contra os inimigos do Estado Imperial, e paradoxalmente confinando-o à morte em meados do século I a.C. pelos desafetos. Advogado, Cícero encontra na política e na justiça os campos frutíferos para exercer e teorizar sobre a arte da eloquência e da persuasão, registrada na obra *Sobre o orador* (*De oratore*).

No livro II do texto (2008), *Sobre o ridículo* (*De ridiculis*), entre os parágrafos 2016 e 291, Cícero dialoga com outros personagens (Crasso, Antônio etc.), sobretudo conversa com seu irmão Quinto sobre vários assuntos. Antes disso, já haviam discorrido sobre as partes do discurso e de suas fases, compreendidas como três: *probare, conciliare e mouere*. Para efeito do objetivo aqui proposto, convém falar dos últimos, pois nessa seara é que se encontra fincado o problema do riso e de seu aproveitamento ou não pelo retor. A *conciliare* consiste em atrair, no decorrer da exposição de ideias e defesa das mesmas a fim de provar a veracidade do dito (função cabível a *probare*), a simpatia dos ouvintes, para eles serem favoráveis à causa do orador. Já o *mouere* é a etapa preparada para suscitar algum estado de ânimo nos ouvintes. Precisamente na transição para a terceira fase que o riso passa a ser debatido.

No início, Cícero põe na conversa o tema da utilidade das facécias (*facetiae*), ou seja, o ridículo posto na oratória, e segue um diálogo sobre a sua conveniência ou não como arma para o orador. Distingue dois tipos de ridículo oratório, ou facécias: as de cavilação – presentes na composição do discurso em

frases, orações e textos – e as da mordacidade – usadas em momentos precisos da comunicação para causar impacto. Depois de elencarem as facécias conhecidas, Cícero atribui valor à sua utilização nas audiências: “Em duas coisas concordo contigo, Antônio: que as facécias são muito proveitosas no discurso e que não há como aprender a utilizá-las por uma arte sequer” (CÍCERO, 2008, 227, p. 40).

César Estrabão, personagem do diálogo, começa a exposição metódica sobre o riso, partindo de cinco questões (Ibidem, 235, p; 45), onde inicia o conceito ciceriano propriamente dito): o que seria o riso; onde se encontra o riso; se a provocação do riso cabe entre as atribuições do orador; qual o limite do seu uso pelo orador; e em que gêneros se divide o riso. A primeira questão deixa sem resposta, sugerindo a consulta a Demócrito, o filósofo risonho, pois é de natureza complexa e de difícil explicação. Na segunda questão, Estrabão afirma sem hesitar que “seu campo está limitado por alguma torpeza ou deformidade; porque as coisas que fazem rir, de forma simples ou estridente, marcam e designam de maneira não torpe alguma torpeza” (Ibidem, 236, p. 48). Pela via aristotélica (a ser descrita adiante), Cícero sustenta o riso sobre a inferioridade humana de alguma maneira, seja pela carência cognitiva, deficiência observável ou falha de caráter. Em suma, denota uma imperfeição.

A terceira demanda, a respeito da pertinência do expediente risível para o orador, Cícero responde convencido e oferece as justificativas:

> [...] é claramente próprio do orador provocar o riso; ou porque a própria hilaridade é benévola àquele que a desperta ou porque todos adoram uma agudeza contida, muitas vezes, numa palavra, sobretudo de quem responde, e às vezes também de quem ataca; ou porque enfraquece o adversário; ou o constrange, diminui, afugenta; ou porque o refuta; ou também, pode ser, porque mostra que o próprio orador é um homem polido, erudito, urbano; ou, sobretudo, porque muitas vezes mitiga e abranda a tristeza, a severidade e as coisas desagradáveis. O gracejo e o riso dissolvem aquilo que não é fácil de ser diluído com argumentos. (Ibidem, 236, p. 45).

São muitos os benefícios oratórios do riso: acalenta nas adversidades, sensibiliza a dureza do espírito, promove diversão e relaxamento, atrai confiança e respeito. Além disso, tempera o discurso com um toque crítico sutil ao humor afiado e sem deselegância. Apesar de todos as vantagens, o orador deve se precaver de não suscitar o riso em duas circunstâncias, e essa é a resposta da quarta dúvida. A

primeira delas é quando se tratar de um crime cheio de perversidade e de consequência aguda e abjeta, ou da extrema miséria sofrida por alguém ou muitos infelizes, ambas excessivamente graves para ridicularizar. A segunda proibição do uso do riso é contra as afecções positivas que o povo nutre por uma pessoa amada, a quem uma ridicularização poderá semear a raiva popular. Por isso, aconselha a moderação no recurso ao riso, principalmente nas situações cujo sentimento prevalente oscile entre a misericórdia e o ódio. Devido a esse perigo, é sapiente lembrar "que toda a matéria do riso está naqueles vícios que se encontram na vida das pessoas que não são queridas nem desafortunadas e daquelas que por causa de seus crimes, parecem merecer sofrer" (Ibidem, 238, p. 49). O alerta feito por Cícero é que, ponderando acerca da aplicação do risível ao discursar, não seja confundido com o linguajar chulo, rudeza de palavreado ou gestualidade vulgar dos bufões e mímicos, ambos despojados de qualquer boa qualidade para a credibilidade retórica.

Por fim, as facécias possuem dois gêneros, "dos quais um está relacionado ao assunto e o outro aos ditos" (Ibidem, 239, p. 50). O primeiro refere-se aos fatos contados e preenchidos com hilaridade, as anedotas, podendo inclusive conter nas narrativas certas falas exageradas ou mesmo invenções. Seu sucesso está nisso: na verossimilhança transmitida pelo bom desempenho do orador. De outro lado, distorcer um comportamento pela imitação cômica, saliente de algum defeito do imitado ou satirizando a sua figura, também funciona exitosamente. Nos ditos "picantes", como traduz Marques Junior (2008), as frases de efeito engraçadas pelo seu teor de ridicularizar podem ser aproveitadas com precaução e sob o cuidado de não reproduzir a arte dos mimos e das bufonarias, temendo a pena de atingir quem não se quer pelo excesso de gracejo sem objetivo prático. Sentencia Cícero:

> Portanto a atenção ao tempo, a moderação e a temperança no uso da mordacidade e a raridade dos ditos picantes distinguem o orador do bufão. E o que nós dizemos com causa, não para visarmos o ridículo, mas para fazer bom proveito de algo, os bufões fazem, sem motivo, todos os dias. (Ibidem, 247, p. 56).

Cícero então passa a expor os gêneros de gracejo, e com prontidão descreve as várias possibilidades de ganhar vantagem na comunicação suscitando a risada dos ouvintes. Aponta os ditos ambíguos, mais presentes até em assuntos de gravidade do que nos gracejos. As facetas (rostos figurados comicamente) são

ridículas, embora provoquem risadas mais convenientes ao comediante do que ao orador. O farsista (personagem marcadamente grotesco), nas suas variadas composições, não cabem na proposta oratória. A imitação às vezes tem cabimento, sempre efêmera; as caretas e as obscenidades jamais poderão servir ao orador competente.

O tratamento gramatical da fala não é esquecido pelo senador romano. Alegoria, metáfora, ironia são figuras aconselhadas ao discurso, bem como as palavras retorquidas que o ornamentam belamente. Nesse meandro, diz serem as imagens risíveis, úteis em algumas oportunidades, quando forem resultar na concepção ridícula de alguém para depreciação. Outra estratégia interessante para Cícero é tentar exaltar alguém e contar um fato depreciador (Por ex.: era tão alto que até batia a cabeça no topo da porta). Revelar, com uma palavra ou frase curta, um defeito ou reprovação de conduta também está no rol da criatividade linguística a disposição do orador. No caso da fala irônica, Cícero exalta a elegância e sapiência da prática e coloca o filósofo Sócrates no pedestal de mestre da arte de gracejar de modo humilde e ferino.

Além disso, instrui o uso de frase aparentemente absurda, em resposta ao dito grave feito pelo interlocutor, que parece simulação e na verdade é falta de entendimento (corno que interpreta um dito de suspeita da traição de sua mulher como algo inocente e benfeitor). Ridicularizar alguém revidando com a mesma astúcia daquele que usou uma frase irônica é uma boa resposta cômica. Lembra ainda das frases que possuem um conteúdo malicioso ocultado (sugestão do comportamento adúltero do marido ou da mulher) e das palavras mal-humoradas, pronunciadas por alguém irritado, sendo movido por rabugice ou não.

A dissimulação é um caminho bem atrativo, por conter a livre movimentação do orador para compor uma imagem de si desagregada da realidade. Isto permite inclusive uma associação com a ironia, de modo a conjugar, no mesmo ato, o fingimento e a acusação da fragilidade ridícula do endereçado. Nomear um vício como se fosse virtude, por exemplo, é uma forma deveras propícia de ofender discretamente o desafeto, pois além de identificar a falha de caráter, o faz sem acumular a fama de maledicente ou desaforado.

Outro destaque de Cícero, importantíssimo na investigação sobre o cômico na vertente observada nesta exposição, é a função da expectativa no que se refere a desmascarar ou solapar qualquer resquício de atributo admirável do oponente, ou da veracidade de seus pronunciamentos. Sua coleção de casos é abundante, e vale a pena citar dois deles:

> Também me agradam as palavras daquele Cipião que abalaram tremendamente Tibério Graco: como Marco Flaco, depois de lançar-lhe muitos ultrajes, propusesse como juiz Públio Múcio, disse: 'Recuso, é iníquo'. E como murmurassem, replicou: 'Oh! Senadores! Recuso-o não por ser injusto para comigo, mas para com todos.' Quanto a isso, nada há mais faceto do que Crasso. Certa vez, como fosse Silo testemunha num processo que prejudicasse a Pisão dizendo ter ouvido algo contra ele, disse-lhe Crasso: 'Pode ser, Silo, que este de quem ouviste tal coisa, tenha falado isso com raiva? Silo admitiu. 'Também pode ser que tu não tenhas entendido corretamente?' E a isso também consentiu balançando a cabeça; e de tal modo, que acabou se entregando a Crasso: 'Pode ser também que isso que dizes ter ouvido, jamais tenhas ouvido realmente?' Isso de tal modo veio contra as expectativas, que o riso de todos aniquilou o testemunho. (Ibidem, 285, p. 85).

A ruptura da expectativa é um dos fatores de comicidade mais vivazes e atraentes, e sua aplicação tem grande guarida dos comunicadores e dramaturgos. Na verdade, a imagem pública ou status reconhecível de uma personalidade qualquer – famosa dentre um número contingencial de pessoas – sempre assegurou grandes avacalhações por parte dos cômicos e dos "irônicos profissionais", e através das moções de repúdio irreverentes se propagou os escarninhos mais gozadores.

> "[...] Em suma, provocam o riso ao lograr as expectativas, ao ridicularizar a natureza dos outros [indicando risivelmente as nossas próprias], aproximando as coisas na semelhança com o mais torpe, usando de dissimulação, dizendo coisas com um quê de absurdo e repreendendo a estultice. E quem deseja falar gracejosamente deve estar imbuído de uma natureza apta a estes gêneros e costumes, de tal modo que até seu semblante se adeque a cada um destes gêneros. E quanto mais formidável for seu ar de tristeza e severidade (...), mais as coisas que disser parecerão picantes." (Ibidem, 289, p.88).

Já Quintiliano, advogado e professor, tratou do riso na sua *Instituição oratória* (*Institutio oratoria*), precisamente no capítulo 6 (2008), *Sobre o riso* (*De risu*). Pensa que Cícero se afeiçoou exageradamente ao riso como instrumento cativante ao serviço do orador, mas nem por isso desconsidera o seu valor no plano de comunicação. Afirma apenas que os ditos e os fatos apresentados para suscitar a

ridicularização podem conter falsidade, e o distanciamento do verdadeiro servirá mais à calúnia pura e simples ao invés de vilipendiar os defeitos alheios. Além dessa apreciação, não acredita no êxito de explicar o riso com seguridade a partir de uma ou duas causas diretas.

> Com efeito, o riso não costuma ser provocado por uma só ação: não rimos somente por palavras e ações realizadas de forma aguda e elegante, mas também pelas praticadas de forma estulta, iracunda e medrosa. E é por isso que a natureza de sua matéria é perigosa, pois o riso não se afasta muito do escárnio. (QUINTILIANO, 7, p.93).

Quintiliano concorda que o riso advém da apercepção (apreensão mental) de algum defeito ou imperfeição ridicularizável, e a iniciativa pode ser proporcionada tanto pelos oradores aptos quanto pela arte dos bufões e mímicos, mas também consagra o “bom humor” (o ridículo apontado com civilidade) à bela eloquência. A invenção humorística deve caber em circunstâncias especiais, com ponderação e maestria, pois o faceto (com significado idêntico ao definido por Cícero) é um gênero relacionado à elegância e esmero, e não somente àquilo que é ridículo. Por isso, a observância dos limites expressivos são recomendações para desempenhar com prudência a performance, e isso exige a cautela necessária contra os exageros do vulgo popular:

> De modo nenhum convêm ao orador o rosto e os gestos disformes (que costumas ser risíveis nos mimos). A mordacidade do bufão e teatral é assaz estranha à sua persona. Na verdade, não só a obscenidade explícita deve permanecer longe de suas palavras, mas também qualquer indício dela. Enfim, se em algum momento for possível fazer alguma objeção, não é com o gracejo que se deve fazê-la”. (Ibidem, 29, p. 105).

Aponta, noutro turno, a força irresistível das risadas e os sintomas de sua presença. Ocorrem, muitas vezes, espontaneamente, mudam a o rosto, alteram a voz, sacodem o corpo inteiro. “(...) o riso transforma as situações mais pesadas, como, por exemplo, ao abrandar com muita frequência o ódio e a ira”. (Ibidem, 9, p. 95). Nomeia a primeira estratégia de ridicularização, o gracejar, adequado ao trabalho oratório. Gracejo é o oposto à seriedade, e significa “um discurso que ataca a outras pessoas com o riso” (p. 101). O riso do gracejo ocorre em consonância a algo sério, embora se diferencia deste por dar tratamento humorístico ou escarnecedor à informação compartilhada no discurso.

Assim como Cícero, admite o ridículo contido nas palavras e nos assuntos. Os dizeres ridículos contém lascívia ou hilaridade, por isso requerem atenção cautelar. Cabe ao orador discernir como e em qual contexto é adequado usar os ditos picantes. Em geral não é conveniente – Diz Quintiliano – um advogado se comportar como zombeteiro na causa jurídica defendida, sob pena de não ser tolerado por um juiz avesso ao riso no processo legal. Junto dessa, já foram listados os aspectos demonstráveis pelo orador ao se comportar enquanto discursa – não imitar a fisionomia e gestualidade excessiva, nem usar as palavras despudoradamente – e pode acrescentar a tais cuidados a precaução de ser contido na acidez e histrionismo dos bufões e atores teatrais, tampouco fazer uso do verbo obsceno declarado. Outra recomendação é a discrição na intenção de fazer rir: o riso cabe quando a vontade de provocar a risada nos ouvintes não sobrepõe a espontaneidade da provocação.

Quintiliano chega, no curso de suas lições oratórias, a noção abreviada do aparecimento do riso e de sua distinção:

> O riso nasce do aspecto daquele contra quem falamos ou do seu caráter, que encerra seus atos e palavras, ou de coisas externas a ele. Dentro dessa categorização há todo o tipo de censura: se ela for colocada de forma mais grave, é séria; se posta de forma mais leve, é ridícula. E isso é mostrada com gestos ou narrado ou marcado com palavras. (Ibidem, 37, p. 108).

O riso, usado como instrumento persuasivo pelo orador perspicaz, revela no fundo a perversidade sublocada nas vísceras da civilidade. A reação de uma plateia, eufórica pelo escárnio de um desafeto ou de qualquer cidadão invejável, mostra a inclinação permanente do ser humano em rechaçar aqueles cuja índole é repudiada, seja o motivo dessa repudia originado nas paixões ou aferido racionalmente.

Sem embargo, ainda que se admita os preceitos de Cícero e Quintiliano (válidos como fator de credibilidade para os melhores oradores, é bom frisar) de não apelar à bufonaria ou comicidade vulgar na admoestação das índoles viciosas, ou na ridicularização declarada de personalidades, lançadas ao deguste malicioso do público, abre-se margem de crítica risível ponderada pela elegância e aparente leveza, condição oportuna à denúncia das indignidades alheias com relativa parcimônia. Isso também é iluminador por outro aspecto: a linguagem a serviço da irrisão. Assim, seja através de eloquência ou de uma poética artística (no caso

presente, a peça de teatro) os arranjos intencionados podem se portar como arma ideológica ou contra-ideológica, e disparar ideias subversivas ou desocultar a falsidade de premissas sociais acatadas com anuência ou sob imposição.

Semelhante a Descartes, outro pensador afeito a posicionar o riso na escala do *pathos* é Thomas Hobbes[19]. Para o filósofo inglês, o risível deriva da autoafirmação perante outro indivíduo, tomado por ínfimo e inferior sob algum aspecto em comparação consigo mesmo. Ao discorrer sobre as paixões humanas, Hobbes coloca o riso como consequência da euforia instantânea, ou mais precisamente, entusiasmo súbito. No momento de excitação repentina, a inteligência coloca-se em vantagem direta ante uma pessoa ou situação de infortúnio. Assim explicita no Leviatã:

> O entusiasmo súbito é a paixão que provoca aqueles trejeitos a que se chama riso. Este é provocado ou por um ato repentino de nós mesmos que nos diverte, ou pela visão de alguma coisa deformada em outra pessoa, devido à comparação com a qual subitamente nos aplaudimos a nós mesmos. Isto acontece mais com aqueles que têm consciência de menor capacidade em si mesmos, e são obrigados a reparar nas imperfeições dos outros para poderem continuar sendo a favor de si próprios. Portanto um excesso de riso perante os defeitos dos outros é sinal de pusilanimidade. Porque o que é próprio dos grandes espíritos ajudar os outros a evitar o escárnio, e comparar-se apenas com os mais capazes (HOBBES, 1979, p. 36).

Sendo as paixões a causa do riso, e nisso inclui as motivações externas do seu desencadeamento, a saber, uma sensação instantânea de superioridade diante de outro, flagrado em situação vexatória (o que já aponta para uma perspectiva moral atrelada ao fator ocasional) , também o oposto provoca uma consequência observável que é o ato de chorar. Hobbes entende ser uma inversão de afeto, pois se pelo entusiasmo se chega ao riso, o desalento provoca o choro, associado ao fracasso pessoal e à perda de esperança. Nas duas ocorrências, porém, se conserva o princípio de serem súbitas, pois “em todos os casos tanto o riso como o choro são movimentos repentinos, e o hábito a ambos faz desaparecer. Pois ninguém ri de piadas velhas, nem chora por causa de uma velha calamidade” (Ibidem, p. 36).

[19] Thomas Hobbes (1588 - 1679), filósofo britânico, formulou a teoria política inglesa mais impactante aos estudiosos modernos, ao lado de John Locke. Entre seus livros vitais estão *Leviatã* e *Do cidadão*.

Hobbes buscou nas fontes clássicas (além de Cícero e Quintiliano, no livro II da *Retórica* de Aristóteles) a inspiração para tratar do riso proveniente de zombaria e autossatisfação, mediante o desprezo. Surgem, no decorrer do século XVI e no XVII outras teorizações, modestas ou detalhadas, sobre a natureza do riso[20], mas que não exercem influência na conceituação hobbesiana, pelo menos não diretamente. Tanto Descartes quanto Hobbes devem boa parte de suas reflexões sobre esse assunto aos escritos de Aristóteles – parâmetro geral para novas explorações filosóficas nessa seara – os quais não são sequer lembrados. Segundo Skinner (2002, p. 53):

> O que é surpreendente (...) é que nem Hobbes e nem Descartes mencionam o desafio direto à teoria aristotélica, surgido ao longo do Renascimento, omissão ainda mais surpreendente quando se considera que esses dois filósofos usualmente expressam com vigor seu menosprezo pela filosofia de Aristóteles.

Rir é se sentir superior a alguém em dado momento ou ação, ou a adversidade numa dada circunstância: eis a tônica da assertiva de Hobbes. A admiração, ocasionada pela surpresa com o inesperado, aparece na sua digressão, e esta se associa aos vícios dignos de zombaria. Pronunciar-se satiricamente sobre os defeitos humanos, encontrados em indivíduos notórios da sociedade (como padres e políticos) é uma constante na retórica ferina de Hobbes, e suas considerações acerca do riso se enquadram na mesma perspectiva.

Até aqui, os autores elencados dão margem para afunilar o estudo em direção ao risível que se vai explorar agora, por conter propriedades insinuantes a questão da conduta humana: o derrisório. Ao gosto do senso comum, a derrisão equivale a troça ocasionada pela inadmissão ou rejeição de certos comportamentos, intoleráveis ou desdenhados pela comunidade. Ao desferi-la contra uma pessoa ou organização social, almeja-se ferir a suposta honra e demais qualitativos através dos quais alguém ou qualquer grupo se firma e se nutre de prestígio e credibilidade. A observação a ser acrescida é sobre o motivo profundo da derrisão, possível de

[20] De acordo com Quentin Skinner (2002, p. 23ss) os principais estudiosos do período citado são: Baldessare Castiglione (*Libro del Cortegiano*, 1528), Juan Luis Vives (De anima &vita, 1539), Celso Mancini (De risu, ac ridiculis, 1598), Antonio Lorenzini (De risu, 1603), Elpidio Berrettario (Phisici, et philosophi tractatus de risu, 1603). Outros estudaram o riso juntamente com o choro, como Francisco Vallesio e Timothy Bright, ambos médicos, fora Laurent Joubert já exposto em páginas anteriores.

localizar em muitas das teorias destacadas anteriormente. Ou seja, pode-se questionar em que medida a moral é o desígnio preferencial e ordinário da derrisão.

O riso derrisório apregoado por Cícero e Quintiliano para o usufruto dos oradores beira o domínio do metonímico, sua incisão é cuidadosa e maculadora, e nessa sutilidade da oração bem empreendida, que se serve dos artifícios dúbios e tangenciais da linguagem, fere-se com atrevimento aguerrido os adversários (ou mesmo inimigos) sem perder a finura. Não fazem apologia ao riso desbocado e vulgar, obtido pela arte dos cômicos populares ou pantomimas, mas o efeito agressivo da zombaria deve afetar como um dardo certeiro no coração. Por trilhas alternativas, chegam ao resultado parente de destilação da mordacidade.

A derrisão moral pelo riso, elucidado aqui, não ataca prioritariamente algum indivíduo humano em específico – embora possa fazê-lo e acontece com relativa frequência, sobretudo ao indicar as personalidades políticas e de destaque social – mas se concentra na detração de modelos de homem, e isso implica uma desconfiança por via zombeteira das pretensões de normatizar conceitos sobre um modo unívoco de “ser” humano, arranjado por uma classe social, imaginação filosófica ou identidade cultural. Isto posto, surge uma primeira tipologia da derrisão moral propositada pelo viés da comicidade: a desconstrução, pelos artífices do risível, da naturalização das imagens formais de pessoa e dos finalismos para os quais converge suas vidas. Ri-se, portanto, da crença insustentável da imutabilidade da espécie imprimida em cada indivíduo vivente, como se a diversidade humana fosse simplesmente mera somatória de propriedades indiferentes ou inúmeros desvios do destino estipulado de antemão. Três vozes laureadas serão convocadas na instrução demonstrativa do “espírito” do riso derrisório: Mikhail Bakhtin, Henri Bergson e Vladimir Propp.

Na sua obra mais repercutida, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, Mikhail Bakhtin[21] concentra o estudo sobre as sátiras do escritor francês François Rabelais, qualificado como um dos mais importantes autores do século XVI, ao lado dos escritores consagrados como Cervantes e Shakespeare, e dedica atenção à duas ficções bem conhecidas e oportunas ao propósito

[21] Mikhail Bakhtin (1895-1975), filósofo russo, autor de obras que discutem questões atinentes ao marxismo, estruturalismo e semiótica, sempre dedicado aos problemas filosóficos da linguagem.

encabeçado de investigar o riso, *Gargântua* e *Pantagruel*. Rabelais está, na apreciação de Bakhtin, entre os grandes criadores da literatura europeia na modernidade, além de ter sido “o mais democrático dos modernos mestres da literatura” (BAKHTIN,1996, p. 2). O mérito decisivo dos livros, porém, acha-se na proximidade estreita com as fontes populares, e no decorrer dos textos literários rabelaisianos ficam nítidas a retomada da tradição cômica popular, colocada à margem da história da literatura universal, no entender do teórico soviético por subestimar e ignorar a pertinência do riso popular e de suas aparições, significativas para o tecido da cultura medieval e renascentista.

O trabalho de Bakhtin, de enorme relevância e não isento de polêmica, elucida o riso das camadas desfavorecidas da pirâmide social, cuja fonte popular orienta a substituição provisória da imagem ordenada de mundo para a imagem caótica da natureza, no enredo menos forjado e conservador. A linha mestra se traça na afirmação de um gênero de cultura paralela, a despeito daquela instaurada “oficialmente” sob a égide e proteção da Igreja Católica, perceptível nas narrativas de Rabelais e remetentes à Idade Média (com ênfase na segunda fase” e ao Renascimento (até o tempo secular de vida do escritor), donde insurgiu uma série de formas populares de festejos, ritos, celebrações e exibições espetaculares, em oposição acentuada ao ordenamento social e político em vigência, contrabalanceando, ao menos durante a realização dos eventos, a cultura hegemônica da época.

Observando as concepções deformadas e modestas, outrora conferidas ao riso popular, Bakhtin reivindica a necessidade de averiguar a fundo o que denomina “cultura cômica popular” (Ibidem, p. 3), surgida durante a história da cultura europeia, paralelamente aos valores e rituais predominantes (e, por que não dizer, “sérios”) e deixada de lado, menosprezada pelos estudiosos e partidários da estética burguesa dominante. Na diversidade das manifestações dessa cultura cômica, dentre as quais se destacam “as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme etc.” (Ibidem, p. 3-4), revela-se, na avaliação bakhtiniana, uma mesma posição de desregramento social, à parte ou até à revelia do curso “normal” estabelecido e protuberante. Por

essas ordens dissonantes, heterogêneas entre si, ajuízam uma espécie de perspectiva cômica do mundo. Enuncia a tese do livro da seguinte maneira:

> Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior a 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. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista (Ibidem, p. 4-5).

Bakhtin procura demonstrar a ideia de dualidade extraindo das obras supracitadas de Rabelais, as amostras comprovatórias da presença irradiante das celebrações de alegria profana e diversão secular pertencentes à esfera não institucional das ruas, praças e espaços públicos afins. Para tanto, organiza em categorias as manifestações populares risíveis: primeiro, “As formas dos ritos e espetáculos”, considera o que era exibido publicamente, e também as festividades carnavalescas; as “Obras cômicas verbais”, reúne as invenções escritas, orais (sejam em latim ou noutra língua vulgar), incluindo as paródias; encerra com “Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro”, com dedicação às frases obscenas, insultos e expressões jocosas (Cf. Ibidem, p.4).

A festa é o espaço de ludicidade privilegiado do riso popular, onde transcorre a “segunda vida do povo” (Ibidem, p. 7). Prevalentes das civilizações, estando na base das formas primordiais de socialização, elas conduzem os festeiros e a sociedade em geral para os fins superiores da existência humana, além dos meios produtivos de sobrevivência e da rotina comprometida dos afazeres obrigatórios. Isso, claro, quando não controladas pelas instituições tradicionais. As festas oficiais mantinham o povo na ordem do dia, não rompiam o regime vigorante e ainda o reforçavam. Não havia uma realidade alternativa, pois remetiam ao passado com o intuito (ou por coincidência) de assegurar a continuidade do sistema normativo imperante (político, religioso, moral). Na festa abriga o cômico popular por destoar da estrutura social desigual e intransponível para uma abertura ao tempo cósmico e aos processos cíclicos da natureza, que congregam os extremos (morte e

ressurreição, perecimento e renovação etc.). Devido à inserção nesse acontecimento brincante, os indivíduos ingressavam numa esfera alternativa de realidade, e os papeis sociais comuns eram suspensos até o regresso da vida corriqueira.

A movimentação festiva merecedora de ênfase, devido à prevalência histórica e alcance supranacional, e ao efeito transformador na rotina dos povos, dando-lhes licença do estado formalizado das relações convencionais, é o carnaval, comemoração antecedida por similares na antiguidade romana, e tão efusiva a ponto de remodelar temporariamente a dinâmica consagrada da sociedade no medievo.

Na história das sociedades ocidentais, muitas são as festividades próximas com o carnaval registradas: a “festa dos tolos” (*festa stultorum*), a “festa do asno”, além dos cortejos de personagens folclóricas (gigantes, anões, animais, monstros) exaltadas como sábias; as festas agrícolas; cerimônias imitadas por bufões e “bobos” de modo paródico. A subversão da hierarquia, temporariamente suspensa durante os festejos, permitia um nivelamento das pessoas, separadas pela desigualdade naturalizada, de classe social e estratificações estamentais.

> Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. (Ibidem, p. 8).

Seu princípio cômico é libertário com relação ao dogmatismo doutrinal ou eclesiástico, e não possui nenhum caráter místico, piedoso ou mágico. Está fora da Igreja por completo, é uma paródia da religião (da fé, do culto litúrgico). No carnaval reinava a dinâmica do jogo, e sua vivência, sempre em multidão, era marcadamente denotada de sensibilidade aflorada e alegrias palpáveis. Bakhtin notabiliza que o carnaval se desenvolveu numa intermediação entre arte e vida, sendo mais aproximado das formas de espetáculo teatral por ser a linguagem artística com forte apelo imagético. Porém, o carnaval não se reteve como evento artístico, apenas se serve de signos da representação teatral para celebrar a vida do povo (indumentária, caracterização dramática etc.). Nessa efusão coletiva, não se distingue ator e público. Todos brincam como iguais, pois o carnaval existe para “todo o povo”. Carecia de qualquer contensão espacial, e suas leis balizavam-se pelo séquito da

liberdade. Tanto que os bufões e bobos, personagens típicos da cultura cômica medieval, não desempenhavam seus papeis em palcos, mas no percurso da vida, assumindo uma dualidade de vida ideal e vida real. Nos dias de folia “é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência” (Ibidem, p. 7).

Além das apresentadas, duas outras propriedades não podem ser deixadas de fora. O riso carnavalesco celebrava o ciclo vital ininterrupto, e por isso era fortemente universalista: carregava festivamente o espírito de renovação, renascimento, compartilhado por todos os indivíduos. O mesmo espírito era percebido nas *saturnais* romanas, uma “fuga provisória dos moldes da vida ordinária (isto é, oficial)” (Ibidem, p. 6). Também no carnaval, assegura Bakhtin, o mundo é percebido como risível pelo olhar cômico, e ao consagrar a bagunça e caída dos muros da convenção, é sabido que o riso traz uma ambivalência: a alegria de festejar e o sarcasmo do regramento ordinário, do sacro e da profanidade, da elevação e inferiorização moral.

Não será explorada toda a extensão da obra bakhtiniana, visto que se debruça com prioridade na análise e pormenores das ficções de Rabelais. O imprescindível na exposição da cultura cômica é evidenciar a subjacência do princípio de vida material e corporal nas inúmeras manifestações festivas dos períodos registrados. Este conceito é provavelmente o cerne da teoria sobre a cultura popular deste autor. O princípio alegado, com raiz na festa medieval e renascentista, consiste na redução das dimensões da existência a formas biológicas (mundo como organismo vivente e mutável). Não se trata de mostrar imagens do corpo e das atitudes corporais (comer, beber, copular), nem avivar a tendência burguesa de angariar em acúmulo de bens e vantagens individuais. Consiste no sistema de imagens da cultura cômica popular referencial do realinhamento temporário das consciências e dos hábitos sociais.

Bakhtin então classifica a tendência estética prevalente nesse cenário: *o realismo grotesco*. Essa tendência – definida por Bakhtin como concepção da vida prática – remete à cultura cômica popular e assenta-se na totalidade cósmica que une natureza, sociedade e corporalidade, de modo vivo e não separável. “O riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa (Ibidem, p. 18). Todos os

movimentos lúdicos da coletividade provêm de um espírito absolutamente renovador da vida, e as celebrações festivas reafirmam contundentes a transformação do estado de coisas, impetrando certo estranhamento à ordem do dia.

Segue a observação descritiva da concepção excêntrica ao painel fixado pelos órgãos oficiais da sociedade medieval e seu pré-conceito:

> No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem se parado dos demais aspectos da vida. O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo. (Ibidem, p. 17).

Assume a exterioridade de uma justaposição de dimensões existenciais culturalmente distanciadas: o eterno e espiritual (região da alma e do sagrado) versus o temporal e materialidade (região do corpo e do profano). A carnavalização tinha o poder de inversão da realidade instituída (oficial), ao promover a ascensão das “baixezas pudicas” ao lugar mais alto da visibilidade social. De acordo com Bakhtin, “o aspecto topográfico essencial da hierarquia corporal às avessas, o baixo ocupando o lugar do alto; a palavra localiza-se na *boca* e no pensamento (*a cabeça*), enquanto aqui ela é remetida para o *ventre* (...) (Ibidem, p. 270), inclusive com justeza o Arlequim, personagem de matriz popular, executa, em algumas aparições, o chute no ventre ou no traseiro para “cuspir” as palavras (Cf. ibidem, p. 270).

> O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. (Ibidem, p. 43).

No grotesco despontam elementos constantes, e um dos mais recorrentes é a comunicação por meio de paródias – representação do outro via desconstrução da seriedade – dos ícones clássicos e ortodoxos. Além dessa face, o grotesco baseia-se na deformidade, no contraste diante do sublime. O corpo grotesco, seu molde principal, é dessacralizado, mortal, efêmero, saliente, sexualizado. Mais ainda, o

grotesco cômico não pode ser usado por qualquer “tendência abstrata”, sob pena de deteriorar o potencial natural de expressar a “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. (Ibidem, p. 54). Abstrair a natureza grotesca da cultura cômica popular imprime a “ênfase num conteúdo, cheio de sentido “moral”” (Ibidem, p. 54), e esteriliza o seu vigor exuberante.

O tipo de intervenção realizada pela festa e o carnaval (e eventos do mesmo perfil) na vida cotidiana da população, é o *rebaixamento*, cerne do realismo grotesco medieval e renascentista. Rebelais nas literaturas apresenta o mundo hiperbolizado, gigantesco, isso tudo para deformar o imaginário e o saber consolidado. É “(...) a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (Ibidem, p. 17). Satisfazer as necessidades fisiológicas, sexuais, digestivas, aproxima o homem da natureza, mãe e mentora, numa conjunção seminal. Rebaixar, abreviado, é degradar, e degradação recoloca os valores de ponta-cabeça: o “baixo corporal” (barriga, ventre, genitálias) são louvadas por simbolizarem a ligação originária do ser humana com a natureza “que o pariu” e dele não desabitada jamais.

O riso popular levantado por Bakhtin, oriundo da carnavalização e do baixo material e corporal, é demais significativo para se compreender o objeto discutido aqui. É inegável a correlação do senso de mundo com os valores sustentados pelos indivíduos e por toda a coletividade alinhada na mesma concepção de vida. O riso, de acordo com a demonstração exercida pelo semiólogo, tem o poder intrínseco de revelar as vísceras da cultura e, de modo concomitante, solapar a dominação incrustrada, seja provisoriamente.

> Em outras palavras, com a festa, o mundo era colocado do avesso, vivia-se uma vida ao contrário, pela suspensão das leis, das proibições e das restrições da vida normal, invertia-se a ordem hierárquica e desaparecia o medo resultante das desigualdades sociais, acabava-se a veneração, a piedade, a etiqueta, aboliam-se as distâncias entre os homens, instalava-se uma nova forma de relações humanas, renovava-se o mundo. A festa que mais plenamente assumiu essa renovação universal foi o carnaval. (BARROS, 1994, p. 7).

Ainda acompanhando Bakhtin, o riso após o período do Renascimento sofreu graves mutações, resultando na descaracterização completa da cultura cômica herdada do passado carnavalesco. A partir do Iluminismo, no século XVIII, o riso padece de contenção de significado pelo fato das “luzes” da razão não admitirem a brincadeira e a escarnecimento desenfreada, salvo no caso de estarem numa roupagem eufemística pela sátira e ironia fina, como o faz Voltaire. O riso carnavalesco atrai a desconfiança do bom senso científico. No período romântico (século XIX), o riso perde a potência carnavalesca de vez, com sua transgressão e alegria, e se converte numa visão refinada de mundo pela ironia e os tipos de humorismo. O grotesco vira expressão subjetiva e individualizada, e não mais representa a celebração popular como era nos séculos anteriores.

Há de se tomar certos cuidados em relação a essa teoria do riso, a começar do fato dos contingentes do Velho Mundo em geral professarem a fé cristã (aqueles países onde se afixou a Igreja de Cristo, é válido sublinhar), e isso não impedia de maneira alguma essas pessoas de festejarem e aderirem, ainda que temporariamente, as manifestações do cômico popular, a despeito de existir proibição religiosa ou não. É preciso se resguardar antes de contrariar ferrenhamente a Igreja e o riso das ruas e praças, ainda que sob a alegação de não haver compatibilidade com o governo eclesiástico e o discurso católico oficial, até porque é complicado e arbitrário definir o que caracteriza o poder oficial e seu real alcance na vida dos cristãos, numa época de pouca comunicação doutrinária e exortativa entre povo e clero, salvo durante as celebrações litúrgicas (missas), mal sucedida provavelmente devido ao analfabetismo e carência da compreensão do latim.

Acerca do riso religioso, o grande medievalista Jacques Le Goff ilustra os episódios onde o risível permeia a vida religiosa, desde o *risus monasticus* da Alta Idade Média, divertimento proibido dos monges, donde surgiu as piadas maliciosas conhecidas como *joca monacorum* (Cf. Le Goff, In: BREMMER, ROODENBURG, 2000, p. 77). Da mesma forma havia ritos celebrativos católicos de vultuosa alegria, e não se sabe verdadeiramente se os sacerdotes cristãos e o povo fiel eram tão

alheios a cultura popular, com tamanha rigorosidade[22]. Complicações extras desta teoria não serão examinadas[23].

O mais valioso conhecimento legado pelo trabalho de Bakhtin é o vislumbre do poder do riso, dado um padrão normativo imperante, de bravatear como alternativa subversiva de sentido e de vivência. Independente da exatidão da pesquisa do russo, se toda a descrição feita demonstra a realidade nas nuances e camadas apropriadas, o risível transpassa a hegemonia das convenções delegadas por autoridades constituídas (pessoas empossadas de cargos públicos e ministérios religiosos, e principalmente, as de cunho tradicional), e chega ao lugar do caos e do desacordo, em que reina a anomia e a liberdade.

Decorrente desse olhar, consagra-se a unidade vital das condutas, tomadas como díspares numa sentença apressada. Não é o riso que separa, e sim plenifica a experiência humana. A efêmera subversão, uma depravação temporária da norma e do comportamento, avessa e incompatível ao *status quo*, promove a integração do homem com a natureza, da qual é membro inseparável e deve se nutrir da sua vitalidade. O riso do cômico popular coloca o ser humano no seu lugar: um arauto da vida em toda a plenitude, sobretudo nas eclosões mais vexatórias do ponto de vista

[22] "A ideia de Bakhtin de uma influência perniciosa sobre o riso por parte da Igreja é, da mesma forma, inaceitável. O *risus monasticus* (riso monástico), conforme estudado por Jacques Le Goff, o *risus paschalis* (riso pascal) ou o famoso *exempla* desmentem esta imagem. Depois da Idade Média, católicos e protestantes também não baniram todo o humor do púlpito. Ele permaneceu como um ingrediente importante do *Barockpredigt* (sermão barroco) alemão, e na Holanda espanhola, segundo nos conta Johan Verberckmoes, a Contra-Reforma produziu suas próprias piadas e anedotas no combate aos protestantes. Até mesmo as igrejas do calvinismo holandês conheceram a alegria e o riso: um professor de retórica de Amsterdã criticou o fato de que os ministros soltavam piadas e gracejos que não ficariam bem no teatro, quanto mais na igreja. (BREMMER; ROODENBURG, 2000, p. 20).

[23] Aaron Gurevich (2000) aponta problemas não abordados a contento por Bakhtin, dentre os quais a isenção duvidosa da cultura popular de traços do cristianismo, o esquecimento da tônica do medo e da crescente crueldade fincada na cultura festiva, e principalmente a dubiedade da cultura medieval, tributável a alegria e ao horror, ao divertimento e ao pavor do destino infernal. Há mais um inconveniente: a epistemologia usada por Bakhtin contém dificuldades. Um dos pontos menos teorizados foi a presença do riso na religião (associada às festas cristãs, e não divergente delas), como a desenvolvida por Le Goff, informação deveras considerável para ampliar os horizontes do risível, inclusive dentro do "regime oficial" aventado. Além do mais, o sistema de pensamento implantado por Bakhtin está preenchido de reducionismo esquemático do marxismo, opondo entre os "dominadores sérios" e os "dominados cômicos" a estratificação social temporária. Sobre isso, diz Philippe Walter: "Seria muito simplista opor um universo clerical, que seria sério e opressivo, a um universo popular, que seria cômico e libertário. Porém, é claro que em uma festa se exprime a necessidade de uma transgressão das normas, isto é, ela oferece, repentinamente, a possibilidade de infringir os usos normais da sociedade" (Apud MINOIS, op. cit., p. 164). Sem mais delongas, são apenas mostras do debate que há em torno da obra de Bakhtin, sem nenhum agravamento para a continuação deste trabalho científico.

da lei moral e do dever. O riso, em suma, garantia nas formações de outrora uma fissura na zona do proibido, e o perfazia com alta performatividade.

No famoso ensaio *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade* escrito pelo filósofo Henri Bergson[24], são aventados os elementos que, de acordo com a sua avaliação, produzem a comicidade. No primeiro momento de seu texto, Bergson lança a assertiva de que o homem, não só ri, como é o único a fazer rir, dado a consciência de haver ações desempenhadas, consonantes ou não ao comportamento típico, passíveis de jocosidade. Nas suas palavras:

> Vários definiram o homem como "um animal que sabe rir". Poderiam também tê-lo definido como um animal que faz rir, pois, se algum outro animal ou um objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá. (BERGSON, 2001, p.3).

Bergson associa o cômico a uma espécie de mecanização da vida, como se a ação indicasse a ausência de vitalidade. Isso se concilia totalmente com o seu pensamento crítico à metafísica[25], sobretudo na forma cientificista assumida no Positivismo[26], em que o tempo é proposto enquanto sucessão de momentos estratificados e mensuráveis, não levando em conta o movimento inapreciável e intuitivo chamado por ele de duração (*durée*). Ou seja, a vida não se resume à somatória de atos sequenciais, mas se revela no fluir constante e não racionalizado

---

[24] Henri Bergson (1859-1941), filósofo de Paris, foi o expoente mais notado do chamado Intuicionismo. Suas proposições filosóficas giram em torno da investigação sobre a consciência, a memória e a realidade sensorial, o tempo e a duração.

[25] Abagnanno apresenta a seguinte definição para metafísica: "Ciência primeira, por ter como objeto o objeto de todas as outras ciências, e como princípio um princípio que condiciona a validade de todos os outros. (...) O próprio nome dessa ciência, que costuma ser atribuído ao lugar que coube ao (sic.) textos relativos de Aristóteles na coletânea de Andronico de Rodes (séc. I a.C.), mas que Jaeger atribui a um peripatético anterior a Andronico (...), presta-se a expressar bem a sua natureza, porquanto ela vai além da física, que é a primeira das ciências particulares, para chegar ao fundamento comum em que todas se baseiam e determinar o lugar que cabe a cada uma na hierarquia do saber. (ABBAGNANO, op. cit., p. 660-661).

[26] Positivismo foi uma concepção filosófica e um sistema científico fundada por Auguste Comte, e estabelecida principalmente pelos seis volumes de sua obra capital *Curso de filosofia positiva*, escrito entre 1830 e 1842. A ciência positiva deve radicar em posto superior aos mitos e teologias e às ontologias dos filósofos. João Ribeiro Junior quem melhor explica: "Augusto Comte procurou acabar com as eternas investigações sobre o incognoscível, e, voltando-se para o mundo real, criou nele seu vasto campo de estudo e de observação para restabelecer e realizar um programa universal, que regulamentasse e regenerasse a vida humana, tanto privada como pública. (...) Doutrinava, assim, que o que é possível conhecer são unicamente os fenômenos e as suas relações, não a sua essência, as suas causas íntimas, quer eficientes quer finais. Estes permanecem impenetráveis, desconhecidas, pois é impossível alcançar-se noções absolutas. (JUNIOR, 1982, p. 9).

do tempo mais essencial. Nessa perspectiva, vai apontar Bergson, todo gosto ou atitude que demonstre rigidez desperta o riso, pois é como se a humanidade do homem (seu contínuo dinamismo existencial) fosse “suspenso” e tornasse a personagem uma espécie de boneco de manipulação. Isso pode ser observado num quiproquó ou esquete de circo, onde os acontecimentos cênicos são motivados em grande medida pela desatenção ou ingenuidade que leva à repetição desnecessária e gestualidades e palavras desconectados do real.

A primeira observação feita no Ensaio é capital: “Não há comicidade fora daquilo que é propriamente *humano*” (Ibidem, p. 2). A paisagem admirada, argumenta, poderá ser, ao olhar exigente, bela, feia, sublime, grotesca, porém de maneira alguma risível. O mesmo vale para os animais, risíveis quando se vê no comportamento animal traços de “humanidade”. Além desse ingrediente primaz, Bergson insiste em muitas partes do texto, a necessária insensibilidade do espectador, isto é, para rir da situação exibida (uma cena de teatro, por exemplo) não pode motivar sentimentos fortes e complacentes. “Parece que a comicidade só poderá produzir comoção se cair sobre uma superfície d’alma serena e tranquila. A indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção.” (Ibidem, p. 3). Com isso levanta um dado precioso: o estado de ânimo do receptor é decisivo para a comicidade deslanchar seu potencial plenamente. Ela exige algo semelhante a uma “anestesia momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura.” (Ibidem, p. 4). Isso se aproxima do ensinamento de Joubert sobre a ausência de emoção como fonte permissiva do rir de outrem.

Por último, na introdução, salienta uma espécie de cumplicidade social para que o riso ocorra e se multiplique, sob o pressuposto do inegável pertencimento das formas de comicidade ao grupo humano que as dispõe e doa significado. Exemplifica contando a anedota do fiel que, ao ser perguntado por que não chorava com o sermão do padre como todos os outros participantes da missa, disse simplesmente: “Não sou desta paróquia.” (Ibidem, p. 5). Disso averigua como o laço social tem imponência na determinação do risível, e na sua adesão geral. Lembra ainda o quanto o riso no teatro cresce e se expande quanto maior a lotação da sala de espetáculo. A atenção coletiva ao proposto é uma peça-chave da teoria bergsoniana:

> Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. Essa será – convém dizer desde já – a ideia diretiva de todas as nossas investigações. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social. (Ibidem, p. 6).

Além dessa definição sumária, Bergson elenca ainda outras características bastante reveladoras. A rigidez (falta de trato com a mudança e as requisições coletivas) é o princípio causador do riso em variadas circunstâncias, desde um simples tombo movido mais pelo mau-jeito, até a inadequação pessoal ao decoro no qual se submete. Isso se deve ao fato do desacerto individual frente aos reveses cotidianos, requerentes de capacidade adaptativa sempre alerta, do corpo e do espírito. A elasticidade e a tensão, duas forças alternadas e concomitantes em certos pontos, são presumíveis nessa flutuação de comportamento, e a rigidez depõe contra o comportamento maleável e adaptativo, por isso é um dos fundamentos do riso para Bergson.

Aponta ainda mais um fator decisivo que consiste na desconfiança daquele cuja conduta é marcada pela rigidez em relação ao equilíbrio reinante da realidade conjunta. Isso significa que o equilíbrio é definido pela sociedade, por meio da expectativa de vida instituída e “cobrada” dos membros. Tão logo a conduta de alguém extrapola o senso comum, o riso brota desse desconforto como uma espécie de alerta do ordenamento ameaçado. Daí nominar por *gesto social* (Ibidem, p. 15) a prática do risível:

> Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social. O riso, portanto, não é da alçada da estética pura, pois persegue (de modo inconsciente e até imoral em muitos casos particulares) um objetivo útil de aperfeiçoamento geral. (Ibidem, p.15).

Com base nas ideias anteriores, a tese central bergsoniana para a construção e exteriorização do riso (no caso, com premeditação do artífice da arte e a cumplicidade de seu público) e dito numa fórmula bastante divulgada: “o mecânico sobreposto ao vivo” (Ibidem, p. 28). Quando o transcorrer da vida cede protagonismo ao endurecer do fluxo vital, permanecendo encarcerado num único estado que passa a se reproduzir imaleável e com justeza, à semelhança de algum arranjo mecânico, habilita o surgimento do riso. Essa mecanização da vida permeia

toda a possibilidade de perceber comicamente as situações, palavras e temperamentos, indo da hilaridade do corpo “deformado” (quando o foco não é a deformidade nela mesma, e sim na mudança de foco da questão moral para a física, a exemplo do gordo que não para de comer, remetendo no fundo ao deslize da gula), à cena onde todas as personagens parecem ser movidas por cordões e varas, à guisa de bonecos animados. O cômico (dispositivo causador do riso) aterriza nessa plataforma:

> De onde provém a comicidade? Do fato de o corpo vivo enrijecer-se como máquina. Parecia-nos, portanto, que o corpo vivo deveria ser a flexibilidade perfeita, a atividade sempre alerta de um princípio sempre em ação. Mas essa atividade pertenceria realmente à alma, e não ao corpo.(...) Quando no corpo vivo só vemos graça e flexibilidade, é porque desprezamos o que nele há de pesado, de resistente, de material enfim; esquecemos sua materialidade para só pensar em sua vitalidade, vitalidade que nossa imaginação atribui ao princípio mesmo da vida intelectual e moral. (Ibidem, p. 37).

Das categorias de comicidade especuladas por Bergson, os mais próximos à derrisão dos costumes serão vistos, e na cogitação do ensaio *O riso* o aparte será conferido à comicidade de caráter, tema caro ao processo de estruturação dramatúrgica e componente central no objeto de estudo desta exposição. Sobre o caráter, diz algo significativo: se a arte, e nesse caso a comédia, trata daquilo que só diz respeito ao humano, então o cômico está relacionado com a inadequação habitual no relativo ao convívio com outros seres humanos, qual seja, a vida em sociedade. Começa a dissertar sobre isso demarcando as atitudes passíveis de escárnio, os vícios, e considera-os uma moldura pela qual se automatiza a conduta da pessoa (e da personagem em especial), como se fosse enrijecido numa fôrma impossível de converter em outra figura. Então, de longe, o vício chama a atenção nos caracteres, e a ênfase da má qualidade é tão expressiva a ponto de não se ver nenhuma autonomia por parte da personagem, e esse travamento gera uma expectativa prazerosa nos espectadores pelo fato de verem nisso a imagem de uma marionete movimentada por fios, com a sensação de serem eles os manipuladores.

Importante acrescentar a relação criada pelo vício representado e a sociedade onde está inserido o seu portador. A distância entre o comportamento individual e a presunção social de homogeneidade dos seus membros. Quando se tem uma rigidez do indivíduo (corporal, espiritual ou moral), na qual se destoa dos

demais indivíduos, isso soa como excentricidade, e a tentativa de conter ou eliminar a postura excêntrica (não viável pela ausência de dano material passível de condenação legal, e portanto não passando de uma ameaça à estabilidade dos costumes) se dá pela resposta caçoadora pela risada. Nisso consiste a afirmação bergsoniana de que o riso é “uma espécie de gesto social” (Ibidem, p. 15), e sua aparição é galhofeira por se interpor contra a rigidez extravagante e reprimi-la pela extravagância, inadequada ao conjunto harmônico da sociedade. O riso é vigilante, conclui Bergson, pois defende o corpo social das ameaças desafinadas ao todo:

> Em suma, se traçarmos um círculo em torno das ações e disposições que comprometem a vida individual e social e que punem a si mesmas através de suas consequências naturais, fica fora desse terreno de emoção e de luta, numa zona neutra em que o homem serve simplesmente de espetáculo ao homem, uma certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade gostaria ainda de eliminar para obter de seus membros a maior elasticidade e a mais elevada sociabilidade possíveis. Essa rigidez é a comicidade, e o riso é seu castigo. (Ibidem, p. 15).

Ainda relatando a comicidade de caráter, Bergson enumera alguns elementos portadores do risível. Os defeitos são, em geral, risíveis, lembradas as condições elencadas anteriormente (a principal, de não comover os espectadores), e os graves defeitos também servem ao deboche. Mas as qualidades de caráter podem, do mesmo jeito, oportunizar o riso quando deslocam o indivíduo para “fora” do círculo social do qual é integrante. “Concluímos (...) que a comicidade não é sempre um defeito, no sentido moral da palavra” (Ibidem, p. 103), e apesar disso, o bom atributo moral ainda é pivô de incongruência entre homem e ambiente, mesmo na perspectiva invertida, que dá ao hábito certo a colocação errada, no lugar errado. Esclarece:

> [...] cumpre reconhecer, para mérito da humanidade, que ideal social e ideal moral não diferem essencialmente. Podemos, portanto, admitir que, em regra geral, são exatamente os defeitos alheios que nos fazem rir – desde que acrescentemos, é verdade, que esses defeitos nos fazem rir em razão da sua *insociabilidade*, e não da sua *imoralidade*. (Ibidem, p. 104).

A comicidade se apoia não no juízo moral em si, mas no juízo de valor decorrente do enrijecimento da personagem no ambiente de convivência em que está envolvida, e dessa encruzilhada pode ocorrer um despautério imoral. Bergson salienta isso dizendo ser uma espécie de “trote social”, deixando claro o descompasso entre atitude manifesta e expectativa de valor. Cita, a título de

exemplo, a honestidade de Alceste, protagonista de *O misantropo* de Molière, cuja virtude levada ao extremo não condiz com os costumes indecorosos vivenciados no seu entorno, maliciosos e corruptos. Nas suas palavras, se referindo ao caráter cômico:

> Em resumo, vimos que um caráter pode ser bom ou mau; pouco importa: se for insociável, poderá tornar-se cômico. Vemos agora que a gravidade do caso não importa tampouco: grave ou não grave, ele poderá fazer-nos rir se tudo for arranjado para que não nos comova. Insociabilidade da personagem, insensibilidade do espectador, eis em suma as duas condições essenciais. (Ibidem, p. 109).

Outras considerações ajudam a aclarar a tese do filósofo. O cômico surge da atenção dada, não à ação da personagem, mas ao seu gesto (parte isolada e flagrante, não condizente com a inteireza consciente da pessoa, existente ou fictícia). A ação é expressão integral da personalidade; o gesto é parcial e despropositado perante a integralidade do caráter. Nisso, a gestualidade precede o caráter movente individual, e concentra a vida numa fagulha estratificada e impertinente. Não há individualidade, já que o gesto na porção sugerida se sobrepõe às demais intenções, por ventura pretendidas. Esse quesito é fartamente aproveitável para o estudo da comédia, visto a gama quase infindável de personagens levadas por atitudes coordenadas de fora da razão, como se fossem arrastadas por um instinto irrefreável pela livre escolha. O vício moral cômico reforça a perda da capacidade da personagem se colocar como sujeito de ação. Assim o caráter da personagem cômica (risível, em suma) é acabado, um mecanismo destinado a funcionar repetidamente de modo idêntico. Daí a conclusão: a "personagem cômica é um tipo" (Ibidem, p. 111).

Sobre a passagem da ação para o gesto, e como esse redirecionamento abre espaço ao espírito pilhérico, segue o detalhamento:

> [...] a ação é exatamente proporcional ao sentimento que inspira; há transição gradual deste para aquela, de tal modo que nossa simpatia ou nossa aversão podem deixar-se deslizar ao longo do fio que vai do sentimento ao ato e participar progressivamente. Mas o gesto tem algo de explosivo, que desperta nossa sensibilidade pronta para deixar-se embalar, e que, lembrando-nos assim de nós mesmos, impede-nos de levar as coisas a sério. Portanto, a partir do momento em que nossa atenção incidir no gesto, e não no ato, estaremos na comédia. (Ibidem, p. 108).

Bergson usa muitas palavras e situações para convencer o leitor dos princípios fundamentais da aparição do riso, e dentro os mais saudados está o automatismo. Agir com automatismo é fazer algo sem elaboração consciente prévia, no uso das atribuições mentais e da deliberação; executar um ato “vazio por dentro”, feito como uma engrenagem a funcionar pela mercê de um algoritmo, um programa do qual não se pode interferir. Toda atitude de tonalidade involuntária, ingênua e marcadamente distraída (sendo o grau crescente de distração proporcional à elevação da comédia) se faz pela automação da conduta. “Rigidez, automatismo, distração, insociabilidade, tudo isso se interpenetra, e é de tudo isso que é feita a comicidade de caráter” (Ibidem, p. 110). Por ora basta as explicações dadas até este ponto. No mais, serão acrescentadas novas considerações do ensaio em tempo oportuno.

Muitos viram com descrédito a tese bergsoniana por presumi-la como disfarce à ortodoxia moral: se as pessoas riem do desajuste social dos alvos e porque sentenciam a sua integração inadequada ao regulamento moral em vigor. Sem embargo, rir se mostra uma punição hilariante do desajustado, e a causa maior dessa reação se deve ao fato da interrupção brusca do curso admitido em geral e prefigurado dos fatos. Contudo, ao derivar as afirmações sobre o riso das premissas gerais do bergsonismo – expostas *grosso modo* na abertura desse tópico – a assimilação de seu propósito passa por outra leitura obrigatoriamente. Não é o conformismo social o resultado esperado de seu ensaio, posto que a correção da rota atitudinal pouco ou nada se vislumbra no correr do texto do filósofo parisiense, na dianteira de suas preocupações.

Diria ser o riso para Bergson uma denúncia indiscreta e imediata da abstração societária, mas pela via negativa. O filósofo não é conformista, apenas lega à comicidade desbancar (inocente ou voluntariosa) as combinações estáticas pelas quais se mantém qualquer sociedade. Ademais, todos riem da vida mecanizada precisamente por estarem tão absortos na estrutura social latente a ponto de confundirem, sem se darem conta disso, a vida em plenitude evolutiva com a “vida” convencionada e ilusória, tal como se propaga no cotidiano.

Não pode ficar de lado, quando se discorre sobre o riso derrisório, a obra do antropólogo e filólogo Vladimir Propp[27], cuja análise galga o prestígio das grandes contribuições ao estudo do escárnio. Sua maior referência são as peças e contos de Nicolai Gógol, exímio comediógrafo dentre as qualidades de escritor. Utiliza clássicos da literatura russa (e universal) como *O inspetor geral*, *O capote* e mais obras (contos de Púchkin, filmes de Chaplin, as comédias de Molière são algumas citadas) para demonstrar suas afirmações. D'Angeli e Paduano são precisos ao resenhar o espírito da obra do intelectual russo:

> Vladimir Propp exprime uma avaliação fortemente positiva da arte cômica, assim como uma reivindicação de sua especificidade, negando que as conclusões tiradas da experiência do trágico e do sublime possam valer, como efetivamente pretende-se, também para o cômico, mesmo que recebam pequenas variações. Da mesma maneira ele se opunha ao hábito de definir o cômico principalmente com base em conceitos negativos, e também de distinguir dois aspectos do cômico, o "cômico baixo ou vulgar" e o "cômico refinado", porque qualquer análise do material cômico demonstra a impossibilidade de manter rigidamente uma distinção desta espécie, fundada unicamente em razões moralistas."(D'ANGELI; PADUANO, 2007, p. 278).

Em primeiro lugar, o riso não deve, segundo Propp, ser investigado como uma extensão de outro objeto ou propósito que não o próprio riso, como fizeram muitos manuais de estética e poéticas dedicadas a natureza cômica em contraponto a trágica. "Partimos do fato de que o cômico e o riso não são *algo de abstrato*. O homem ri. Não é possível estudar o problema da comicidade fora da psicologia do riso e da percepção do cômico", diz na abertura do livro *Comicidade e riso*. (PROPP, 1992, p. 27).

Ao partir dessa ressalva, Propp admite a diferença que o riso possa significar em contextos históricos e culturais diversos, e os tipos de humor podem ser reconhecidos conforme a época em que estão localizados e os predicados sociais e valorativos pertencentes ao meio do qual brotam. As pessoas riem de acordo com os códigos regentes da visão de mundo particular de uma sociedade ou agrupamento peculiar. O mesmo vale para os motivos do riso – sua causa geradora – encontradas também na conjuntura dos ridentes. Por isso não admite a versão de

[27] Vladimir Propp (1895-1970), de São Petersburgo, produziu valiosos estudos voltados ao folclore e a literatura. Além de *Comicidade e riso*, vale mencionar a obra *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Suas análises e proposições sobre as narrativas são referenciais no campo das teorias literárias e da narratologia.

Bergson por atinar que o filósofo criou uma explicação demais causal, dispondo o riso no patamar de uma lei natural invariável e necessária.

Inventaria uma ampla quantia de incidências do riso (bom, maldoso, cínico, alegre, ritual, imoderado) e a distribui numa tipologia. Dedica-se, sobremaneira, ao riso de zombaria, começando por examinar a derrisão (*osmiéivanie*), ou ridicularização, o mais insistente dos risos. Excetuado sobre o sofrimento alheio, Propp acolhe a múltipla ocorrência do riso e anuncia a tese norteadora do livro:

> [...] é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações. (...) Podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. Podem ser cômicos os raciocínios em que a pessoa aparenta pouco senso comum; um campo especial de escárnio é constituído pelo caráter do homem pelo âmbito de sua vida moral, de suas aspirações, de seus desejos e de seus objetivos. Pode ser ridículo o que o homem diz, como manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto ele permaneceria calado. Em poucas palavras, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso. (Ibidem, p. 29).

Para o filólogo russo, a comicidade está afeita ao desvelamento dos defeitos humanos. De imediato, são os físicos, de sociabilidade e intelectuais aqueles mais assíduos nas literaturas e nas interações sociais. Contudo, Propp vai além, e estipula um marco conceitual favorável ao entendimento profundo da comicidade derrisória. O riso zombador nasce em desencobrir as falhas residentes na *vida interior*, ou seja, da dimensão espiritual do ser humano, donde provém a vontade, o valor, o hábito. E os defeitos mesquinhos, no amontoado de falhas de caráter consagradas, são os mais passíveis de ridicularização, porque esses não preveem qualquer fagulha de empatia, bem ao contrário, incentivam a irrisão. No escancarar das moléstias da alma encontra-se a face emissária do riso de escárnio. Ou seja,

> [...] a comicidade surge do confronto de qualidades interiores do espírito ou da alma do homem com as formas exteriores de sua manifestação, sendo que essa comparação era tal de modo a pôr a nu as qualidades negativas da pessoa representada ou observada. (PROPP, op. cit., p. 66).

Abrindo o leque de especulações, discute sobre o riso nas espécies de animais além do homem. Faz uma divisão esclarecedora, afirmando que os animal expressa alegria e afetuosidade, mas nenhuma das suas vibrações podem ser

nomeadas por riso. Tal denominação só tem cabimento para designar uma exclusiva característica humana, como segue:

> O animal pode alegrar-se, regozijar-se, até esmo manifestar sua alegria com bastante impetuosidade, mas ele não pode rir. Para rir é preciso saber ver o ridículo: em outros casos é preciso atribuir às ações algum valor moral (a comicidade da avareza, da covardia etc.). (Ibidem, p. 40).

Ver o ridículo das pessoas e das situações dá ao riso uma conotação especial, inteiramente ausente nas mostras afetivas dos animais. O homem consegue averiguar, nas atitudes e acontecimentos rotineiros ou extraordinários, as incoerências, se tomados em paralelo com o estado comum das coisas. Ou seja, o risível diz respeito somente aos expedientes humanos, naquilo que os indivíduos concebem e fazem entre eles. Logo, “é possível tirar a conclusão preliminar de que o cômico sempre, direta ou indiretamente, está ligado ao homem. A natureza inorgânica não pode ser ridícula porque não tem nada em comum com o homem.” (Ibidem p. 38).

Extenso à natureza toda, Propp recusa a comicidade inerente aos seres vegetais e minerais, exceto se receberem uma animação “humanizada”, isto é, se assumirem aspectos e feições de gente. Ao animar seres inorgânicos (uma pedra com face, uma árvore falante, uma montanha com indigestão, e outras figuras encontradas em demasia nos contos maravilhosos e desenhos), dá-se fisionomia e liberdade, e nessa montagem se institui a “humanidade” daquelas entidades. Alega, corretamente, que

> o homem se distingue da natureza inorgânica pela presença nele de um princípio espiritual, entendendo com este termo o intelecto, a vontade e as emoções. Assim, através de um caminho puramente lógico, chegamos à conclusão de que o cômico está sempre ligado de algum modo justamente a esfera espiritual do homem. (Ibidem, p. 39).

Sendo o homem o dono dos atributos responsáveis pela manobra cômica, cabe manifestar alguns desses meios servidores da ridicularização, a começar pelo corpo humano. O físico engraçado, via de regra, denuncia o vazio espiritual (pobreza intelectual, falta de talento, e outras mazelas do gênero). Propp fornece sobre isso referências bem convincentes, extraídas da literatura russa no período revolucionário. Nela havia muitas figuras assumidamente inimigas (policiais, burgueses, proprietários de terra, lideranças clericais) sempre pintadas como

obesas, indicador de preguiça e sustento obtido pela exploração das classes trabalhadoras e camponesas, sem recursos para se manterem sobrevivente com alguma dignidade. A sátira está em troçar dessas abomináveis chefias e reservar a elas a humilhação. “O riso – reafirma Propp – é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio.” (Ibidem, p. 46).

A nudez pode servir de vetor para o riso. O corpo nu, em si próprio nada ridículo, e até longamente venerado pelos artistas e por todos os estetas da história, torna-se objeto de riso se for associado a alguma fraqueza exibida. No caso do retrato do gordo, é risível não a forma corporal abundante, e sim a falta de autodomínio temperante, o apetite guloso controla a vontade individual. “A causa do riso aqui é a mesma que nos casos precedentes: o princípio físico que obscurece o princípio espiritual” (Ibidem, p. 47). Assim também para a roupa desgrenhada ou mal vestida, donde escapa partes da anatomia que não deveriam estar expostas. O rosto humano segue regra igual: cada elemento (sobretudo olho e nariz) são ridicularizados se revelarem debilidades ou redução do poderio espiritual do homem.

O homem coisificado, melhor dizendo, o indivíduo comparado em alguma particularidade a objeto, cumpre uma das iniciativas de fabricar o risível. Aparentemente sem energia vital por estar redutível à mero instrumento, é um dos artifícios cômicos mais deslumbrantes, já colocados no ensaio do riso de Bergson. Os atos praticados nessas condições são risíveis por retirar a mobilidade espontânea e acrescentar gestualidades cadenciadas e em ritmo fracionado. Em Bergson a razão é a subtração da liberdade (essencial e desejada) fazendo o indivíduo parecer um boneco controlado por cordões. Propp, por seu turno, toma a mecânica da ação na acepção de uma deficiência espiritual.

> O teatro popular russo de marionetes é sempre e somente cômico, e cômico não por acaso, mas deliberadamente. A comicidade do teatro popular de marionetes, porém, não é suscitada apenas pelo automatismo dos movimentos, mas também pela trama, pelo decorrer da ação. As ações das marionetes são mecânicas. Os bonecos trocam entre si pauladas na cabeça com a precisão de um mecanismo” (Ibidem, p. 78).

Uma das categorias mais afamadas e periódicas é a mentira, e dela se engenhou muitas tramas hilárias. O “fazer alguém de bobo” através do embuste,

para se obter prêmios ou amores foi, sem dúvida, o expediente favorito dentre tantos utilizados pelos poetas dramáticos:

> Analisando as tramas das comédias é possível estabelecer que o fazer alguém de bobo constitui um dos sustentáculos fundamentais. Isso domina no teatro popular de marionetes, no teatro de Petruchka, que não tem medo de ninguém e vence a todos. É amplamente difundido na *commedia dell'arte* italiana e nas antigas comédias clássicas da Europa Ocidental. É encontrado nas comédias de Shakespeare. (Ibidem, p. 100).

Enganar o outro requer uma série de preparos (disfarces, palavras ludibriantes, combinados entre pares, manipulações das mais ardilosas), e é sempre um ingrediente prazeroso nas comédias. *A mandrágora*, como será visto, calça a intriga cômica em cima desta arquitetura, e nela o enganar é o verbo principal.

Os caracteres propícios ao riso são enumerados, mas sem exclusivo uso na comicidade, pois muitos não se prestam unicamente a fazer rir. O primeiro deles é o exagero, oriundo da caricatura (a ampliação de traços de caráter, ao ponto de englobarem o restante). Merecem zombaria os vícios reiterados nas comédias, com sobressalência a avareza, as ambições egoístas (não funestas), a fula, a vaidade tola e as demais semelhantes em natureza. E não só o caráter vicioso gera o riso, pois há personagens cômicas de caráter positivo, simpáticas, e muito engraçadas. A ressalva indispensável, nesse caso, é o contexto no qual se encaixa o bom caráter. Propp argumenta que os espectadores riem do otimismo inocente e bonachão, uma alegria convicta feita estilo de vida, agradável à convivência, mas isso coloca a personagem alegre e feliz no lugar marginal, em rota de colisão com seu círculo social; "está fechado em si mesmo, tem um caráter extremamente subjetivo e individual" (Ibidem, p. 140). Sofrem desgraças contrastantes ao estado de espírito otimista, e precisamente esse contraste tira o riso da garganta. Sacramente dizendo: "a comicidade dos caracteres deste tipo não surge da presença de qualidades positivas enquanto tais, mas da precariedade e da insuficiência dessas mesmas qualidades." (Ibidem, p. 140-141).

Ainda sobre caracteres, há de se fazer jus a personagem Falstaff, criação impecável de Shakespeare (personagens de duas peças do bardo, *Henrique IV* e *As alegres comadres de Windsor*), sob a atenção do etnólogo russo. Falstaff realiza a síntese elogiável entre o caráter negativo e a tipificação divertida. É provável que tenha sido um conquistador vulgar na juventude, e se encontra no presente velho e

repleto de gordura pelo ímpeto guloso. Ofende e recebe ofensas, é malandro e vitimado, esperto e ante vitimado. A graça de sua ação mistura os temperamentos bons e ruins de alguma maneira.[28]

O último aspecto detectado é o quiproquó – tomar um como se fosse outro, ou no lugar deste – de inúmeras ocorrências. Elenca várias obras em que o quiproquó amarra o conflito central: no *Inspetor geral* de Gógol, Khlestakóv assume o papel de inspetor do governo sem querer; *O anfitrião* de Molière, Júpiter se disfarça no marido Anfitrião para gozar do amor conjugal de Alcmena, por quem se apaixonou; na comédia homônima e original de Plauto, acontece igual; Shakespeare usa em *A décima segunda noite*, com o casal de gêmeos idênticos, cuja irmã finge ser o irmão e causa inúmeras confusões, e n' *A Comédia dos erros*, sua peça inaugural. Na maioria dos usos, a figura do impostor salta à vista na qualificação do risível.

Neste ponto, Propp traz para junto de si na discussão dois filósofos dos mais geniais, com uma palavra sobre o assunto: Immanuel Kant e Arthur Schopenhauer. Kant[29] tece observações sobre o jogo das sensações, e a partir disso o surgimento da satisfação e do contentamento. As afecções emergem conforme o estado vivido, e o riso pertence ao grupo de emoções de prazer não decorrentes do pensado (mesmo infundida pela mente) mas do vivificado corporalmente. Faz também a sua descrição fisiológica no momento da frustração do entendimento. Quando o

[28] Sobre Falstaff, versa o poeta Púchkin com agudeza de espírito: "É possível que em nenhum outro lugar o gênio amplíssimo de Shakespeare tenha se expressado com tanta variedade com em Falstaff, cujos vícios, um ligado ao outro, compõem uma cadeia divertida e monstruosa, semelhante a uma antiga bacanal. Analisando o caráter de Falstaff vemos que seu traço principal é a gula; jovem, é provável que tenha sido em primeiro lugar um vulgar e grosseiro cortejador de mulheres; agora, porém, que já passou dos cinquenta, engordou e parece envelhecido, a gula e o vinho ganharam de Vênus. Em segundo lugar, ele é um patife, mas, tendo passado sua vida com jovens avoados, exposto sempre à zombaria e às peças que eles lhe pregavam, dissimula a própria miséria sob uma ousadia gozadora e elusiva. É adulador por hábito e por cálculo. Falstaff não é absolutamente um tolo, ao contrário, ele tem alguns hábitos de quem frequentou também a boa sociedade. Não possui nenhuma regra. É fraco como uma mulherzinha e necessita de um bom vinho espanhol (the sack), de um repasto substancial e de dinheiro para suas amantes. Para consegui-los está disposto a tudo, conquanto não corra sério perigo" (apud PROPP, op. cit., p. 141).

[29] Immanuel Kant (1724 - 1804), filósofo nascido em Königsberg, no então reino da Prússia, é o expoente da filosofia na Idade Moderna, especificamente na sua consumação pelo Iluminismo. Consagrado pela profundidade filosófica das suas três *Críticas*: da Razão Pura, da Razão Prática e do Juízo, e de textos valiosos como *Fundamentação da metafísica dos costumes*, *A paz perpétua* e *A Religião nos limites da simples razão*.

pensamento jaz na nulidade, todo o corpo sofre consequências responsáveis pelo surgimento da afecção deleitosa.

Nas representações oriundas de Ideias estéticas (fruto das sensações fornecidas pelos objetos), o contentar-se aparece no processo final do juízo em que o entendimento se defronta com o nada (nenhum pensamento concluído):

> Em tudo o que deve suscitar um riso vivo, sacudido, tem de haver algo de contra-senso (em que, portanto, o entendimento em si não pode encontrar nenhuma satisfação). O riso é uma afecção proveniente da súbita transformação de uma expectativa tensa em nada. Justamente essa transformação, que para o entendimento com certeza não é regozijante, regozija no entanto indiretamente, por um instante, com muita vivacidade. Portanto, a causa deve consistir na influência da representação sobre o corpo e sua ação recíproca sobre a mente; e aliás não na medida em que a representação é objetivamente um objeto do contentamento (pois como uma expectativa frustrada pode contentar?) mas meramente porque, como mero jogo das representações, produz um equilíbrio das forças vitais do corpo. (KANT, 1974, p. 360).

O homem ri em virtude de uma expectativa subjetiva resultante em coisa nenhuma, ou seja, um engano que frutifica de imediato o estado de contentamento. Em dois exemplos claros, o filósofo de Königsberg justifica seu ponto de vista. No primeiro, conta sobre o índio admirado com a espuma saída da garrafa de cerveja, na mesa da casa de um inglês em Surate, e ao ser perguntado pelo companheiro a razão do seu admirar, respondeu não se surpreender com a espuma saindo, e sim de como a enfiaram dentro do recipiente. Noutro caso, quando o herdeiro tenta arrumar a despedida do rico de quem é o beneficiário, e na ocasião do cortejo reclama o fracasso pelos carpidores não conseguirem esconder a alegria de receber bastante dinheiro quando precisariam simular aflição. Ambos acarretam uma tensão que subitamente termina em nada, e essa aspiração não acaba como seria imaginado.

Se o julgamento pessoal goza de privilégio na versão hobbesiana para o motivo do riso, na avaliação de Kant a falta de conclusão presumida – ao menos na probabilidade mais óbvia – no exercício cognitivo encontra aceitação como agente certeiro desta emoção demasiadamente humana. A surpresa de um término de ação inviável pela lógica racional, ou pela etiqueta estabelecida entre os homens, é respondida pelo riso do alívio de não formalizar o regimento do senso comum. O riso para Kant é o desvio da atenção rumo ao nicho desatentado.

Schopenhauer[30] segue a linha de reflexão kantiana, na sua obra filosófica mestra *O mundo como vontade e representação*, ao embutir o riso no plano psíquico, entretanto discorda do tipo de incongruência sofrida pelo pensamento no ato de sua realização. Observa que o riso nasce das falhas e limites da razão, quando esta não consegue representar o objeto real, isto porque o entendimento intuitivo (donde provém a abstração racional) destoa do pensamento que se pretende suficiente na apreensão dos fenômenos. Quando essa cisão ocorre, há uma inconformidade entre ideia e realidade, conceito e entidade concreta, e disso advém a alegria. O processo é comentado pelo filósofo assim:

> O riso não é nunca outra coisa senão a falta de concordância – subitamente constatada – entre um conceito e os objectos reais que ele sugeriu, seja de que modo for; e o riso consiste precisamente na expressão desse contraste. (SCHOPENHAUER, s/d, p. 83).

Os conceitos-chave da filosofia schopenhauerana são o de Vontade e Representação. Da primeira, se ressalta: "a essência do mundo é vontade insaciável. A vontade é conflito e dilaceração e, portanto, dor." (ANTISERI; REALE, 1991, p.229). Vontade é o ímpeto negativo, universal e permeável a tudo, regente do mundo material (é, antes de qualquer aparição para o homem, Ideia incontida) e determinante de transformações para o bem e para o mal (isso segundo o juízo humano). Apoiada na "coisa-em-si" kantiana[31] (o plano das essências, do absoluto) o curso da Vontade é ingovernável, e seu movimento não restringível a nenhum contorno adestrado pelos seres humanos.

> A Vontade é intrinsecamente *autodiscórdia consigo mesma*, o que se reflete na sua visibilidade, na sua manifestação. Portanto, o homem e a natureza em geral são amor e ódio ao mesmo tempo; em qualquer parte, do pequeno ao grande, há construção e destruição.(...) Ela quer se manifestar na vida, ela quer a vida em todos os reinos naturais; ela é amor, mas, ao mesmo tempo, seu dilaceramento interno repercute em ódio. Eis o drama do mundo e de qualquer singularidade, tomada como pequeno mundo. (BARBOZA, 1997, p. 52).

A Representação é o trabalho fisiológico pelo qual o sujeito atinge o domínio da imagem recebida do exterior. É o conceito proveniente da atividade do

[30] Schopenhauer (1788 - 1860) um dos primeiros filósofos contemporâneos. Nascido na Alemanha, sua obra mais importante é *O mundo como Vontade e Representação*, de 1818.

[31] A "Coisa-em-si" kantiana alude ao "mundo das essências" na terminologia platônica, ou seja, a esfera de realidade inalcançável na sua inteireza pela razão humana. Apesar de pensáveis, as essências não podem ser conhecidas, vista a impossibilidade de qualquer acesso perceptível pelos sentidos, e por isso não fazem parte dos objetos passíveis de verificação científica.

intelecto, daquilo que é possível conceber. Da Vontade somente resta à subjetividade compor significados, em retorno às experiências transitórias e limitadas dos acontecimentos. O mundo, nessa perspectiva, é a efetividade trazida pelo sujeito do conhecimento, pois se a Vontade lhe escapa, a realidade conhecida é aquela cuja intuição incompleta (o conhecimento genuíno e pleno nunca pode ser amortizado pela racionalidade, somente "intuído" em fragmentos representáveis. A intuição na forma pura somente é vivida pelo artista e transportada poeticamente na obra de arte pela sua genialidade) adapta-se às demonstrações racionais.

> O mundo é a minha representação. – Esta proposição é uma verdade para todo o ser vivo e pensante, embora só no homem chegue a transformar-se em conhecimento abstracto e reflectido. (...) Tudo o que o mundo encerra ou pode encerrar está na dependência necessária frente ao sujeito, e apenas existe para o sujeito. O mundo é, pois, *representação*. (SCHOPENHAUER, op. cit., p. 7;8).

Por isso, quando a imagem formada pelo sujeito não é compatível com o objeto existente, o hiato criado acolhe a sensação hilária pelo equívoco imprevisível. Jair Barboza resume a apreciação do riso por parte de Schopenhauer nas seguintes palavras:

> E que dizer do riso? O riso é exclusividade dos homens. Nasce de uma súbita quebra de expectativa que se choca com o efetivamente acontecido. O riso é uma incongruência entre uma representação abstrata (aquilo que se espera) e uma representação intuitiva (aquilo que acontece na realidade). Assim, ao vermos um indivíduo sério e trajado de modo formal levar um tombo, costumamos rir, pois a nossa expectativa foi quebrada. (Ibidem, p. 42).

Continuando a definição do riso, Schopenhauer elenca minúcias sobre a falta de completude da asserção conceitual (de alcance geral) com os objetos reais (coisas, criaturas) captados, repletos de marcas singulares muitas vezes não assimiladas pelo conhecimento abstrato. Cita, a título de exemplo, dois objetos diferentes chamados pelo mesmo nome e adversos em tudo, exceto no ponto em comum, único enlace de ambos (como dois indivíduos se referirem a pessoa e a gato-fêmea por nome igual, válido para animal e mulher, tendo em comum serem vivos). "O riso produz-se, pois, sempre na sequência de uma subsumpção paradoxal, e, por consequência, inesperada, quer se exprima por palavras ou por acção". (Ibidem, p. 84).

Na sua teoria do riso, Schopenhauer distingue duas espécies de riso, de acordo com a prevalência da ideia sobre a multiplicidade de objetos (ou da sua dinâmica) ou da diversidade de objetos sobre a ideia preconcebida e que a derruba tão logo revelação do equívoco salta à vista.

> Por consequência, tudo o que faz rir, ou é um rasgo de espírito, ou acto disparatado, conforme se parta da discordância dos objetos para a identidade do conceito, ou vice versa: o primeiro caso é sempre voluntário; o segundo, sempre involuntário e forçado de fora. (Ibidem, p. 84).

Nas linhas finais é reservado um adendo discordando da visão kantiana, atrelada apenas ao pensamento e negligente quanto aos elementos diferenciais contidos somente nos seres efetivos, com realidade sensível. Não se consuma o riso simplesmente por operações mentais súbitas ao nada dos sujeitos cognoscentes (nisso consiste a tese de Kant para Schopenhauer) e sim pela desentendida ligadura da ideia subjetiva com o fato objetivo, sem o qual o riso não ganha vez.

Terminada a digressão, o retorno a Propp parte de como avalia essas considerações. Aceita a veracidade da teoria de Kant, com a emenda de só acarretar em riso a expectativa que não termine em situações trágicas ou sérias. Diz ainda ser essencial ao risível na estética kantiana proporcionar “um certo desmascaramento” (PROPP, op. cit., p. 145), e o nada, desfazendo da leitura de Schopenhauer, não está concentrado apenas no entendimento, pois o próprio objeto ridículo se nadifica perante a circunstância e a estimativa geral.

Quanto ao dito por Schopenhauer, a sustentação da incompatibilidade entre o conceito e o objeto representado é suficiente para subsidiar a derrisão moral vasculhada nas formas de comicidade no teatro. Se aquilo que foi pensado não corresponde ao existente, então a dissidência do significado ficcional (simulação) para ceder lugar àquele emergente por baixo da imagem fantasiada ou modesta, sob o ângulo zombador, cumpre o requisito necessário para subsidiar o riso derrisório, a saber, a desqualificação de toda a armação rígida e perene de vida, cristalizada aos montes nos comportamentos humanos e nas instituições sociais, políticas e religiosas.

Bem verdade é a afirmação de que o riso não só provém do resultado de uma série de funções orgânicas executadas, ou circunscreve-se apenas como resposta a uma série de estímulos ocasionais. Deve eclodir – pelo menos assim o entendem as

abordagens de Bakhtin, Bergson e Propp – entre os sinais mais flagrantes da incompatibilidade com certo padrão fixo e posto como intransponível, ou no mínimo como o deleite individual de alguma verdade consumada e celebrada coletivamente. A realidade social, seja para reforçar ou condenar as possibilidades de comportamento inadequado ao sistema moral, impregna a consciência e o *habitus* de cada indivíduo, de modo a introjetar conteúdo identitário compartilhado por um grupo humano. Noutras palavras, o indivíduo, embora único e singular nos traços psicológicos, carrega desde o início da sua formação educacional (processo de socialização primária e secundária) uma carga de informações culturais, responsáveis abundantemente pela definição do papel social vivenciado no cotidiano, o qual direciona as escolhas e avaliza as ideias e atitudes a serem tomadas no decorrer do tempo. Dessa forma o riso, ateado sob este andamento, pode significar um momento de ruptura desse esquema reprodutível, ou ao menos o contraponto de dado valor cultivado como bom e verdadeiro. Pode, da mesma maneira, representar a correspondência legítima com o estado prazeroso em que a satisfação e alegria supera as exigências e o marasmo de uma vida regulada e previsível.

Em meio a isso, encontra legitimidade os embates entre as convenções e o desejo, as normas e a rebeldia, a tradição e a ruptura, e todas as tramitações pelas esferas antagônicas da realidade, fazem soar inúmeros pontos conflitivos a afligir indivíduos e os códigos de conduta aos quais deve (ou deveria) obedecer. Contextualizado nos termos acima, o riso guarda estreito nexo com a moral, responsável por instituir entre os homens o modo adequado de se conviver, mediado por princípios práticos.

Agora, ao findar as discussões sobre os sentidos do riso, inicia o percurso pela sua emanação no teatro, ainda concentrado na questão moral, em como o espetáculo (cômico, trágico, dramático, é indiferente nesse quesito) provoca comichões no indivíduo e o inclina à alguma resolução e tomada de partido, sendo por isso matéria polêmica e de disputa instigante. Para tanto, é no território da Filosofia que se vai edificar o julgamento do riso e das formas do teatro, com acusação e defesa em prontidão e sentenças agudas e peremptórias. No escopo, dois questionamentos elementares: se há no teatro uma predisposição moral, e se

isso lhe é inerente; e se a comédia guarda em si um designo antimoralista, isto é, de embate com os “bons e maus costumes” estagnados e importunos.

1.3 O teatro ri dos “bons e maus” costumes: um dilema filosófico

A conotação moral do riso também encontra abrigo no teatro, seja nas comédias escritas e encenadas, nas atuações em formatos espetaculares de origem popular, ou nos simples jogos dramáticos sem maiores pretensões artísticas. Contudo, sob o olhar moralista, o teatro em si, em todas nuances de espécies (principalmente a comediografia), sempre foi e continuará sendo visto com suspeita, quando não taxado previamente de inoportuno, sem nenhuma chance de inquérito e defesa. Nesse ínterim, o risível teatral permanece atrelado a discussão generalizada sobre o benefício das artes cênicas para a educação humana, ou aos efeitos colaterais do prazer instigado pela recepção do produto artístico.

Aqueles que frequentam, ou estiveram alguma vez presentes em um espetáculo teatral, sabem o quanto é improvável (talvez impossível) sair do recinto no mesmo estado de ânimo com que chegou. Em que pese o tipo de peça assistida, desde um drama burguês atualizado até um trabalho cênico experimental, sempre uma mácula é deixada no sentimento e na mente atenta do espectador. Sendo desse jeito, é ponto passivo o efeito assertivo do discurso teatral (incluindo não apenas o texto falado, mas todos os outros códigos cênicos integrantes da mensagem comunicada).

Se o teatro expressa intencionalmente o humano em suas identidades e contradições, o aspecto moral não poderia ficar de fora. Agora é viável, e por que não dizer oportuno, vislumbrar o poder teatral de induzir comportamentos, seja para melhorá-los ou depravá-los. A pergunta é lançada nestes termos: pode o teatro requerer alguma participação ativa na tarefa de lapidar o caráter humano?

Entre os filósofos clássicos, foi Platão[32] quem primeiramente faz referência ao riso e ao cômico na sua obra, com acepção parcialmente psicológica e de

[32] Platão (427-347 a.C.), ateniense de descendência nobre, é o filósofo grego que se consagrou, após fazer parte do discipulado de Sócrates, como um dos maiores da história. Fundou a primeira escola

inferência moral. O diálogo *Filebo* (2015), sem data precisa de feitura (alguns historiadores o situam próximo ao *Timeu*, outro diálogo platônico que mantém semelhantes ideias sobre a alma), ainda que supostamente seja tomado como um dos últimos textos do filósofo ateniense apresenta sucintamente um juízo sobre o assunto, integrando-o obviamente no contexto total da investigação filosófica realizada.

A dificuldade em se levar em conta a digressão platônica como apreciação acabada é saber desde o princípio que ela não teoriza o riso, mas a sua relação (contígua ou decorrente) com a afecção mista, no diálogo vinculada à ignorância e à caçoada. Contudo, mesmo envolvido numa discussão mais ampla, Platão aponta a procedência do riso e do risível, desligada completamente do belo e verdadeiro, no impulso desmesurado das paixões, afastando-se do conhecimento profundo e salutar para a posse da felicidade. Essa teorização ganha desdobramentos no decorrer dos séculos, e por isso vale à pena explanar basicamente alguns pontos desta obra.

Filebo é o diálogo em que Platão analisa o prazer. A interrogação levantada e que virá a ser matéria do filosofar é se o prazer seria o supremo bem, o maior estado desejado pelo homem. O conflito parte da conversa de Sócrates e Filebo: o segundo, afirma ser o prazer o supremo bem; o primeiro, a sabedoria. Assim começa o diálogo, coparticipado por Protarco. Sócrates inicia, através do seu método dialético, a apropriação do problema elencando outros pareceres necessários à compreensão do lugar do prazer na conquista da felicidade.

De imediato, Sócrates define na conversa com seus interlocutores, a natureza do prazer e da ciência, donde provém e residem as qualidades espirituais: ambos são unos e múltiplos (tudo o que existe procede de ambos, unidos ainda ao finito e infinito). O Bem, por ser absoluto, perfeito e desejável, encontra-se na mistura da inteligência e do prazer, sendo a inteligência mais importante para a felicidade do que o prazer. Sócrates ainda identifica espécies de prazer e dor – duas expressões inseparáveis – do corpo e da alma, entendendo a presença da dor como sinal de falta de equilíbrio e o prazer como restabelecimento da harmonia natural.

---

de filosofia que se tem ciência (a Academia) e produziu os primeiros escritos filosóficos, em forma de diálogo.

Atribui ainda ao prazer da alma a conservação de sensações (memória), fonte primária de desejos.

Consequente a essas definições, Platão, pela fala de Sócrates, diferencia tipos de prazer, e neste ínterim faz o breve comentário sobre a comédia. Chama de prazeres falsos os equívocos de julgamento e falazes percepções, mais distantes do pensamento e próximas às opiniões preconcebidas e infundadas. Entre estes, especifica que os da alma são causados por paixões, sendo algumas derivadas do teatro. O fato de pertencer ao prazer falso implica em misturar prazer e dor, ocasionando certa distorção de valores. A inveja, em destaque no texto, é a alegria de ver a desgraça alheia, ou seja, desperta o prazer no gosto de ver a dor de alguém. Nesta mesma enseada, a comédia também provoca semelhante efeito de prazer na dor, afastando-se, portanto, do prazer digno de enobrecimento. A seguir, o trecho de *Filebo* que expõe o significado do ridículo para, com essa compreensão, atentar à situação do teatro cômico, primado pela capacidade de apontar as falhas humanas e desprezar, por conseguinte, ao indivíduo portador de tais fraquezas. Vale à pena reportar a conversação demonstrativa por completo:

> Sócrates: (...) todos os que combinarem essa falsa concepção com debilidade e se mostrarem incapazes de vingança quando forem objeto de riso, poderás verdadeiramente classificar de ridículos, ao passo que aqueles que forem capazes de se vingarem, classificarás mais corretamente de poderosos, terríveis e odiosos, uma vez que a ignorância do indivíduo poderoso é odiosa e desonrosa, na medida em que autêntica ou dissimulada é danosa aos seus semelhantes; entretanto, a ignorância no débil situa-se na esfera do naturalmente ridículo.
>
> Protarco: O que declaras é corretíssimo. Mas não está ainda clara para mim a mescla de prazer e dor em tudo isso.
>
> Sócrates: Então comecemos pela natureza da maledicência.
>
> Protarco: Basta que prossigas.
>
> Sócrates: Ela é uma espécie de dor injusta e, adicionalmente, um prazer?
>
> Protarco: Ela o é necessariamente.
>
> Sócrates: Apesar disso, não constitui nem injustiça nem maledicência regozijar-se com os infortúnios dos inimigos?
>
> Protarco: Claro que não.
>
> Sócrates: Por outro lado, se as pessoas contemplam às vezes os infortúnios dos amigos e com isso se alegram ao invés de o lamentarem, não é injusto?
>
> Protarco: Claro que sim.
>
> Sócrates: E, todavia, dissemos que para todos a ignorância é um mal?

> Protarco: Correto.
>
> Sócrates: Então estamos autorizados a concluir que as falsas concepções de nossos amigos com respeito à sua pretensa sabedoria, pretensa beleza e demais pretensos predicados que indicamos há pouco, enquadrando-os em três classes, são ridículas quando eles são débeis, porém odiosas se eles forem poderosos. Mas estaremos autorizados a sustentar, como eu disse há pouco, que essa disposição de espírito de nossos amigos se mostra ridícula para as outras pessoas, se apresentar-se em sua forma inócua?
>
> Protarco: Certamente.
>
> Sócrates: E não concordaríamos que a ignorância em si mesma é algo funesto?
>
> Protarco: Sim, algo marcantemente [funesto].
>
> Sócrates: E o que experimentamos quando rimos dela? Prazer ou dor?
>
> Protarco: Obviamente prazer.
>
> Sócrates: Não dissemos que o prazer ante os infortúnios dos amigos era o efeito da maledicência?
>
> Protarco: Necessariamente [é essa a causa].
>
> Sócrates: Nesse caso nosso argumento indica que ao rirmos nos predicados ridículos de nossos amigos ocorre uma mistura de prazer e dor, pois mesclamos prazer com maledicência; de fato, concordamos anteriormente que a maledicência é uma dor na alma e que o riso é um prazer, ainda que ambos estejam presentes simultaneamente em tais ocasiões.
>
> Protarco: É verdade.
>
> Sócrates: Conclui-se por essa nossa argumentação que nas lamentações devidas ao luto, nas tragédias e comédias, não só as encenadas no teatro, mas em toda a tragédia e comédia da vida e em inúmeras situações, a dor está mesclada com o prazer. (PLATÃO. *Fil*. 49 c – 50 b).

A extensa citação demonstra a estratégia dialética do filósofo para relacionar, decisivamente, o riso do ridículo à inveja, o que torna qualquer expresso deste gênero parte dos prazeres falsos, isto é, impuros devido à mistura das sensações antagônicas. Ainda com isso insinua (melhor dizendo, defere) o desempenho exclusivo e inconfundível da comédia de favorecer o riso da ignorância do outro, em outras palavras a ter prazer na dor, principalmente na risada direcionada a um amigo. A comédia está distante dos prazeres puros, provenientes das belas formas, figuras e sons, os quais não produzem nenhuma dor e constituem um conjunto com outras qualidades da alma. Alberti comenta os dizeres de Platão acerca do enfoque dado ao cômico:

> Eis a teoria do riso e do risível em Platão. Pode-se dizer que a questão do riso é identificada a um duplo “erro”. Da parte daquele que é objeto do riso, porque ele não obedece à inscrição do oráculo de Delfos e se desconhece a si mesmo. Da parte daquele que ri, porque ele mistura a inveja ao riso. Este é o tom principal da passagem examinada: a condenação moral tanto do risível quanto daquele que ri. Ela ressalta da interseção das duas espécies de pessoas de que trata o texto: os fracos (o objeto do riso) e os amigos (o sujeito do riso, que experimenta, em relação ao objeto do riso, o “erro” da inveja). (ALBERTI, op. cit., p.42-43).

Nesse sentido, o riso e o risível, oriundos da satisfação prazerosa de algo passível de ridicularização, distanciam o sujeito da verdade na medida em que apelam para falsos prazeres diametralmente opostos àqueles originários do pensamento. Conclui Sócrates: a conciliação da sabedoria (inteligência) com a ciência (prazeres puros, seguidos pelos prazeres necessários) proporciona a vida feliz, e a inteligência, por estar mais próxima da verdade, é superior ao prazer.

Quais as assertivas possíveis de serem feitas mergulhando na óptica platônica? São pelo menos três:

1. Se o riso se restringe ao prazer, e este não é racional e sim misto de paixões, significa que ele não pode ser moral. Como a moral parte da fomentação de ações humanas direcionadas, o riso representaria um desvio nessa projeção ao permitir o descontrole e a imprecisão súbita;

2. Entende-se que a moral está para a vida intelectual, enquanto o riso está para a vida sensível. Essa divisão, não tão radical como algumas interpretações fazem crer, pressupõe uma hierarquia qualitativa, postulante do intelecto superior ao sensível, e se a moral resulta da ponderação racional sobre o agir, não resta dúvida do seu respaldo no controle dos impulsos sensoriais pela diligência mental;

3. A busca da sabedoria, o maior anseio filosófico, endossa a vigência das virtudes, posto que elas afastam o indivíduo do erro e do desregramento voluntário, conduzindo-o pelas sendas da justiça e da verdade.

No diálogo *A república*, lume do pensamento platônico, também há uma menção ao ridículo como algo desligado da virtude e do bem. Na conversa com Gláucon sobre o ridículo de se deixar ver nu, por parte dos helenos, nos exercícios ginasiais, Sócrates apresenta, seguindo o mesmo exemplo, que o risível não se encontra nas coisas belas e justas, mas no perverso e maligno, indignos de apreciação. O mal, sentencia, é vergonhoso e merece servir de causa para rir,

portanto o risível fundeado no bom e justo não encontra justificativa. Assim se expressa quando comenta acerca da nudez tomada como indecência:

> Mas quando, ao exercitarem-se, creio eu, ficou claro para eles que despir-se era melhor que cobrir tais partes do corpo, também o ridículo que seus olhos viam desapareceu diante daquilo que os argumentos denunciavam como melhor. Isso mostrou que é tolo quem considera ridículo algo que não seja o mal, e que quem tenta provocar riso, tomando como ridícula a visão de algo que não seja a demência e o vício, empenha-se em alcançar um alvo que não é o bem. (Idem, 2006, 452 d-e).

Voltado ao teatro, incluído nas produções miméticas, assevera o tom. As artes, na avaliação de Platão, estão inseridas no conjunto de sua filosofia como um problema concernente à *paideia* humana (formação integral da pessoa, com aprimoramento das dimensões antropológicas) e devem ser interpretadas à luz de sua preocupação com o acesso do homem às verdades fundamentais e de sua colocação no âmbito dos saberes. A característica mais acentuadamente humana e a disposição do espírito para elocutar o ser, ou seja, a atitude do conhecimento (base inicial da peregrinação ascética) consiste em apreender intelectualmente as essências profundas por trás do aparente, a Ideia, a Forma.

Convém esclarecer desde o início o significado platônico do termo “Ideia”. Logo de supetão, deve-se descartar a inferência óbvia de um conteúdo representado pela mente, ou conceito mental. Derivada das palavras gregas *idea* e *eidos*, a “Ideia” concebida por Platão significa a Forma, pura e verdadeira, pela qual se dá a conhecer uma natureza singular e essencial, para onde o pensamento se volta e concentra na tentativa de nomear e descrever com rigor o ente. Ou seja, tudo aquilo que “se dá a ver” (é passível de ser pensado pelo ser humano) possui fundamento imaterial, insensível, e por essa condição imutável e eterna se chega à explicação da multiplicidade de aparições.

> Portanto, a analogia é clara: as coisas que captamos com os olhos do corpo são formas físicas; as coisas que captamos com o “olho da alma” são, ao contrário, formas não-físicas: o ver da inteligência capta formas inteligíveis que são, exatamente, essências puras (REALE, 1994, p. 63).

De acordo com Reale, as Ideias podem ser definidas por um grupo de qualidades, proferidas pelo filósofo da Academia ao longo de muitos dos seus

Diálogos[33], e que afastam drasticamente de qualquer redução aos entes fisicamente existentes: serem apenas apreendidos pela inteligência, e não por via sensorial; pertencem ao plano totalmente espiritual, irredutível ao mundo da natureza material e corpórea; a imutabilidade que lhes garante a integridade perene e inesgotável; terem realidade em si e por si mesmas, independente da cognição humana ou de outras relações de raciocínio; são unas, e dão sentido unitário às multidões de entes pertencentes à mesma essência.

Se as Ideias, na concepção de Platão, não são em nada concatenadas aos viventes e não viventes encontrados nas províncias natural ou social, isso necessariamente impõe um limite de transposição e localiza a diferença principal entre a esfera dos entes particulares, físicos e submetidos aos reclames temporais, o mundo sensível, e a esfera não percebida pelos sentidos mas intuída pela razão, onde se encontram as Formas incorpóreas, universais e eternas, inspiração para o surgimento do mundo visível, pela obra do Demiurgo[34], e causa essencial de sua inteligibilidade. Esta:

> [...] exprime, portanto, uma característica essencial das Ideias que as contrapõem ao sensível como uma esfera de realidade subsistente acima do próprio sensível e que, exatamente por isso, só pode ser captada pela inteligência que saiba libertar-se adequadamente dos sentidos (Ibidem, p. 65).

A metafísica platônica das Ideias para além de se restringir a uma epistemologia, determina a maior parte do seu sistema filosófico, incluindo às teorias sobre a vida prática, tanto na escritura dos preceitos ético-políticos, quando no julgamento dos fazeres artísticos e de sua inserção malévola ou benévola no cotidiano social e no ensino dos cidadãos. E nisso, certamente, as artes não ficariam à margem do seu discurso filosófico.

Nos diálogos platônicos da fase socrática, o teatro, e a arte em geral, já despertava interesse filosófico[35]. Porém somente em *A república* (2006) é

---

[33] A teoria das Ideias dilui-se em muitos textos de Platão, mas é esmerada com maior dedicação nas obras *Fédon* (65c-66a) e *A república* (livros V ao VII), diálogos de maturidade.

[34] Efígie de um deus-artífice, no livro *Timeu*, intermediário entre os mundos sensível e inteligível, que inspirado na contemplação das Formas cria os entes terrenos, e encaminha as almas imortais aos corpos mortais (Cf. 27-29ab).

[35] Para citar dois textos em que Sócrates discursa sobre o assunto, em *Íon*, o filósofo comenta ser o poeta entusiasmado, ou seja, alguém que recebe um *entusiasmo* provindo dos deuses e das musas e o inspira a ser criativo. O mesmo descerra em *Fedro*, em que vislumbra o artista como um artífice de habilidade inusitada.

examinado a pertinência das formas poéticas enquanto um bem de cidadania, a ser incentivado ou repudiado pelo critério de justiça. “O teatro é, outrossim, o espaço onde o debate sobre os valores pertinentes à natureza humana e à constituição da Cidade é levado até as últimas consequências” (BENDES, 2016, p.81). A discussão é posta no livro X do diálogo platônico.

Sem titubear, Platão sentencia que os poetas (compositores de narrativas, trágicos e cômicos) deveriam ser expulsos da república (cidade idealizada) por uma necessidade de manter a ordem justa e a orientação formativa dos cidadãos. Isso porque, segundo o filósofo ateniense, a poesia, quando acolhida pela alma e degustada pelos sentidos, faz brotar estados de espírito confusos e agitados, contrariando a preparação sóbria e equilibrada da educação para a sabedoria. Eis um exemplo:

> Os melhores entre nós, ao ouvir Homero ou outro poeta trágico imitando um herói que, tomado pela dor do luto, dispara uma grande tirada entremeada por gemidos ou canta e bate no peito, disso sabes bem, sentimos prazer e, esquecendo-nos de nós próprios, vamos atrás deles compartilhando de seus sentimentos e ainda, com muito empenho, louvamos como bom poeta principalmente quem nos emocionar a tal ponto. (PLATÃO, *Rep*., 605 d).

Para compreender integralmente o desprezo platônico pela poesia, é preciso contextualizar essa rejeição dentro de um quadro maior acerca da formação humana do cidadão para a vida em comum, pleiteada sob a égide da justiça. O filósofo disserta sobre o imprescindível movimento da alma, iniciado nas sensações mais imediatas e sensivelmente assimiladas, e alcançando pela mediação dialética às camadas mais espirituais e perfeitas da realidade, expandindo as potencialidades noéticas (de *nous*, espírito, inteligibilidade) do ser humano a ponto de conduzi-lo dos objetos sensíveis, incompletos e ambíguos, para o encontro do intelecto purificado com as essências eternas. Esse caminho ascético, em Platão, requer uma instrução pedagógica, a qual será modelar ao filósofo e, por decorrência necessária, à educação pública da cidade imaginada.

Platão ilustra a passagem da ignorância da vida espontânea e sensorial para o conhecimento ideal das verdades universais e imutáveis na famosa alegoria da caverna, apresentada no Livro VII de *A república* (2006, 514 a – 518 b). Narra a hipótese de homens, vivendo no interior de uma caverna desde o nascimento,

acorrentados pelas mãos, pés e pescoço, que observam as sombras projetadas no paredão ao fundo, produzidas por objetos carregados por pessoas e iluminados por uma fogueira. acreditavam, conforme argumenta Sócrates aos ouvintes, que as sombras são as realidades e sua crença os levará a debochar e hostilizar aquele homem que, tendo escapado para fora da caverna e, depois de momentaneamente cego pela imposição da luz solar, tentasse retornar e esclarecer os demais prisioneiros do engano da crença deles. A metáfora do sol (o Bem, a mais grandiosa e perfeita das Ideias), e o regresso do iluminado às profundezas da caverna com o intuito de pôr os iludidos à par da verdade, prefigura o valor ético e político a ser assegurado: o filósofo (ou o sábio) é aquele que, tendo se aproximado das essências de todas as coisas, torna-se responsável por encaminhar os indivíduos à igual fim.

A contemplação da verdade do ser, reitera Platão, requer do indivíduo a abnegação do estado de conformidade às matérias sensíveis, pois estas atrapalham a inteligibilidade ao privar do acesso às Formas eternas, e numa escala progressiva de ascetismo libertar-se dos grilhões das sensações e substituí-las pelo olhar teorético do mundo das essências, e é precisamente por essa deslocamento, de partida da esfera cotidiana das aparências, que se chega ao conhecimento transcendente e se afasta das crenças incutidas pela belicosidade dos objetos mutáveis e ilusórios. O indivíduo, em suma, será agraciado pelos trunfos da sabedoria se trasladar da idolatria para a contemplação espiritual.

> Mais uma vez Platão traça aqui expressamente o paralelo entre a poesia e a Filosofia, que guia todo o seu pensamento e toda a sua obra. O filósofo está em condições de rivalizar vitoriosamente com a *paideia* do poeta, porque tem um novo ideal de Homem. Platão opera neste ponto a transposição do heroico-épico para a imagem filosófica do Homem e orienta a sua obra fundamental para o eixo humanista em torno do qual gira toda a história do espírito grego, visto que para nós há humanismo onde quer que a educação vise conscientemente a imagem essencial do Homem. (JAEGER, 1989, p. 591).

Diante disso, por que condenar os poetas, sejam épicos ou dramáticos, ao exílio da cidade? A arte tem como fundamento a imitação (*mimesis,* ou mimese), isto é, a transposição de elementos da realidade para a representação. Platão vê nessa atitude do artista um afastamento ainda mais grave das Formas verdadeiras, ou como diz, “entre elas [as obras de arte] e o real há uma distância de três graus (...)” (Idem, *Rep.,* 599 a). A imitação artística mantém os homens distantes da perfeição e

transparência divina. Os poetas colaboram para iludir com modelos falsos e, por conseguinte, fragilizam a disposição intelectual para o discernimento da realidade; conturba o propósito da purificação da alma, com a nulidade da inteligência capta qualquer indício de insensatez pelo apelo passional da sua parte concupiscível.

> [...] E assim já teríamos motivo justo para não acolhê-lo numa cidade que deve ser governada por boas leis, pois ele desperta e nutre essa parte da alma e, tornando-a forte, destrói a razão, como quando numa cidade alguém, passando o poder para mãos dos maus, entrega-lhes a cidade e causa a morte dos mais bem educados. Do mesmo modo, diremos que o poeta imitador cria uma constituição má dentro da alma de cada um, porque favorece o que ela tem de irracional e não discerne nem o maior nem o menor mas, ora julga grandes, ora pequenas as mesmas coisas, criando imagens vazias, mantendo-se, porém, bem afastado da verdade. (Idem, *Rep.,* 605 b).

No Livro III de *A república*, Sócrates reafirma que o problema do poeta não é da ordem técnica, pois nesse quesito há de se louvar os grandes mestres da arte a exemplo de Homero. O problema está no caso de a poesia mover os sentimentos para um aturdimento tal que se torne inviável o reto juízo e a identificação de caráter, devido as fraquezas impostas à conduta moral (Cf. PLATÃO, op. cit., III, 392b). E a comédia e toda a literatura cômica entram na mira do enérgico filósofo ateniense precisamente pela confusão desencadeada na recepção das imagens tidas por benéficas ou maléficas na educação cidadã. Platão deixa claro a lição de não se admitir o riso de personalidades exemplares, especialmente as de notoriedade pública (políticos, guerreiros) e principalmente os deuses:

> - Se lamentos como esses, caro Adimanto, nossos jovens ouvissem com seriedade, e não rissem deles como de palavras ditas de maneira inadequada, dificilmente um deles se julgaria, homem que é, indigno deles e não se censuraria, caso lhe ocorresse dizer ou fazer algo semelhante. Ao contrário, sem sentir pudor e sem procurar conter-se, por pequenos que fossem seus sofrimentos, entoaria muitos trenos e lamentações.
>
> (...)
>
> - Ah! Também não devem gostar de rir. É que, quando alguém se entrega a um riso intenso, quase sempre está buscando também uma mudança intensa. (Idem, *Rep*., III, 388 d-e).

No livro X encerra a crítica filosófica da atividade poética inserindo-a na perspectiva da teoria das Ideias ou Formas. A imitação artística, argumenta o mestre Sócrates na conversa, acha-se a três graus de distância do objeto verdadeiro: o

primeiro grau é a Forma espiritual; o segundo, a cópia sensível; o terceiro grau seria a representação artística. A obra de arte, então, esta bem mais longe de atingir o ser do objeto, dado que, na prática, nada é além da cópia da cópia. Uma pintura de árvore, por exemplo, é o simulacro da árvore sensível, por sua vez a réplica imperfeita da Ideia de Árvore, eterna e perfeita. Nessa acepção, Sócrates (*alter ego* de Platão) condena a arte como fonte de sabedoria, visto a essência ausente na produção. Repreende também os poetas em mais uma falha, a de não deterem o conhecimento daquilo que imitam na sua obra, e para exemplificar cita Homero, pois o compositor narra guerras nas suas epopeias apesar de nunca ter lutado e vencido nenhuma.

As artes da imitação, e nisso inclui-se o teatro, possuem uma competência extraordinária de remexer com os afetos e crenças de todos aqueles de as consumirem, e aí está o ponto donde estremece a aceitação das criações artísticas quando se considera o bem comum. Platão admite e até enaltece o potencial artístico de fazer surgir obras formidáveis, mas “negou que a arte devesse valer unicamente por si mesma” (REALE, 1994, p. 174). Se a arte não estiver alinhada com a busca da sabedoria, ultrapassando as aparências, é em vão à instrução dos cidadãos. O poeta, a seu ver, “deve obedecer às regras e à dialética do filósofo” (p. 174), se quiser produzir uma obra bela e digna de admiração. A crítica platônica, portanto, não se destina ao trabalho artístico em si, mas a mimese enquanto ilusão divergente da verdade Ideal.

> Tanto a poesia como as artes figurativas em geral descrevem homens, fatos e acontecimentos de vários tipos, procurando reproduzi-los com palavras, cores, relevos plásticos. Ora, sabemos que as coisas sensíveis são, do ponto de vista ontológico, não o ser verdadeiro, mas a imitação do ser verdadeiro: são uma “imagem” do “paradigma” eterno das Ideias e, assim, *distam do verdadeiro na medida em que a cópia dista do original*. Ora, se a arte, por sua vez, é imitação das coisas sensíveis, segue-se então que ela acaba sendo uma imitação de uma imitação, uma cópia que reproduz uma cópia, estando mais distante do verdadeiro de quando o estão as coisas sensíveis (...) (REALE, 1994, p. 172).

Sobre os gêneros poéticos miméticos, no caso do dramático, substancialmente não vê diferença entre a tragédia e a comédia, ambas são imitações da ação. Assim sendo, enquadram-se de igual modo na avaliação negativa da arte em relação ao bem comum. O ridículo, fim vastamente consensual da comicidade, em concórdia com o texto de *Filebo*, acaba por requerer de quem

ridiculariza os sentimentos mais desordeiros e inconvenientes, afastando de si a intolerância e a retidão de uma vida bem guiada. Nisso, se desprende do ideal ascético e se recrudesce ao "nível vergonhoso" dos cômicos:

> - Será que o dissemos vale também para o ridículo? Diante de palavras que tu próprio terias vergonha de empregar quando gracejas, mas que numa peça cômica ou numa conversa particular ouvirias com muito prazer e não detestarias como grosserias, tua atitude seria a mesma que tens em situações que causam compaixão? O que, temendo a fama de palhaço, dentro de ti reprimias com a razão, quando queria provocar o riso, nesse momento tu o liberas e, lá tendo-o tornado vigoroso, não percebeste que frequentemente, no convívio familiar, ultrapassas os limites a ponto de te tornares um comediante. (PLATÃO, *Rep.,* X, 606 c).

O comediante, na sentença de Platão, tira a sua arte da mais íntima concupiscência, e o disparo de injúrias chistosas ou maledicências sem o menor pudor não poderá nunca estar conciliado com a alma racional e justa. O poeta cômico, a semelhança dos seus pares (trágicos e narradores), estimula o apreço pela dor e pela sordidez, não levando em conta a disparidade para com os valores éticos e cidadãos honrados e a ilusão de caráter tida como sóbria e íntegra. O trabalho do comediógrafo perfaz na congratulação do erro moral, e os sentimentos sublimes aprovados pelos mais belos membros da cidade jazem na opacidade da desobediência inepta e crescente afastamento da verdadeira sabedoria divinal.

A Igreja Católica (bem como as religiões irmãs do Oriente, a Ortodoxa e a Greco-Melquita) foi a dura oponente do teatro nos dois milênios desta Era. Os padres intelectuais prelecionaram rejeitar o prazer colhido nas plateias teatrais pelo exercício da apatia e resignação, práticas indicadas aos adeptos da mensagem da salvação. Bispos advertiam suas cátedras a evitar o mal, incluindo nos deveres, se abster das ocasiões tentadoras da perdição como as danças, as festas pagãs e os espetáculos das artes cênicas. São Basílio, epíscopo de Cesareia e auguro patriarca grego, pregava que, dentre as benfeitorias morais do cristão (não jurar em falso, não ser violento, não injuriar) está a reclusão nas brincadeiras e renúncia à risada e as pilhérias[36].

As disciplinas monásticas também mobilizaram a atenção dos religiosos ao tema. São Bento, um dos mais representativos monges cristãos da Idade Média, alertava ao risco do riso imoderado, e ordenava que "quanto às brincadeiras,

[36] Epístola 22.

palavras ociosas e que provocam riso, condenamo-las em todos os lugares a uma eterna clausura, para tais palavras não permitimos ao discípulo abrir a boca" (RB 6, 8), e ainda instrui: "O décimo grau da humildade consiste em que não seja o monge fácil e pronto ao riso" (RB 7, 59). Sempre cautelosas (e nas vozes de vários consagrados, também fortes nas ofensivas), as lideranças clericais, religiosas ou seculares, assumiram um discurso de desaprovação aos cristãos frequentadores desses eventuais divertimentos, e a tônica regular consistiu no afastamento precavido das peças dramáticas, principalmente as de repertório cômico. Até porque muitas festividades dessa natureza se prendiam às celebrações pagãs e politeístas. "O riso, portanto, passou a estar indelevelmente associado à falta de pudor, aos cultos idolátricos e ao pecado, o que contribuiu bastante para a desconfiança dos teólogos cristãos em relação a ele" (MACEDO, op. cit. p. 53).

A desconfiança do riso e das suas recorrências nos encontros sociais e na exibição artística começa, antes de qualquer coisa, nas passagens bíblicas do Antigo Testamento e do Novo, onde o riso é visto com suspeita. Sara, esposa infértil de Abraão, duvida da graça que o Senhor havia prometido ao casal (a gravidez em idade avançada), esboçando a incredulidade com um riso silencioso, e foi repreendida: "Por que se ri Sara, dizendo: 'Será verdade que vou dar à luz, agora que sou velha?' Acaso existe algo de tão maravilhoso para Iahweh?" (Gn 18, 13-14). O livro de Eclesiastes, a título de exemplo, repreende o riso em muitas linhas; numa dela diz: "Mais vale sofrer que rir, pois, enquanto o semblante se entristece, o coração se alivia." (Ecl 7, 3). Em Eclesiástico se lê: "O insensato, ao rir, levanta a voz, mas o riso do homem sagaz é raro e discreto" (Eclo, 21, 23). No evangelho segundo Lucas, o riso leviano não convém ao seguidor do Pai: "Bem-aventurados vós, que agora chorais, porque haveis de rir." (Lc 6, 21) e "Ai de vós, que agora rides, porque conhecereis o luto e as lágrimas!" (Lc 6, 25). Na carta de Tiago, um recado parecido: "Entristecei-vos, cobri-vos de luto e chorai. Transforme-se a vossa risada em luto e a vossa alegria em desalento. Humilhai-vos diante do Senhor e ele vos exaltará." (Tg 4, 9-10). Quando rir é uma vocalização positiva[37] está atada à vida contemplativa e à alegria do coração tomado pela graça de Deus. Apesar da Bíblia trazer muitos versículos elogiosos ao "riso beatífico", é sabido, ao longo dos séculos de atuação religiosa do catolicismo, da crescente demonização do rir por parte dos

[37] Cf. SI 126, 2; Gn 21,6.

mestres da fé. O próprio Cristo, conforme relatos, nunca teria esboçado um sorriso sequer, quanto mais uma risada[38]. Jonas, o bispo de Orleans nos séculos VIII-IX, na linhagem dos confrades tardios, reitera a postura séria do rabi para enfrentar as alegrias vãs[39].

Tudo começa com o protagonismo do Cristianismo na história do Ocidente. Iniciou-se um processo de remodelação da identidade desde a antiguidade tardia dado o poder temporal obtido pela Igreja Católica, primeiro com a liberdade de culto com o Édito de Milão (313 d.C.), e consumado pela proeminência conferida à Igreja pelo Édito de Tessalônica (380 d.C.), transformando-a na religião imperial, e essa guinada histórica fez do ensinamento doutrinal cristão algo mais grandioso do que catequização de fieis, consistindo em fundar outro assento civilizacional. Começa no Ocidente um período de ascensão difusa da visão cristã de mundo, o que exigia, em contrapartida, a rejeição escalada dos rastros e indícios da cultura pagã antiga.

Os pensadores cristãos da Igreja primitiva, as beiras da transição para a Idade Média (os cinco primeiros séculos depois de Cristo, seguramente os mais fecundos ao nascente magistério eclesiástico) refletiram em meio às aspirações de orientar os cristãos a professarem as crenças regimentadas conforme às escrituras sagradas (Bíblia, tal como era disposta na época) e à interpretação mais fidedigna ao ensinamento revelado por Cristo, inspirada pelo Espírito Santo aos verdadeiros guardiães da fé como sempre atestou o catolicismo.

As primícias do combate do teatro deu-se entre os sacerdotes do período da formação do magistério cristão, bem como da filosofia dedicada ao temário da fé,

---

[38] O documento, considerado apócrifo ou no mínimo não autenticado, em que há uma descrição da pessoa de Jesus e a inexistência do seu riso, é a divulgada “Carta de Lêntulo”, escrita por um certo Públio Lêntulo (oficial romano supostamente habitante da região da Judeia na época do imperador Tibério Cesar, do primeiro século do calendário gregoriano. A carta ajunta-se aos escritos do chamado Ciclo de Pilatos, cuja tônica é o registro em crônica dos acontecimentos envolvendo a vida e a condenação do Cristo, com o intuito de informar Tibério sobre essa personalidade. Tais documentos não são reconhecidos pela Igreja de Roma. Mais tarde, São João Crisóstomo usará também semelhante feição do Cristo (o Deus que chora e não ri), para validar a esperança de chorar no tempo presente e colher a alegria eterna no fim dos tempos. O manuscrito de Lêntulo, ao retratar a imagem e o comportamento de Jesus, atesta, num determinado momento, que nunca foi visto rindo, apenas chorando. Não me servirei dessa fonte, exatamente pela pouca credibilidade autoral da referida epístola. Em todo o caso, fica aqui registrada a existência do manuscrito.

[39] “Segundo a Escritura, Nosso Senhor Jesus Cristo chorou, e não riu. Neste ponto, como em todos os outros, Ele deu o exemplo que, nesse vale de lágrimas, não se deve rir pelas alegrias efêmeras que se desvanecem como fumaça, mas que é preciso chorar pela perda da herança de nossa Pátria Celeste, da qual nos encontramos por muito tempo exilados”. (apud MACEDO, op. cit., p. 51).

denominado Patrística[40] – líderes consagrados e ordenados presbíteros e epíscopos, que nos primeiros séculos da era cristã foram responsáveis por expor interpretações, em grande medida racionais, dos dogmas de fé apregoados pela tradição apostólica. de modo reflexivo e apologético – cuja obra missionária consistiu em "um esforço no sentido de conferir universalidade às premissas cristãs, pela prédica ou pela especulação, arraigando-as entre os poderosos e os humildes, transformando-as em artigos de fé e condição obrigatória para a salvação" (MACEDO, op. cit., p. 52). Padres desta fase do pensamento cristão ilustram bem a dificuldade em aceitar o teatro de bom grado, como uma arte edificante: são eles os teólogos Tertuliano e Santo Agostinho (Patrística Latina), São Clemente de Alexandria e São João Crisóstomo (Patrística Grega).

A rejeição de Tertuliano em admitir a contribuição da filosofia para a compreensão da fé revelada por Jesus Cristo, leva-o a ter uma visão religiosa mais restritiva e apegada aos acontecimentos transcorridos na vida do mestre nazareno e no ministério exercido pelo discipulado na primeira comunidade, registrados nos evangelhos e nos atos dos Apóstolos. Dessa forma, sua apreciação sobre os temas e eventos mundanos acontecia em virtude da correspondência ou não que guardavam com a mensagem fundamental recebida e com a conduta esperada daqueles que aderem ao projeto divino da salvação. Logo, Tertuliano opõe-se com vigor severo contra todas as manifestações pagãs adversas, no seu julgamento, à entrega fideísta ao chamamento de Deus, e dentre os alvos de repúdio está o teatro.

> Tertuliano vibra três argumentos básicos contra os espetáculos [...]. Em primeiro lugar, cita passagens da Escritura que condenam os espetáculos; em segundo, tenta provar sua natureza idólatra pela origem, lugar, equipamento e intenções; em terceiro, ao considerar seus efeitos, expõe uma teoria parecida com a dos neoplatônicos: enquanto Deus insta os homens a viver em paz, serenidade e candura, o teatro estimula a insensatez e as paixões, encorajando a perda do autocontrole. (CARLSON, 1997, p. 26).

[40] Patrística: "Termo que designa de forma genérica, a filosofia cristã nos primeiros séculos logo após o surgimento, ou seja, a filosofia dos Padres da Igreja, da qual se originará, mais tarde, a escolástica. A Patrística surge quando o cristianismo se difunde e consolida como religião de importância social e política, e a Igreja se firma como instituição, formulando-se então a base filosófica da doutrina cristã, especialmente na medida em que esta se opõe ao paganismo e às heresias que ameaçam sua própria unidade interna. Predomina assim os textos apologéticos, em defesa do cristianismo (JAPIASSU; MARCONDES, 2006, p. 213).

No tratado *Sobre os espetáculos* (*De spectaculis*) procura caracterizar o teatro, bem como todos os jogos, como invenção demoníaca, propícia a suscitar tentações perturbadoras da alma, e depois de assemelhar o espetáculo teatral ao circo (ambas atividades de exagero, para distração após o culto dos deuses), traça o que a seu ver o identifica propriamente.

O teatro é consagrado às divindades veneradas pelos idólatras, segundo o teólogo cartaginês, precisamente à Vênus, deusa do amor, e Baco, deus do vinho, ambos corruptores morais, já que "estas duas testemunhas da libertinagem e da embriaguez estão tão estreitamente unidas que parecem ter conspirado juntas contra a virtude: deste modo, o palácio de Vénus é também o paço de Baco" (TERTULIANO, 2004, p 40). Depois de listrar aquelas posturas reprováveis que se dão no representar de um espetáculo, como a "infâmia dos gestos, ou outros movimentos dissolutos dos corpos" (Ibidem, p 41), impele os cristãos a detestar o produto cênico, ainda pelo agravante de que seus artistas e autores agem movidos por inspiração diabólica ao simular papeis que os colocam na posição de deuses, e por causar nos espectadores todo o tipo de afecções, exacerbando os apetites que levarão ao descontrole e imoderação. Adverte Tertuliano:

> [...] se temos escrúpulos em sujar a nossa boca com essas viandas profanas, não deveríamos, com mais forte razão, afastar de todos os espetáculos consagrados aos deuses, ou aos mortos, os outros órgãos dos nossos sentidos que, sem dúvida, nos devem ser mais preciosos – quero dizer, os olhos e os ouvidos? Porque o que entra por esses dois órgãos não se dissolve no estômago, mas digere-se na própria alma. Ora, está fora de dúvida que a pureza da nossa alma é muito mais agradável a Deus que a limpeza do nosso corpo (Ibidem, p. 42).

O dever moral da retidão passa pelo agir com abstinência das situações propícias ao pecado, e isso impede os cristãos devotados a se deliciarem com as distrações do palco, haja vista o apelo sensorial emitido pelas ações exibidas, que agitam a mente e a desconcentra da atenção contemplativa para as verdades eternas. O teatro, voltado ao prazer corporal e ao deleite profano, conduz os homens em sentido contrário ao esperado do compromisso religioso:

> Porque por todo o lado onde há prazer, há paixão, sem a qual o prazer seria insípido: por todo o lado em que há paixão, há emulação, sem a qual a paixão seria desagradável. Ora a emulação leva ao furor, à excitação, à cólera, à tristeza, e cem outras paixões semelhantes, que são incompatíveis com os deveres da nossa religião (Ibidem, p. 43).

Santo Agostinho, por seu turno, associou a experiência de participar de espetáculos ao despertar de sentimentos confusos e, no final das contas, de efeito perverso. No livro III de Confissões, sua autobiografia meditativa, narra algumas vivências da juventude e as avalia conforme a maturidade de convertido, e após balancear seus envolvimentos amorosos como impulsos inconsequentes e fugazes, comenta do gosto que tinha em frequentar espetáculos teatrais. Segundo o bispo africano e doutor da Igreja, o teatro é o alimento desejável pela sede de sensações, e coloca o indivíduo diante de uma aparente loucura, a de se abastar de sofrimentos que não gostaria de passar na vida real. A dinâmica dessa comoção permitida é colocada nos seguintes termos por Agostinho:

> Com efeito, quanto mais alguém se comove com tais cenas, tanto menos imune se encontra das paixões apresentadas. Todavia, enquanto habitualmente chamamos de desgraça o sofrimento em si, a participação na dor alheia se chama compaixão. (...) O espectador não é solicitado a prestar auxílio, mas apenas convidado a afligir-se; e tanto mais aplaude o ator, quanto mais é levado a sofrer. (AGOSTINHO, 1984, p. 62).

A faina do homem em se comprazer nos afetos e cultivar a compaixão, não é desprezada por Agostinho, mas o teólogo recomenda às almas auspiciosas a cautela para com o gozo desenfreado das paixões, que terá na impureza o seu desembocar. No teatro, as emoções se misturam, e é possível alegrar-se nas “cenas escandalosas” (p. 63), a retratar o encontro de amantes, e entristecer-se pela separação dos mesmos, e os dois momentos são igualmente apetecedores. Esse estado impuro, inconstante, desagrada a Agostinho, e no afastamento das peças teatrais acredita se distanciar do perigo do mau senso e da impiedade, a ponto de afirmar na sua ponderação:

> Mas, atualmente, tenho mais compaixão do homem que se alegra no vício do que pena de quem sofre a privação de um prazer funesto e a perda de uma felicidade ilusória (Ibidem, p. 63).

É bom ressaltar que as ideias dos dois apologetas não representam a totalidade prescrita pela Igreja de Roma, mas constituem em testemunhos importantes a deixar lastro ulterior para setores conservadores do catolicismo. A relação entre teatro e religião cristã será tensa e ambígua, ora incluindo o fazer teatral entre as qualidades humanas mais comunicativas e eficazes para reorientar as massas, ora sendo abnegado pela mesma característica. É justo dizer que embora as sentenças de Agostinho e Tertuliano, bem como a de Clemente, não

possam ser generalizadas a todo o pensamento cristão medieval, há forte tendência, impossível de ignorar, da não admissibilidade das artes cênicas no referente ao aprimoramento do caráter e excelência da moralidade, amparados na perspectiva religiosa tratada e na vontade de conformar existência temporal e aspiração à eternidade.

Também na Igreja Ortodoxa houve manifestações antônimas ao exercício do ofício teatral na ilustração cênica dos mistérios da fé. Na Igreja de Bizâncio, desde o século V d.C., aumentava as dramatizações dentro das cerimônias religiosas e em paralelo aos ofícios ordinários, ainda que tenha havido a proibição por parte do imperador Teodósio II no Concílio de Cartago, de serem exibidos espetáculos nos feriados santos. A negação do uso das artes cênicas com objetivo de fidelizar o povo, era corrente entre os eruditos cristãos. Um exemplo da proposição negativa ocorre em relação ao pronunciamento do monge iconoclasta:

> São Teodoro, O Erudito, declara que “se o sobrenatural não pode também se tornar visível ao olho dos sentidos, pela representação pictórica, então ele permanece escondido para o olho do espírito”. Ao lado da imagem pintada, essa declaração justifica a imagem viva, isto é, a representação teatral da história sagrada, indicando o que a igreja em Bizâncio já considerava tarefa do teatro cristão: ser uma *Biblia Pauperum* (Bíblia dos Pobres) viva, exatamente como as grandes séries de afrescos e miniaturas medievais viriam a sê-lo. (BERTHOLD, 2004, p. 181).

No ensino bibliografado por Clemente de Alexandria – ateniense convertido ao cristianismo no segundo século depois de Cristo – intitulado O *Pedagogo* (*Paedagogus*), o exímio apologista realizou uma aproximação formidável entre os ensinamentos bíblicos e apostólicos aos conteúdos remanescentes e persistentes da filosofia grega, e nomeando Jesus, o Verbo encarnado, como O Pedagogo de Deus para guiar o homem pela justa viagem ao supremo destino dos filhos do Pai celestial, propõe um itinerário de preceitos para se deixar conduzir pelo mestre nazareno. Encontra-se nos preceitos dedicados à formação cristã desse livreto, o capítulo V do Livro Segundo, atencioso ao riso.

Clemente advoga que todos aqueles dedicados à imitar o que for ridículo deveriam, no vestígio de Platão, ser expulsos da comunidade cristã (da *politeia*, termo usado com significado de convivência dos iguais), e isso servirá de chamado aos cristãos para se precaverem de buscar as coisas ridículas e de conceberem e vocalizarem ideias a elas referidas, sob pena de cair em vergonha e derrota moral. A

condenação do riso, e mais ainda, da vontade de se tornar ridículo para acariciar com gracejo as almas de outrem, é reprovada em todas as nuances pelo teólogo alexandrino (ou ateniense, segundo fontes incertas), e a sua argumentação sustenta-se na equiparação da postura do leviano com o artista de comédia, também reprovável ao homem temperante.

> Se o homem honrado não deseja travestir seu corpo com uma personagem ridícula como nos espetáculos, desejaríamos nós travestir nossa alma abertamente e publicamente? Não devemos sustentar por escolha nossa um papel dessa natureza; devemos ter a mesma atenção para nos impedir a nós mesmos de pronunciar tolices e prostituir nossas palavras, já que, junto da razão, não há nada de mais precioso no homem. (CLEMENTE DE ALEXANDRIA, 2014, p. 155).

O riso precisa de comedimento, de ser regrado pelo senso de decoro, pois se deixado à mercê da liberdade pode desmedir até para o uso violento. Clemente lembra que, apesar do riso pertencer à natureza humana, exercê-lo sempre é inconveniente. Os cavalos naturalmente relincham, mas não a toda hora, conclui. A razão, como sinal divino no indivíduo humano, pode compor com os diversos ânimos e levar ao comportamento não extremado e contido. O teatro seria um estágio da desarmonia da alma por suscitar o gosto pela ridicularização, e, portanto, não contribuirá por qualquer meio, em nenhum tempo, no equilíbrio pessoal e na posse da sensatez. Como o vinho inebria e baixa a guarda racional, permitindo à selvageria desregrar a polidez, a comédia tira do eixo o prudente e acelera a submissão passional da razão.

Porém, irretocável, São João Crisóstomo, sacerdote e exímio homiliasta de Antioquia (Crisóstomo: “boca de ouro”), é o mais ostensivo pregador da seriedade e inimizade ao teatro. Numa homilia proferida no domingo de Páscoa, alude o riso – e, de arremate, o teatro – com precaução. Ao falar do combate à embriaguez para a santificação, na homilia feita por ocasião do domingo de Ressurreição, amplia o termo em associações igualmente perversas ao comportamento beato (embriagar-se de riqueza e luxo é uma associação feita pelo presbítero), e percorre uma série de pecados nos quais se pode fartar a alma. Evitar o mal decorrente do pecado exige a renúncia das perdições temporais, e a simples confusão ou falta de ciência sobre a raiz do ato pecaminoso levará indubitavelmente a falta retidão moral. Exorta:

> Na prática devemos distinguir entre atos pecaminosos e atos que, embora não pecaminosos, são ocasiões de pecado. Assim, por exemplo, rir-se não

> é pecado, mas tornar-se-á pecado quando ofende as regras da conveniência. Pois o riso provoca gracejos, estes provocam conversas indecentes, as quais levam a atos impuros, que, por sua vez, chamam o castigo e vingança de Deus. Para extirpar todo o mal, arranca-o pela raiz! (CRISÓSTOMO, 1950).

Cheio de atenção aguerrida (devido a margem elevada de paganismo e imigrantes judeus, sírios, gregos e de várias nacionalidades situadas à época em sua cidade-natal), enfrenta o gosto popular pelo teatro, se posicionando defronte a apreciação dos espetáculos. Na ocasião, o teatro romano e suas derivações foram alvos diretos da sistemática admoestação de Crisóstomo, sob a guarda da pureza espiritual e da disciplina religiosa salutar à conversão. Nos ataques ao furor teatral, tem duas insatisfações iniciais: os atores, embora impudicos e fanfarrões, eram exaltados elogiosamente pela nobreza e classe militar romana; a imoralidade dos temas encenados, atuações e borbulho social. Aliás, é tido como o mais duro adversário do teatro dentre os padres cristãos.

No artigo precioso do teólogo grego Theodoros Zisis, a contradição entre o caráter dos atores e o arrebatamento público pela sua arte marcou decisivamente a postura inflada do sacerdote contra a classe teatral e os espetáculos:

> Segundo Crisóstomo, o tratamento prestado aos atores era incoerente. Legalmente eram considerados ‘sem honra’, pessoas “entre as quais o nome de infâmia é esperável”. Eram escalados principalmente na classe dos escravos; a entrada de cidadãos livres na classe dos atores era proibida por lei. Não obstante, a diversão oferecida, segundo ele, pelos infames era aceita com entusiasmo e com bastante zelo; os atores eram admirados e honrados como embaixadores e generais, eram aclamados vivamente pelos espectadores, e, assim, a ‘desonra’ era abolida na prática. Todos abandonavam suas atividades e se apressavam para assistir às apresentações teatrais, as quais tinham lugar quotidianamente (...). (ZISIS, 2006, p. 146-147).

Nos vários sermões que proferiu, João Crisóstomo sempre vilipendiava as pessoas do ator e da atriz, ora atribuindo aos primeiros a aparência e trejeitos efeminados (cabelos longos, gestos soltos), ora associando as segundas ao rótulo das prostitutas, com a intenção de repreender a imoralidade e incutir asco dos artistas. Suas produções, na visão do religioso, eram da mesma espécie de atos imorais, sobretudo por representarem, muitas vezes, a chacota do matrimônio. Nas *Homilias sobre o Evangelho de Mateus* o teatro é vituperado sob inúmeras presunções: as pessoas, dentre as quais os cristãos, ficavam vulneráveis na plateia dos espetáculos aos impropérios cometidos pelos atores, e vendo as indecências

exibidas com ares festivos eram ludibriados e descompensados da postura cristã, e por isso é cabível a renúncia ao tipo de divertimento pagão em troca do prazer cândido das atividades moralmente justas. Culpa o espectador por incentivar com a participação os espetáculos depravados, e reforça a incompatibilidade do comportamento verdadeiramente cristão, de apreciação de salmos e da palavra de Deus, ao comportamento licencioso da plateia de teatro. O pregador cristão – e este é o papel que Crisóstomo se atribui – deveria se empenhar na purificação da assembleia religiosa, e da disparidade radical entre os dois comportamentos ajudaria a fixar o ideal de fiel. (Cf. MOSCHEN, 2019).

A preocupação de Crisóstomo com o desvio de conduta dos cristãos, ao aderirem às peças e diversões tipicamente “romanas” (danças, corridas, brincadeiras degradantes), é insistente nos seus sermões. Conta, aturdido, as balbúrdias ocorridas após uma forte tempestade, em razão do qual se fez procissões e súplicas de misericórdia, alguns fieis abandonaram a guarda e “foram ao espetáculo de corridas de cavalo e se entregaram ao delírio das ovações, enchendo a cidade com gritos, berros e risadas” (CRISÓSTOMO, 1979, p. 279). Maior decepção para o sacerdote é a displicência para com os dias santos (o desrespeito à sexta-feira da Paixão é comentado), substituídas pela frequência nos espetáculos teatrais, como que atraídos pelo demônio. O testemunho dos apóstolos e a intercessão dos mesmos é evocado por João, antes da repreenda:

> Ora, não vos intimidas por acontecimentos assim tão recentes? não vos deixais instruir pelos sublimes exemplos dos apóstolos? Pois mal decorreu um dia após isso e já vos entregáveis às danças e gritos, já vos deixáveis arrastar pelas paixões? (Ibidem, p. 280).

A profanação da santidade e a iniquidade, esta é a pregação de João Crisóstomo. Tanto que o seu destaque é a mulher em cena, e o poder sedutor da atriz capaz de induzir a mais feroz impiedade. Ao ser exposto à tentação da luxúria, só o fato de o homem conceber fantasias enquanto vê a exibição feminina já pode agitar o espírito e a emoção, e o pecado concebe-se primeiramente no coração sem mesmo acontecer em ato (paráfrase do ensinamento de Jesus). Tal visualidade atiça o desejo e pode prejudicar o andamento reto do crente:

> Vós, porém, sentado no teatro, onde tanta coisa incita à torpeza, vedes a mulher que entra no palco, de cabeça descoberta e maneiras impudicas, com roupas douradas e gestos voluptuosos, a cantar canções obscenas, a dizer as coisas mais sensuais que se pudessem imaginar, às quais vos

> inclinais para melhor prestar atenção, e vindes agora dizer-me que nada sentis? Sois porventura de pedra ou de ferro? Não me cansarei de perguntar-vos: Sois porventura trais sensatos do que os grandes e nobres varões que caíram só com a visão do pecado? (Ibidem, p. 281-282).

As consequências nefastas do gosto pelo teatro à ilibada moral, e sobremaneira as peças cômicas ao discípulo de Cristo, são incorrigíveis. Os espetáculos estão carregados de sugestões lascivas e perturbadoras para a alma empenhada na santificação, e Crisóstomo se levanta contra as peças e seus enredos. Zisis lembra, como vislumbra o padre antioqueno, que as tramas "remetiam aos amores ilegais e aos suicídios por desespero amoroso" (Op. cit., p.147), esculhambavam o casamento e a continência matrimonial, separação conjugal e uniões ilegítimas. Acrescenta danos, ainda, à liturgia da celebração, com atitudes desconcertantes ao culto como bater palmas efusivamente. Tudo, para Crisóstomo, o riso degrada e afugenta a bela inspiração divina. Proíbe os fiéis de frequentarem as encenações teatrais – inspiradas, conclui o douto sacerdote, por Satanás e não pelo Senhor – com severidade terminal:

> Por isso advirto-vos e digo em alta e clara voz que se alguém, depois desta minha exortação e ensinamento, voltar à perniciosidade dos teatros, não o receberei dentro destas paredes, não lhe administrarei os sacramentos, não lhe permitirei que se aproxime da sagrada mesa. Assim como os pastores afastam das sãs as ovelhas infestadas de sarna, para não as contagiarem, da mesma forma o farei. (Ibidem, p.283).

Apesar de toda hostilidade dos teólogos em relação ao teatro[41], considerado por eles agente de corrupção moral, e a comédia a pior espécie de degradação

[41] Por maior a antipatia e o repúdio da Igreja pelo riso em longas temporadas de sua história, não há por que negar o interesse de alguns teólogos pelo tema, e nem sempre ajuizando negativamente essa experiência sensorial. Boécio e Alcuíno, monges da Alta Idade Média, não viam o riso como inferior à razão (MINOIS, 2003). A professora Dorothy Hartmund, da universidade de Southern Illinois A&M, lembra que personalidades importantes da Escolástica (de "escolar", período entre os séculos XI e XIV de elevado nível de discussões e sistematizações de capítulos de fé em sumas, das fundações das universidades e produção acadêmica e doutrinária exuberante, donde se traduziu em questões disputadas e magistério os dilemas mais imponentes da teologia e filosofia cristãs) escreveram sobre o assunto. É o caso de Santo Tomás de Aquino com *Risibilia*, e Duns Scot e seu *De ridenda gentium* (Cf. BERGER, 2017, n. do e., p. 57). A ojeriza de Crisóstomo para como os divertimento pagãos (dos quais o teatro está incluído) também não encontra eco em todas as vozes teológicas cristãs. Santo Tomás de Aquino (1225 – 1274), monge dominicano e talvez o maior expoente da teologia católica, realizador da monumental Suma Teológica (1980), quando aborda as diversões, e se o divertimento pode guardar algo de benévolo ao homem, assegura que o prazer oriundo das distrações ociosas faz bem por compensar a fadiga, seja do corpo exausto ou do intelecto esgotado por sucessiva atividade racional. Conclui o aquinate: "Ora, assim como a fatiga corpórea desaparece pelo repouso do corpo; assim também o cansaço da alma, pelo descanso dela. Mas, o descanso da alma é o prazer, como estabelecemos, quando tratamos das paixões. Por onde, é necessário buscar o remédio à fatiga da alma nalgum prazer, afrouxando o esforço com que nos

vigorante, durante os séculos do medievo, mais contundentemente na etapa do seu entardecer (a partir do século XI até chegar na renascença) o teatro se bifurcou em duas espécies antagônicas: o teatro religioso, voltado para a divulgação da mensagem bíblica e dos ensinamentos doutrinais católicos, e o profana, “expulso” dos átrios das igrejas, encarnando na diversidade figurativa os anseios instintivos e forças naturais mais apelativas à volição humana.

De modo geral, as práticas de teatralidades medievais estiveram dependentes, no início, dos cerimoniais religiosos cristãos, e os cultos dominicais e as solenidades do ano litúrgico serviram de palco para o aparecimento das dramatizações. Disso há consenso entre estudiosos, do ressurgimento do teatro ocidental se dar no solo dos templos: “os indícios mais remotos da dramaturgia medieval devem ser procurados nas práticas litúrgicas clericais. Os cantos, roupas e gestos presentes na liturgia contêm em si índices de dramaticidade (...)” (MACEDO, op. cit., p. 209). Sem titubear pode-se conferir nos autos da história a crescente instrumentalização do drama para fins litúrgicos e doutrinais. Jograis, hinos pascais, procissões ornamentadas, tudo teatralizado em prol do anúncio evangélico.

As três formações de “teatro religioso” surgidas da vida celebrativa católica incluem, no primeiro plano, os *dramas litúrgicos*, com pregresso na França, cenas redigidas em latim e atuadas por clérigos, levavam ao coro, presbitério ou nave das igrejas os temas da liturgia de valor concêntrico, como o Natal e a Páscoa; os *milagres* – progressivamente laboradas no século XII como atos de para-liturgia, donde se exibia a hagiografia e os feitos milagrosos dos santos e santas proclamados pela Igreja (eventualmente também traziam à cena textos apócrifos e tradições orais); os *mistérios* – desde o século XII e apogeu no XV – que eram ilustrativos de passagens bíblicas vétero e neotestamentárias (os episódios da Paixão de Cristo eram os mais importantes) para a instrução na fé. As

---

entregamos à atividade racional.(...) Ora, as palavras ou obras, com as quais só buscamos a diversão da alma, chamam–se lúdicas ou jocosas. Por onde, é necessário usar delas, às vezes, como de um repouso para a alma. E é o que diz o Filósofo, quando ensina, que na conversação desta vida, gozamos de um certo repouso com os divertimentos. Por onde, é necessário recorrer a eles de tempos a tempos” (*Sum. Theo*., IIa. IIae., q. 168, a. 2). Excetuando o aproveitamento exagerado do prazer lúdico (excesso de gozo, podendo chegar ao uso vulgar e imprudente, ou ao descontrole de postura), e evitando a insensibilidade total às atividades lúdicas (não recomendada pelo monge), a anuência para a diversão é salutar e querida por Deus.

dramatizações foram tão eficazes na catequização e moralização das populações, que ganharam durante os séculos procedentes, não apenas maior sofisticação formal e engenhosidade técnica, como novas espacialidades (os átrios, as ruas e praças) e, já na Baixa Idade Média (séculos XV e XVI), financiamento da aristocracia, dos eclesiásticos e das confrarias, ativas agremiações responsáveis em capturar verba e produzir as encenações das festividades, sobretudo do catolicismo, em ciclos frequentados massivamente por dezenas de dias, em cidades como York e Chester. Muita afinação literária, no recinto da dramaturgia religiosa, foi desenvolvida nessa longa temporada de apresentações[42].

A última forma dramática de fundo religioso (não propriamente da religião) é a *moralidade*, e essa desponta tardiamente no século XV. De caráter diretamente propositivo (ensinar os valores cristãos), serviam-se de vestuário simbólico para identificar os traços morais em rota de colisão. “Seus personagens eram abstrações personificadas, representando vícios e virtudes. Seu único traço de humor é dado pelo Diabo, também chamado de Vício, ou bufão” (ARÊAS, 1990, p. 107). Profundamente alegórico, as forças cósmicas a duelar pela supremacia encarnam em figuras que metaforizam em cena o embate celestial-infernal, a tormenta dos incautos peregrinos da Terra[43]. Em suma, a batalha do Bem contra o Mal.

O teatro cômico medieval se notabiliza na feitura paródica dos ritos sacros, sobremaneira as comemorações nucleares da fé cristã, sendo a Páscoa reiteradamente parodiada. Nas dramatizações com acento da comicidade, geralmente acontecia a profanação jocosa da liturgia ao introduzir na ementa do cerimonial o linguajar ridículo, as bufonarias e os apelos carnais, como demonstrou

[42] Para se ter uma ideia, foram publicadas 224 peças dramáticas que compunham o serviço pascal, por Carl Lange em 1887, encontradas por toda a Europa. Voltando no tempo, a *Regularis concordia*, manuscrito sobre a dramatização da *Visitatio sepulchri* (visita das Marias ao sepulcro e testemunhas da ressurreição) de autoria do bispo Etelvoldo de Winchester, é o primeiro manual normativo de como representar o fato bíblico na cerimônia. Cf. BERTHOLD, 2011, e GASSNER, 2002.

[43] Vilma Arêas reproduz uma descrição de Alexandre Herculano, no conto “A abóbada” das suas *Lendas e Narrativas*, do teatro que ocorreu numa igreja portuguesa e mobilizou uma multidão empolgada. Era o “Auto da adoração dos reis”, flagrada *moralidade*. Relata Herculano: “Pela mesma porta da sacristia saíram logo as primeiras figuras do auto, as quais descendo ao longo da nave, subiram ao cadafausto pelas pranchas de que fizemos menção. Estas primeiras figuras eram seis, formando uma espécie de prólogo ao auto. Três que vinham adiante representavam a Fé, a Esperança e a Caridade; após elas, vinham a Idolatria, o Diabo e a Soberba; todas com suas insígnias mui expressivas e a ponto; mas o que mais enlevava os olhos da grande multidão dos espectadores era o Diabo, vestido de peles de cabra, com um rabo que lhe arrastava pelo tablado e seu forcado na mão, mui vistoso e bem posto” (Herculano, apud ARÊAS, op. cit., 43).

Bakhtin. Eram comuns nas teatralidades medievais – pertencentes às celebrações folclóricas populares e cerimônias litúrgica “alternativas” – o uso de máscaras de animais, amuletos, disfarces, que simulavam metamorfoses animalescas ou feminilização dos atores, em rituais com abundantes cantos e danças.

Não cabe afirmar que a comédia foi adotada como um gênero dramático pela Igreja Católica, com o firme propósito de evangelizar e catequizar os povos. Mais correto é dizer que a comicidade esteve ativa em muitas peças religiosas, como recurso cênico, inclusive zombador das figuras detestáveis. O diabo, como já reparado, era uma personagem cômica por vezes, e isso atraía a risada punitiva dos espectadores, dito no ensaio de Bergson. Inclusive havia as *diableries* (diabruras), prólogos das peças sacras – cenas de bufonarias – onde Lúcifer e seus demônios tramavam meios de cooptar almas, e toda a reunião de achaques e estripulias. Nunca se poderia rir das personagens bondosas e fiéis aos planos de Deus, a não ser que fosse o sorriso contemplativo, de fascinação.

Mas do interior dos templos surgiram as primícias da comicidade, que após a estada no espaço interno foram para o lado de fora. Em vários milagres introduziu-se jograis contendo diálogos bem-humorados. A amostra mais antiga e melhor acabada é o *Drama de São Nicolas (Jeu de Saint Nicolas)* de Jean Bodel (1210), escrito em vernáculo. Bodel, na ambientação da taverna onde estavam os ladrões (personagens de seu drama), “preponderam diálogos envolvendo o vinho, os jogos de dados e as rixas entre os boêmios e o taverneiro, aspectos estranhos ao teatro sacro” (MACEDO, op. cit., p. 212). Os textos dessa natureza passaram, durante o século XIII, a ser escritas por leigos (menestréis e trovadores).

Noutra margem, o teatro cômico “surtou” e cometeu extravagantes dissidências da normativa católica prevalente. Esse teatro, aliás, irritava as autoridades da Igreja por fantasiar livremente as temáticas. No medievo, a dramaturgia restante é de monólogos e autos, mas sabe-se de diálogos associados às teatralidades populares surgidas no período; houve, no bojo, um repertório extraído dos clássicos (pouco divulgada) e outra, de matriz erudita, “as mascaradas dos meninos do coro e dos diáconos que as autoridades religiosas expulsaram das igrejas” (BORBA FILHO, 1968, p. 55). Os gêneros da antiguidade não foram encenados como eram no teatro greco-romano, mas não eram desconhecidos completamente. Intelectuais do século XII transcreveram peças de Plauto e

Terêncio. A profissionalização dos comediantes permaneceu irrealizada até o Renascimento, mas as diversas *personas* cômicas e irrisórias circulavam pelos espaços públicos: histriões mascarados e cheios de impudor, a se desnudar, falar baixezas nas redondezas das casas e proclamarem desonras, ou saliente pelo som de canções impudicas; confrarias e agremiações estudantis representavam as instituições da época e dramatizavam histórias que nem sempre agradavam aos mentores do sério e agentes da lei, além de atuarem como farsantes em esquetes após os dramas religiosos.

As produções de peças cômicas ficaram restritas às confrarias, e tinham grande audiência. Das peças mais chamativas, estavam as da *Enfants sans souci*, sujeito à sociedade conhecida por *Basoche* (ordenada por força judiciária, possuíam as características de associação corporativa, espécie de Estado dentro do Estado, que elegia seu rei e sua corte), cujo programa de espetáculos envolvia modalidades diferentes de teatro. Além da peça de Bodel, foram muito congratuladas no teatro profano as obras *O drama da frondosa* (*Le jeu de la feuillée*) de 1275 e autoria de Adam de la Halle com o plote do aguardo da festa em honra à Virgem Maria, e *A farsa do senhor Pathelin* (*La farce de maître Pathelin*), encontrada entre1469 e1470 com autoria desconhecida (talvez Pierre Blanchet ou Antoine de la Sale). A obra de Halle, de reconhecida originalidade[44], “onde se misturam a farsa, a *féerie*, a pastoral, a Ópera-cômica, a revista satírica” (BORBA FILHO, op. cit., p. 57), contempla suscintamente o espírito cristão no desfecho (beberrões que deixam a taverna para aderir a procissão em louvor à Nossa Senhora), e seu capricho consiste em integralizar na fábula dois segmentos folclóricos, os loucos e as fadas. Da segunda parte do século XIII, tem-se a peça *O rapaz e o cego* (*Le garçon et l’avengle*), a mais antiga amostra de farsa, cujo enredo gira em torno das traquinagens de um jovem que ludibria seu patrão cego e tomado pela avareza, fingindo-se de assaltante e sequestrador. Não obstante parecer ao homem contemporâneo um humor bizarro, é bom assegurar a concepção imperante na Idade Média pela qual “os cegos, tal qual

[44] Sobre a comédia, conta Macedo (op. cit.): “Os diálogos iniciais envolvem as lamentações de uma mulher grávida, em dúvida sobre a quem atribuir a paternidade; os argumentos evasivos dos beberrões pouco propensos a assumir a responsabilidade; e tiradas sarcásticas contra os notáveis e as autoridades locais. Um louco, acompanhado pelo pai, achincalha a tudo e a todos, e, na madrugada, três fadas aparecem em cena, distribuindo dons ou rogando pragas aos boêmios (p. 213).

os deficientes em geral, antes de despertar piedade ou respeito, eram tomados como objeto de bazófia" (MACEDO, op. cit., 214).

Resultou da Idade Média três formas dramáticas propícias às vozes da comicidade. Prima dentre elas a *farsa*, espécie de quadro ou esquete que encena uma situação cotidiana, e tendencialmente fiel ao real, com apogeu entre a metade do século XV e a meado do século XVI. Seu acento é fortemente caricatural, e o princípio estético dos enredos era o de realismo satírico, sobretudo porque expunha injustiças. Considerada um adendo estranho à alta dramaturgia, a farsa era incluída como um intervalo de relaxamento e diversão dos *mistérios*, e devido ao *status* de sua colocação, foi associada costumeiramente ao "cômico grotesco e bufão, um riso grosseiro e um estilo pouco refinado" (PAVIS, 2005, P.164). Havia poucas personagens e a história representada se restringia ao objetivo de zombar de alguém escolhido. Feitas por trupes, apresentavam breves histórias retiradas dos dissabores cotidianos e populares: casais briguentos, paixões amorosas e adultérios, rixas entre membros de estratos sociais diferentes e profissionais da artesania.

Nos *sermões burlescos*, monólogos curtos ou jograis, havia o pregador histrião que ridicularizava personalidade temidas (padres e bispos, juízes, soldados, etc.); chamados de "sermões alegres", rotineiros dos dramas religiosos, eram facécias parodiadas dos sermões oficiais, sempre iniciada por citações em latim, dirigidas aos deuses pagãos (como "São Baco") e faziam burlas das orações e do código moral cristão, ou seja, "as crenças fundamentais do cristianismo eram impiedosamente ironizadas, e os gestos dos ofícios realizados recebiam inclusive contornos obscenos, sendo algumas vezes associados ao ato sexual" (MACEDO, op. cit. p. 223). Enfim, as *soties* (*sotties*), a "reunião dos loucos", desfavorecidos socialmente, a fazer paródias das classes superiores, com árdua criticidade voltada às instituições sociais, por isso tinham uma marca obviamente transgressora das convenções estamentais. Os loucos (atores) faziam as vezes do diabo no teatro religioso, e levavam aos palcos uma visão alternativa e bem humorada da vida, utilizando técnicas corporais de atuação (malabarismos, cambalhotas) e partiam do cotidiano social injusto para inverterem a hierarquia de valor.

Como se viu, apesar dos padres apologistas guardarem muitíssimas restrições ao teatro, e não aconselharem os cristãos a se entreterem com tamanha

brigada de libertinagens, na Baixa Idade Média os valores se invertem: o drama é adulado pelo estamento clerical quando veiculado ao serviço missionário da conversão e da educação popular. Em contraturno, o teatro “se livrou” do compromisso religioso oficial nos séculos de declínio do medievo e pôde se filiar à ludicidade não instrumental e à zombaria, em horizontalidade paradoxal pela descendência antitética da comicidade com a sacralidade do teatro religioso.

Passado mais de um milênio da polêmica religiosa da Patrística em torno do teatro e de sua comédia, segundo o parâmetro da moralidade cristã e movida pelos padres da antiguidade tardia, surge novamente um ciclo de debate pela mesma inquietação no auge da modernidade. Uma querela intelectual bastante entusiasmante aos interessados na tensão histórica entre teatro e moral, se desenrola no século XVIII, tendo como sede capital a França da época da Ilustração. Nela os filósofos, visionários quanto à força vanguardista das artes na fomentação do marco divisor da renovação civilizatória europeia (consumado na explosão da Revolução Francesa), não deixaram passar despercebido a repercussão ética das criações artísticas, e assim, além de cunharem novas conceituações estéticas, discutiram com afinco o quanto (ou não) as artes seriam capazes de contribuir na formação do bom caráter do indivíduo civilizado.

Os *philosophes* (expressão comum aos intelectuais da época, entretidos com os rumos das artes, das ciências, da política e da itinerância das problemáticas filosóficas afins) não se identificavam com a intelectualidade universitária medieval, nem com os escritores sofisticados e artistas badalados, sobressaídos das classes sociais não elitizadas. Eles poderiam ser classificados como homens de razão pública, na acepção de Kant[45], prontos a interrogar o “espírito do tempo” e a requerer um papel nos debates hodiernos ao século da Ilustração. Entre as alegações desses pensadores, estava a sondagem das atividades propícias ao progresso social e de cada indivíduo para atingir essa culminância.

> Como já se disse, o século XVIII inclinou-se a ver nessa figura menos o teólogo, o metafísico ou o sábio do que o *honnête homme* atualizado com os avanços da ciência, imiscuído da vida política, interessado por todas as querelas que envolvem a sociedade. É assim que o lugar de atuação do filósofo se diversifica e ele ganha os salões, os cafés, as salas de espetáculo. O que move a versatilidade de seu desempenho é o bem da

[45] Cf. o texto de Kant, *Resposta à pergunta: Que é Esclarecimento?* (2005, p. 63ss).

> sociedade e, por isso, as qualidades sociais são tão fundamentais para sua definição quanto as puras qualidades do espírito. Ou ainda – numa fórmula extrema, mas precisa –, sua virtude por excelência é a *sociabilidade*. (MATOS, 2001, p. 20).

O teatro, seja a tragédia ou a comédia[46], ou ainda o drama – forma dramática postulada com independência das anteriores na época moderna – estava no "olho do furacão", pois o alcance das proposições oferecidas pelos textos e montagens teatrais davam margem para a percepção clara de como podem os dramaturgos influenciarem emotivamente os espectadores e até mesmo inspirá-los nas atitudes ulteriores. Nesse ínterim, houve uma verdadeira batalha intelectual acerca do valor social e ético das representações teatrais, assim como na reformulação dessa arte para atender às exigências de classe da burguesia ascendente. Sem dúvida a ordem burguesa, amparada na prosperidade econômica e na desnaturalização gradativa da hierarquia aristocrática e da realeza, fomentou a guinada moral da arte, tanto do seu fazer quanto do propósito final de sua existência, e no anseio de revalorizar trouxe no bojo a discussão do efeito político do teatro na educação dos civis emergentes.

De modo geral, como relatado por Jean-Jacques Roubine (2003), no século XVIII o teatro se torna alvo dos mais fulminantes ataques por toda a Europa, e os teólogos são seus maiores detratores. Acusam o lugar teatral de antro de perdição da alma, de pecarem gravemente contra Deus aqueles que lá fossem ou assistissem toda a sorte de ultrajes e devassidões, proclamados e induzidos pelos "porta-vozes" diabólicos do reino infernal: os atores. Por mais exagerado que pareça, os discursos combatentes à arte teatral não foram poucos e nem momentâneos, e como não poderia deixar de ser advogavam a ordem pública pela exclusão dessa fonte de lascívia e desregramento social, e o respeito consensual à hierarquia de valores sustentada pela dupla instância reguladora, quais sejam, a religião católica e a monarquia absolutista.

---

[46] Sobre o termo "comédia" há de se precaver de um latente equívoco. A palavra francesa *comédien* significa "ator", assim como *comédie* refere-se à teatro. Porém, também é usado para nomear, respectivamente, comediante e comédia. Gilles Girard explica (1980) que "comédia" e seus derivados, no século XVII e XVIII em particular, possui significados múltiplos: peça de teatro, não importa a forma; local onde ocorre a exibição de peças, e a própria peça representada; companhia de teatro; ator profissional, forma dramática em oposição à tragédia. Para este trabalho, quando for usado o termo de extensão mais ampla, o termo "teatro" será preferido, e quando usar "comédia" será para discorrer a forma dramática cômica.

Aos filósofos da Ilustração coube a apologia do teatro (com raras exceções) perante o tribunal dos inquisidores morais, e procuraram desempenhar o encargo com prontidão e de maneira sofisticada, pois atribuíram aos espetáculos uma veia filosófica, além daquela propriamente estética. Seus presságios eram de positiva expectativa sobre a eficiência pedagógica do drama (principalmente a comédia, mais ojerizada pelo conservadorismo francês), mesmo contra o clima desfavorável e hostilidade evidente:

> Os filósofos não subestimam o perigo. Defendem, é claro, o teatro. Com isso, a polêmica se torna pública. Para enfrentar seus adversários carolas, Voltaire, Diderot, Mercier e outros se empenharam em demonstrar não apenas a inocuidade do teatro, mas sua utilidade para o que diz respeito à educação e aperfeiçoamento das massas. O riso permite desmistificar a impostura, acabar com a inautenticidade. A catarse, está-se convencido disso, "purga" a alma de suas paixões mais temíveis. Enfim, ao representar o vício em toda a sua perfídia sob as cores mais ridículas, o teatro só contribuiria para o aperfeiçoamento dos indivíduos e da sociedade" (ROUBINE, 2003, p. 75).

Detendo-se sobre a questão, Franklin de Matos bem salientou (2009) que havia entre os *philosophes* uma polêmica e disputa intelectual sobre a eficiência ou deficiência do teatro no que concerne à instrução moral dos cidadãos. Nessa batalha filosófica a respeito da finalidade moralizante do teatro, estavam ocupando lados distintos e por vezes opostos, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau e Denis Diderot. No período em que o *Discurso sobre a poesia dramática* (1986) de Diderot foi levado à público, Voltaire já era reconhecido como dramaturgo, com muitos de seus textos encenados, e Rousseau já havia sido homem de teatro renomado em Paris, tendo abdicado o ofício. Excetuando Rousseau, adversário contundente da promoção de espetáculos em Genebra (sugerido por D'Alembert no verbete homônimo contido na *Enciclopédia,* cuja edição primária foi realizada em meados do século por ele e Diderot) por considerá-los contraproducentes à superação das paixões e incapaz de estimular a prática da virtude, sobretudo cívica, os demais veem o espetáculo com olhar otimista.

O primeiro apologista do teatro enquanto veículo instrutivo foi François-Marie Arouet, popularizado pelo pseudônimo de Voltaire. Como um iluminista militante, não somente com obras filosóficas provocativas e artigos irônicos e até indecorosos, Voltaire se dedicou a escrita literária, com teor igualmente crítico. Basta lembrar do conto satírico *Cândido ou o otimismo*, em que o protagonista, sofrendo todas as

desgraças e infortúnios possíveis de atingir um ser vivente, ouve os conselhos de Pangloss (personagem tipificado satiricamente do filósofo Gottfried Leibniz), “sábio” tutor de Cândido, para aceitar os trágicos acometimentos já que se está no melhor dos mundos possíveis (metafísica leibniziana, assim vista e rejeitada por Voltaire por ser, no seu entendimento, conformista e alheia aos fatos reais). Exatamente pela militância intelectual aguerrida, que o levou por um período a ser encarcerado na Bastilha pela vingança de um nobre enfurecido, considerou o teatro um canal privilegiado de ideias e discórdias.

Voltaire, antecedendo Diderot (e legando-lhe a tributação de valorar a arte enquanto estulta mentora do espírito), acreditava piamente no efeito transcendental da experiência artística. Capaz de conciliar o homem a sua natureza e bondade inata. Como grande dramaturgo do século que foi, seria difícil pensar diferente. O teatro, em todos os matizes dramáticos, tem poder curativo (eleva o espectador acima das misérias humanas e oferece o remédio da virtude) e vocação pedagógica (ensina a retroagir o olhar ao âmago da espécie pela conscientização autorreflexiva, para assim retomar o controle da própria índole). Embora se ocupe mais da tragédia, forma através da qual se tornou afamado durante ao menos seis décadas (de *Édipo* em 1718 à *Irene* de 1778), reservou atenção à comédia. “Em matéria de teatro – conta Matos – o espírito humano não produziu nada melhor do que a comédia de Molière, esse ‘legislador das conveniências do mundo’” (2001, p.171).

O teatro para o mordaz pensador francês deveria transportar as pessoas para outro lugar, onde discutiriam questões fundamentais para a sociedade e a vida humana como um todo. Viu no espetáculo mais que entretenimento vulgar, pois considerou a comunicação dos palcos eficaz para promoção de meditações capazes de transformar as pessoas. Voltaire defendeu os preceitos clássicos do teatro francês, e o rigor da poética de Boileau sobretudo em manter a divisão de gêneros, e por essa adesão entendeu a arte como a imitação da “bela natureza” (embelezamento e elevação imaginária da vida). O teatro deve apresentar, no seu conceito, belas situações (se for tragédia), universalizando a admiração pela virtuosidade do herói trágico. Matos salienta

> que a tragédia é um gênero nobre, que não imita qualquer ação, mas apenas as elevadas: por isso, seus argumentos são os grandes infortúnios de pessoas (heróis, príncipes ou reis) e seu meio natural de expressão é o ritmo pomposo do verso alexandrino (Op. cit, p. 171).

Em contrapartida, a comédia representa as ações baixas, disparadoras do riso. Na décima nona epístola das *Cartas inglesas*, o filósofo dedica espaço a comentários sobre a comédia, depois de falar da tragédia e depreciar com requintes irônicos as peças de Shakespeare. Após registrar a crítica feita pelo Sr. De Muralt ao cômico Shadwell, o qual apontava a falta de esmero criativo e boa apreciação por parte de pessoas mais aptas, elogia a peça do Sr. Wicherley, artista que desfrutava do amor da mulher mais estimada do rei Carlos II, e devido a sua inserção social pôde frequentar o círculo da nobreza, e assim "conhecia perfeitamente seus vícios e ridículos, pintando-os com pincel firme e cores verdadeiras." (VOLTAIRE, 1978, p. 36). Suas peças eram plagiadas (ou "inspiradas") em Molière, acrescidas de maiores atrativos no enredo e reforço na intriga em relação ao comediógrafo francês: uma remetia ao *Misantropo* e a segunda assemelhava-se à *Escola de mulheres*.

Lembra também de outros dois autores de comédia ingleses, Cavaleiro Vanbrugh e o Sr. Congreve, cujas peças gozaram de sucesso e prestígio. Voltaire, ao comentar os textos, sempre frisa a maestria ou demérito da escrita, e enaltece a linguagem adequada à "gente honesta" (Ibidem, p. 37), com pouco ou nada de apelo ao mau gosto. Cita ainda poetas cômicos de boa reputação (Cavaleiro Steele, Sr. Cibber), reforçando mais uma vez a negativa do uso vulgar dos assuntos e das palavras.

No fim da carta, recomenda que, para conhecer a comédia inglesa, é preciso "vir a Londres, permanecer três anos, aprender bem o inglês e ver comédia todos os dias" (Ibidem, p. 37), e esse fato é imponderável pela peça cômica retratar com fidelidade exibicionista o lado troçável da sociedade, e só é deleitável no momento do endosso pelo público desse lado ridicularizável do cotidiano social. Por isso diz: "Não tenho grande prazer lendo Plauto ou Aristófanes. Por quê? Porque não sou romano nem grego. A finura dos trocadilhos, a alusão, o a-calhar perdem-se para um estrangeiro" (Ibidem, p. 37). Diversamente da tragédia, de conteúdo adaptável a todas as plateias sem dificuldades (a despeito do valor agregado ou não à obra poética), a comédia requer do espectador (ou leitor) a aproximação interativa da sociedade retratada. Conclui o texto epistolar:

> O mesmo não ocorre com a tragédia. Nela só há grandes paixões e tolices heroicas, consagradas por velhos erros de fábula ou de história. *Édipo*,

> *Electra* pertencem aos espanhóis, aos ingleses e a nós, como aos gregos. Mas a boa comédia e (sic.) a pintura falante dos ridículos de uma nação e se não conheceis a fundo não podereis julgar a pintura. (Ibidem, p. 37).

Voltaire enxerga um duplo aporte da comédia para a sociedade: denunciar as mazelas e costumes decadentes ou perniciosos, vis ao benefício nacional, e o poder da comicidade teatral para fomentar o repudio de tais comportamentos e a orientação para novos compromissos de valor. A comédia, pelo forte conteúdo cultural relativo aos "podres" da nação, tem um acentuado papel belicoso ao escrachar tudo aquilo que presta ao deterioramento das estirpes.

No seguimento da defesa voluntariosa do teatro, Denis Diderot equiparou o drama à filosofia na encomenda de combater os preconceitos e ensinar o amor à virtude e o ódio aos vícios. Sua prosa é vasta, e encontrou na dramaturgia uma expressão brilhante e não pouco saudada, a ponto de ser reconhecida como a maior obra dramatúrgica do século XVIII. Romances como *A religiosa* e *Sobrinho de Rameau* marcaram a sua trajetória artística, no campo da literatura dramática emplacou peças como *O pai de família* e *O filho natural*, "comédias que procuram levar o espectador ao enternecimento das lágrimas por intermédio do exemplo da virtude recompensada" (MATOS, 2001, p.173), e esteve, quando não escrevendo, nos palcos atuando para além dos convencionalismos da época. Tanto que, a fim de recobrar o lugar do teatro e assuntá-lo como paradigma da Ilustração, realiza uma prodigiosa defesa das artes cênicas e da dignidade dos atores e atrizes.

> Nesse esforço pela reabilitação do ofício, talvez ninguém, ou mesmo só Voltaire, tenha ido tão longe quanto Diderot. Entre outras coisas, é para devolver aos atores a dignidade civil que ele escreveu o *Paradoxo do Comediante*, onde os encara como "(a)os flagelos do ridículo e do vício, (a)os mais eloquentes pregadores da honestidade e das virtudes, a vara de que o homem de gênio se utiliza para castigar os maus e os loucos". À sua maneira, pois, o comediante seria o filósofo sem o saber por excelência, e Diderot esforçou-se para que ele o soubesse. (MATOS, 2001, p. 21).

Em 1758 Diderot encaminha para Melchior Grimm, editor da importante revista *Correspondence littéraire* sobre atualidades artísticas e literárias, a peça *O pai de família*, titulada posteriormente como *comédia séria* (que teria, no dizer de cronistas, comovido até o egocêntrico rei Luís XV na montagem de 1761, daí um indício inelutável para justificar a designação "dor no palco e lágrimas na plateia"), e junto do exemplar original uma pequena obra, de caráter ensaístico, intitulada

Discurso sobre a poesia dramática (1986) a respeito da prática da dramaturgia e a realização cênica. Aliás, não foi o primeiro escrito meditativo sobre teatro de Diderot, pois no ano anterior, em junção com a peça *O filho natural***,** publica *Conversações sobre O filho natural*, em que reflete a própria experiência como dramaturgo.

No *Discurso*, considerado por muitos estudiosos a poética do século XVIII, apresenta as considerações do filósofo francês acerca do espetáculo teatral, precisamente anunciando um gênero dramático inédito, que promove uma ruptura da dicotomia consagrada entre tragédia e comédia, denominada por anacronismo de drama burguês. Dentre os interesses do pensador iluminista, está a defesa e a estruturação de um modo de fazer teatro que insira o cotidiano social no seu expediente, não se distanciando portanto da "vida real" (entenda-se: vida burguesa) e, necessariamente, sem o imaginário épico presente na produção dramatúrgica até então, que exaltou heróis e reis com os quais não se afeiçoa facilmente. Para isso, Diderot apresenta uma nova poética dramática, que não é redutível aos esquemas consagrados da tragédia e da comédia, mas traz à tona com originalidade outro modelo (temático e formal) para o engenho dramatúrgico, situado entre os extremos do trágico e do cômico, um gênero sério conforme afirmou. Assim, analisando as peças de sua autoria, bem como os escritores teatrais referenciais como Terêncio, Racine, Molière, Corneille e outros, prima em enaltecer e desabonar recursos dramatúrgicos e delinear rumos certos para a execução convincente e prodigiosa do drama.

Nas primeiras páginas, Diderot aborda os gêneros dramáticos, expondo a dificuldade que seria introduzir um novo gênero à uma audiência acostumada com um modo artístico apreciado tradicionalmente, ainda mais trazendo ao palco as dores comuns e a provocação das lágrimas. Ilustra assim esse ponto:

> O hábito nos torna cativos. Surgiu um homem com uma centelha de gênio? Produziu alguma obra? A princípio, ele surpreende e divide os espíritos; pouco a pouco, os reúne; logo é seguido por uma multidão de imitadores: os modelos se multiplicam, as observações se acumulam, colocam-se regras, a arte nasce e seus limites são fixados. Proclama-se que é extravagante e ruim tudo o que não cabe no estreito recinto traçado. São as colunas de Hércules: não se irá além, sob pena de extravio. (DIDEROT, 1986, p. 36).

Quanto ao dramaturgo em si, quem poderia exercer essa arte com a maestria de revelar os deveres condizentes ao homem, para uma vida sã e conforme a sua disposição natural? A isso responde prontamente: o filósofo. Nesse

ponto, faz uma apologia para que o dramaturgo seja filósofo, pois aquele cujo labor seja dedicado a amar a sabedoria é o mais apropriado dos caminhos de reconciliação do ser humano consigo, com a sua própria espécie. O dramaturgo, segundo Diderot, precisa ser filósofo para instruir as demais pessoas pelo conhecimento da natureza humana, algo que ele mesmo o fez no percorrer das suas meditações, e dessa maneira promover a aproximação com essa condição originária da bondade natural. Cita, para justificar essa bondade, os elementos dados naturalmente, como o fogo, água e terra, os furacões do fim de outono que arranca os galhos secos e mortos, as tempestades que purificam o mar e os vulcões que fazem emergir lava e soltam o vapor depurante. Quanto ao homem, inserido entre estes bens, adverte que não é desejável "acusar a natureza humana, mas as miseráveis convenções que a pervertem." (Ibidem, p. 43). Toma como postulado a natureza boa do ser humano, e os desvios corruptores podem ser reencontrados e retomados pela experiência estética.

É, de fato, muito caro à Diderot a "missão" do teatro em ajudar na busca por esse estado verdadeiro da vida humana, e para tanto deve incentivar o cultivo das virtudes, e são essas as atitudes esperadas de todos (sobretudo daqueles povos que se corromperam e necessitam se afastar da perversidade) no trajeto da conquista do ideal, defendido pelo filósofo francês, de se reconciliar com a espécie humana. Devido a isso, sempre que um dramaturgo for escrever uma nova obra, recomenda ter diante de si virtudes e pessoas virtuosas, postura que admite como parte não só da exigência da escrita teatral, mas das artes miméticas em geral:

> Oh, quanto bem não se faria aos homens, se todas as artes de imitação tivessem um objetivo em comum, colaborando um dia com as leis para nos fazer amar a virtude e odiar o vício! Cabe ao filósofo convocá-las, cabe a ele dirigir-se ao poeta, ao pintor, ao músico e gritar-lhes fortemente: Homens de gênio, para que fostes dotados pelos céus? Se ele for ouvido, logo as imagens do deboche já não cobrirão as paredes de nossos palácios e nossas vozes já não serão instrumentos do crime, beneficiando-se assim o gosto e os costumes. (Ibidem, p. 44).

Após anunciar sua pretensão de falar sobre o peculiar contorno do drama médio, distinto dos predecessores, inicia fazendo a diferenciação entre a comédia jocosa, em que se exalta os vícios e a ridicularização, para a comédia séria (na qual coloca a sua peça) cujo objeto é o dever e a exaltação da virtude. Igualmente a tragédia possui duas vertentes, quais sejam, a das grandes figuras em meio ao

infortúnio e às grandes calamidades e àquelas que se dedicam aos sofrimentos e adversidades domésticas. Para Diderot, a comédia séria não se reduz à mostra e trama de caracteres (tipificações da conduta das personagens), nem dos ridículos vulgares e vícios, mas ao estabelecimento das condições donde ocorre e se desenlaça os conflitos, almejando clarificar o erro moral e os deveres do homem de bem.

> A plateia da comédia é o único lugar onde se confundem as lágrimas do homem virtuoso e do perverso. Lá, o perverso se irrita frente às injustiças que cometeria, sente compaixão pelos males que causaria, indignando-se diante de um homem de seu próprio caráter. Mas uma vez recebida a impressão, ela em nós permanece, a despeito de nós mesmos: e o perverso deixa o camarote menos inclinado a praticar o mal, como se um orador severo e duro tivesse ralhado com ele. (Ibidem, p. 43).

No intuito de objetar o teatro clássico francês e primar pela renovação cênica dos espetáculos nacionais, Diderot fez vários apelos: a linguagem em prosa, o resgate da simplicidade da natureza e do gosto pelo bem natural nos enredos, o restabelecimento da dimensão espetacular da cena (cenográfico, gestual, indumentário etc.), e a exibição do cotidiano doméstico. A comédia refinada, apropriada aos tempos modernos, não ridiculariza senão os comportamentos abjetos e despropositados.

Rousseau, divergindo dos confrades iluministas, se coloca em oposição quando o assunto é a aptidão moralizadora do teatro. Tendo sido ator na juventude, o pensador suíço assume no correr do tempo uma posição crítica em relação ao papel do teatro na consumação da boa cidadania. Seu problema filosófico, no que concerne ao teatro, é se possui veracidade a tese, defendida por Diderot e Voltaire, da colaboração instrutiva da dramaturgia, ou seja, se de fato o espetáculo teatral, na comunicação das temáticas contidas no enredo das peças, levará ao público a refletir sobre a natureza do seu ser e a realinhar a conduta em sintonia com a mesma.

Começa a polemizar sobre a função social e moral do teatro na sua *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos*, escrita como o próprio título sugere, em resposta a seu correspondente Jean Le Rond D'Alembert, filósofo, físico e matemático parisiense, e o primeiro editor, juntamente com Diderot, da *Enciclopédia*. A celeuma se deu por D'Alembert defender a abertura das casas de espetáculo de Genebra,

cidade natal de Rousseau. Naquela ocasião, os espetáculos não podiam ser exibidos em razão dos teatros estarem impedidos de funcionar. Antes da carta dedicada ao assunto, porém, Rousseau já havia debruçado atenção ao tema das artes e dos costumes quando, por ocasião de um concurso da Academia de Dijon, escreveu um texto opondo-se à opinião do virtuosismo artístico na tarefa do aprimoramento moral da sociedade, vencedor do prêmio em 1750 e publicado depois como *Discurso sobre as ciências e as artes*. Escrita em 1758, a *Carta a D'Alembert* abre um importante debate ao revés das visões entusiasmadas de Diderot e Voltaire.

D'Alembert exortou a inauguração de uma casa de comédia no verbete enciclopédico "Genebra". No texto, argumenta as qualidades republicanas e do povo genebrino, e quando toca no assunto da proibição das comédias, reporta a juízo alternativo possível (a permissão dos espetáculos acontecerem), em nome da renovação das artes e do fortalecimento dos costumes, com a tutela de leis funcionais e austeras para conter as inconveniências dos comediantes. Alega Rousseau não entrar nos motivos de D'Alembert para instalar esse estabelecimento, mas desfere uma reprimenda logo na abertura da carta dizendo que "será certamente o primeiro filósofo a incitar um povo livre, uma pequena cidade e um Estado pobre a assumir as despesas de um espetáculo público" (ROUSSEAU, 1993, p. 39). Suspeitou, inclusive, que por detrás do apelo de D'Alembert estava Voltaire, a tempos tentando infringir a legislação genebrina com vista à introdução do modelo espetacular aristocrático, algo assustador para Rousseau por beirar a divulgação dos valores monárquicos franceses decadentes (Cf. MATOS, 2001, p. 174).

Embora admita o espetáculo teatral na categoria de entretenimento – com lugar assegurado no cotidiano das sociedades – nem por isso aceita, brando e avalizado, sua liberação pública. Rousseau deixa claro que a exibição de peças deve obedecer ao senso do útil, a bonificação social por elas oferecido. Dedica então a análise do motivo pela qual o teatro se faz atraente às pessoas, e de início condiciona as ideias dramáticas a fruição emotiva. Daí a preocupação em repercutir numa postura transviada da parte do espectador.

Em textos anteriores, como o *Discurso sobre a desigualdade entre os homens*, Rousseau tinha se posicionado adversário do otimismo utópico do progresso moderno. Negou que o avanço científico e tecnológico havia levado ao

progresso moral do homem, e essa cautela ante o entusiasmo racionalista é direcionada também ao mérito do teatro em educar os hábitos dos indivíduos para atingir melhoramentos de caráter. Da mesma forma que a excessiva confiança nos poderes da razão acarreta em atribuição superlativa das funções de dominação e consequente desigualdade (a serviço das paixões egoístas), a arte requer a atenção similar: a forma teatral estaria a serviço do bem dos cidadãos, isto é, promoveria nos habitantes de Genebra a virtude civil:

Tomando a ideia de virtude na acepção de Montesquieu – igualdade cidadã e amor à pátria – o teatro não cumpre, para Rousseau, o pré-requisito necessário para cumprir quaisquer lições sobre a boa conduta humana. Explica dessa maneira:

> O teatro, em geral, é um quadro das paixões humanas, cujo original está em nossos corações: mas se o pintor não se preocupasse em adular essas paixões, os espectadores logo iriam embora e não mais quereriam ver-se sob uma luz que os levaria a se desprezarem a si mesmos. Pois, se ele dá cores detestáveis a algumas delas, isto ocorre somente com aquelas que não são gerais e que são naturalmente odiadas. Assim, o autor não faz com isso mais do que acompanhar o sentimento do público; e essas paixões desprezadas são sempre usadas para derivam outras, senão mais legítimas, pelo menos mais ao gosto dos espectadores. Só a razão não tem valor algum no palco. Um homem sem paixões, ou que sempre as dominasse, não seria capaz de interessar a ninguém no palco; e já se observou que um estóico na tragédia seria um personagem insuportável: na comédia, ele provocaria o riso, no melhor dos casos. (ROUSSEAU, op. cit., p. 41).

O teatro não é confiável como tutorial dos deveres naturais do homem por ser o responsável em atiçar as afeições e ideias mais díspares e tornar vulnerável a civilidade. Sendo a história porta-voz da multiplicidade dos indivíduos, legitima por si só a os múltiplos espetáculos destinados a cada público. Ao obedecer a vontade popular, os espetáculos levarão aos espectadores uma amostra confortável aos sentimentos já cultivados, para agradar e lisonjear seus frequentadores, não importando se sejam idôneos ou parcimoniosos nas emoções. Cada povo tem a sua paixão, e o espetáculo de teatro reforça o comportamento passional dos populares, diz a veredicto rousseauniano, já que “a espécie dos espetáculos não é propriamente determinada pela sua utilidade, mas pelo prazer que eles proporcionam” (MATOS, 2001, p. 175). E se não é bom naturalmente por exaltar as paixões tão lesivas aos homens públicos e seus compatriotas, então a produção teatral carece de acordo com a moral.

A comédia aguça proporcionalmente mais do que os outros gêneros de espetáculo, e seu efeito pode inclusive degenerar as virtudes mostradas numa peça pela insistência demasiada, convertidas no final em vícios. A ilusão teatral, sobretudo no drama moderno, poderia induzir os espectadores a observarem as virtudes apenas do ponto de vista do entretenimento, e se sentirem descompromissados a viverem-nas em suas vidas reais, posto que substituem a responsabilidade pessoal pelo deleite da ficção, se desobrigando a seguir o caminho do dever natural e do contrato social, ambos combinados. À D'Alembert, Rousseau fala diretamente os riscos que a peça cômica pressupõe ao identificar com tamanho êxito as paixões da plateia com as do palco:

> Imagine v. sa. a comédia tão perfeita quanto quiser. Onde está aquele que, indo vê-la pela primeira vez, já não vá convencido do que ali se prova e já simpático às personagens propostas ao amor do público? Mas não é disso que se trata; trata-se de agir consequentemente com seus princípios e de imitar as pessoas de quem se gosta. O coração do homem é sempre direito com relação a tudo o que não se relaciona pessoalmente com ele. Nas brigas em que somos meros espectadores, tomamos imediatamente o partido da justiça, e não há ato de maldade que não provoque em nós uma viva indignação, desde que não lucremos nada com ele: mas quando nosso interesse é envolvido, nossos sentimentos logo se corrompem; e só então preferimos o mal que nos é útil ao bem que a natureza nos faz amar. (Ibidem, p. 45).

Há um alento para a tragédia: a distância entre a realidade ficcional, com personagens acima da média dos mortais, pertencentes aos círculos reais e surpreendidos por um destino bem singular, não contagia virulentamente os indivíduos comuns que as prestigiam. Porém, acrescenta:

> Mas o mesmo não se passa com a comédia, cujos costumes têm com os nosso uma relação mais imediata, e cujos personagens se parecem mais com os homens. Tudo nela é mau e pernicioso, tudo tem graves consequências para os espectadores; e estando o próprio prazer do cômico baseado num vício do coração humano, segue-se desse princípio que quanto mais a comédia é agradável e perfeita, mais funesto para os costumes é o seu efeito (...) (Ibidem, p. 53).

Passa, a partir dessa divisa, a questionar a obra de Molière, grande comediógrafo francês e modelo de talento de comicidade no teatro, conforme admite o próprio Rousseau. É isso, no entanto, a causa do perigo, pois o talentoso dramaturgo oferta sua competência à elevação da trapaça, da mentira e do oportunismo a qualquer espécie de vilania, e em contrapartida zomba a bondade e os sentimentos puros e inocentes. No cômico de Molière, sentencia o filósofo

genebrino, “em toda a parte se verá que os vícios de caráter são o seu instrumento, e os defeitos naturais o seu assunto” (Ibidem, p. 54), suas vítimas são os bons e os ingênuos, os algozes sortudos em geral maliciosos e intrujões. A realidade é lamentavelmente próxima às cenas das comédias, e a pintura do verdadeiro “não deve ser levado ao teatro com um ar de aprovação, como que para incitar as almas pérfidas a punir, com o nome da tolice, a candura das pessoas honestas.” (Ibidem, p. 54).

As comédias de Molière – segue Rousseau implacável – aprovam o riso das virtudes, ao invés de afugentarem a ridicularização das atitudes nobres. Uma sociedade inteira deprecia aquilo que ela deveria amar: a virtude. Todas as relações estáveis por serem consagradas e mantidas (respeito de filhos por pais, de esposas por maridos, de empregados por senhores) sofrem abalos pela excitação das piadas. Em *O misantropo*, peça comentada como a obra-prima do comediógrafo, endossa a ameaça levada ao palco pela comédia ao descrever um homem de bem – o protagonista Alceste – que ama a boa conduta e detesta a perfídia e erros morais da humanidade, receber o desapreço e o achincalhamento pelo fato de crer na virtude humana. “Misantropo”, prossegue Rousseau, é o título por si só trapaceiro, já que não é o caso de odiar o gênero humano, e sim ter asco da podridão corruptora dos humanos. Seria monstruoso o sr. Alceste se de fato fosse hospedeiro da misantropia.

> Tendo de agradar ao público, ele consultou o gosto mais geral daqueles que o compõem: sobre esse gosto ele formou um modelo, e sobre esse modelo pintou um quadro dos defeitos contrários, do qual tomou seus caracteres cômicos, e cujos diversos traços distribuiu em suas peças. Assim, Molière não pretendeu formar um homem de bem, mas um homem de sociedade; por conseguinte, não quis corrigir os vícios, mas os ridículos; e, como eu já disse, descobriu no próprio vício um instrumento bastante apto para isso. Assim, querendo expor ao riso público todos os defeitos opostos às qualidades do homem amável, do homem de sociedade, depois de ter representado tantos outros ridículos, restava-lhe representar aquele que o mundo menos perdoa, o ridículo da virtude: foi o que ele fez em *O Misantropo*. (Ibidem, p. 55).

Para Rousseau, a cena francesa (incluindo o grande Molière) é o retrato dos espectadores corrompidos de Paris e das imediações. Desse modo, todas as comédias tendiam (e continuariam tendendo, perenemente) a absorver a matéria-prima da conduta odiosa das pessoas para retratá-las nos palcos, sob a hilaridade dos observadores intemperantes. E isso é facilmente explicável: o teatro, para

sobreviver, tem de adornar as paixões do público, e não insistir em censurá-las, pelo prejuízo de arcar com o esvaziamento das salas de espetáculos. Crendo nisso, Rousseau vê com ceticismo (divergindo de Voltaire e Diderot) a expectativa do teatro produzir mudança nos costumes a fim de gerir bons hábitos na população; acredita, isso sim, que talvez faça o inverso. Pelo resguardo irredutível dos valores republicanos e da lisura dos bons costumes, se opõe à entrada do teatro em Genebra.

Seria prudente, então, anular qualquer espetáculo ou festividade social para poupar os cidadãos de maiores fontes de corrupção moral? Se o teatro incentiva o gosto pelas paixões, não caberia a eliminação de todas as reuniões afins? Rousseau responde negativamente:

> Não deve haver nenhum espetáculo numa República? Pelo contrário, deve haver muitos deles. Nas Repúblicas eles nasceram, nelas os vemos brilhar com um real ar de festa. A que povos convém mais reunir muitas vezes seus cidadãos e travar entre eles os doces laços do prazer e da alegria, do que aos que têm tantas razões para se amarem e para permanecerem unidos para sempre? Já temos os prazeres dessas festas públicas; tenhamo-nas em ainda maior número, e ficarei ainda mais encantado. Mas não adotemos esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro; que as mantém temerosas e imóveis no silêncio da inação; que só oferecem aos olhos biombos, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade. Não, povos felizes, não são essas as vossas festas! É ao ar livre, é sob o céu que deveis reunir-vos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade! (Ibidem, p. 128).

O elogio do filósofo iluminista (mas nem tanto!) é às festas cívicas genebrinas, pois são esses espetáculos convenientes a uma república. Se a virtude do cidadão consiste em praticar a civilidade com seus compatriotas e honrar o contrato social pelo respeito à igualdade e as liberdades firmadas pela lei, as celebrações públicas originadas desse sentimento civil são defensáveis e, com agrado, desejáveis aos montes.

Nos finalmentes, aferiu-se que o riso é causado por fricções da alma, mais do que do corpo (embora isso seja estimulante e deleitoso), propulsoras de sensações prazerosas devido ao estado sensitivo do indivíduo. Também parece haver correlação direta e arbitrária entre a percepção de uma forma, enquanto modelação ideal, e a discrepância da sua realização empírica singular.

Nas visões analisadas, fica declarada a tendência quase unânime de causalidade do riso ser a captação de ocorrência externa ao indivíduo. Pode-se rir por nada? É possível, mas seria desinteressante e incolor. Uma risada sem motivo poderia se definir como ato *nonsense*, ou pura manobra dramática. Se for apenas pelo deguste de uma face caretada, como riria uma criança da brincadeira abobada do adulto para ela, o riso estará justificado. Porém, rir é mais do que uma expressão reativa, posto o dimensionamento extenso testemunhado ao longo dos séculos, e o faz comportar uma miríade de porquês. Vai muito além de efeito de alegria, de cócegas na alma: rir é um modo de estar-no-mundo.

Na esteira da visão cômica da realidade, tal como traçado por Bakhtin, a moralidade dos atos converte-se, de norma e obrigação social, em matéria de dúvida e de coercitividade relativa, visto as outras tantas possibilidades de ser a desbravar. Se o riso, como atestam os estudiosos convocados nesta demonstração – especialmente Bergson, Bakhtin e Propp – pode conter a dissonância fatual entre molde imaginado, aparente, e a realização frustrada e subtraída das expectativas, então fica evidente que o risível é a grande artilharia de subversão contra as formas institucionalizadas e normativas. O risível é a voz precursora da desmobilização da matriz de sentido a serviço do “real não histórico”, e configura uma espécie de derrisão moral de alto teor deflagrante: ridicularização subversiva de toda concepção humana proveniente de fundamentos ideais, entenda-se, de fundo metafísico, como definição prévia independente da contribuição da experiência (fatualidade, historicidade).

Quanto ao riso no teatro, a comédia desfila entre um fogo cruzado: de um lado, os entusiastas do teatro, favoráveis ao incurso da comédia (e das formas dramáticas mais estimadas) no tecido dos costumes, com o adendo de os apropriar e ensinar o público a direção de caráter que aprouver. De lado contrário, os aguerridos censores do teatro, e com mais obstinação austera a comédia, cuja alegação se firma de modo generalizado na perversão dos indivíduos, no incitamento das paixões e no consequente desvio de caráter, prejudicial aos homens e mulheres particularmente, e ao convívio ulterior em sociedade. Para uns iluminação; a outros, grande perigo. O único fato verdadeiro é a polêmica vinda com o teatro e o seu riso contraventor.

Depois de examinar os casos e teorizações sobre o riso, e através da elucidação analítica distinguir uma classificação dos discursos entre os que tratam no âmbito psicofísico e os demais na clave das modalidades de conduta (pessoal, social, cultural), cabe explanar nas próximas laudas a forma e a finalidade da comicidade, na configuração literária e teatral.

2. O RISÍVEL NO TEATRO: A COMÉDIA E A MORAL

2.1 Perspectivas estéticas sobre o cômico

O primário encaminhamento dessa etapa intermediária consiste em elucidar, com base nos estudos mais diversos possíveis, a natureza do cômico, ou, se melhor colocado, a sua consistência e seus predicados. Para tanto, o início desta investigação terá por base uma acepção terminológica e, a seguir, histórica, precisamente no que concerne ao nascimento do cômico no teatro.

Em primeiro lugar, nunca é exagerado lembrar a polivalência significativa do vocábulo cômico, evidentemente não restrita ao gênero literário ou teatral. A própria comédia deriva, na sua origem festiva e ritualística, de uma série de práticas consagradas exatamente pelo efeito propalado que nelas há de zombaria e burlesco, e, nesse percurso, a delineação da comicidade passa, com insistência, pelo esboço da sua substância, à qual se atribui a significação do seu acontecer.

É interessante notar, pelo menos à primeira vista, algumas peculiaridades tendenciais da configuração geral do fato cômico. Essas ponderações serão apenas uma justaposição curiosa e iniciática de fatores observáveis, em alto grau invariáveis, dos quais se poderá deduzir a medida da comicidade, para então derivar dessa iniciativa as elucidações teoréticas e consolidar uma conceituação satisfatória para compreender a comédia e sua potência estética.

Uma observação inicial, endossada por Peter Berger, é a permanência geral de uma volição de comicidade em todas as civilizações e parte do mundo. É exclusivo e universal da espécie humana, mutável nas suas exibições conforme o universo cultural. Isso é testemunhado, antes da confirmação via documentos históricos de diversas fontes, na observação atenta do cotidiano. A vida normal e regular está preenchida por experiências cômicas, entre pessoas comuns que percebem várias atitudes, falas e convencionalismos soarem risíveis. “Assim, na vida ordinária, o cômico aparece tipicamente como uma intrusão” (BERGER, p. 34).

Outro indício mostra que o cômico requer algum elemento disparador, diferente do riso “por nada”. Seja espontâneo ou artificial, esse elemento acomete a percepção e estremece a postura “natural”. No caso exclusivo do teatro, o elemento

cômico pode ser algo relativo às atitudes exercidas por quaisquer personagens, sejam concernentes ao caráter, notadamente integradas e inseparáveis, ou então acidentais e impulsionadas pelas circunstâncias da trama.

Em relação à comédia, afeita a recorrer com assiduidade às estereotipias e comportamentos inflexíveis, as duas opções parecem satisfatórias. Há, como na *Commedia dell'arte*, personagens tipificados pela composição reconhecível, denominados por Mic de *tipi fissi* (Cf. VENDRAMINI, 2001, p. 63), por assumirem elementos familiares aos habitantes das cidades italianas e pelos traços indicados nas máscaras – remetendo a animais e hiperbólicas nos detalhes – e pela articulação pontual dos gestos e movimentações esmeradas e aplicadas com rigor pelos atores, conservadas nos seus *lazzi*, assim como na antecessora desse tipo de linguagem visual e repertório dramático, as *Fábulas atelanas* (*fabulae atellanae*), produtoras dos tipos definidos semelhantes. Nesse modelo de teatro, em que as personagens guardam a precedência dos acontecimentos cênicos, tanto os seus caracteres quanto os conflitos dos quais participam (sofrendo ou causando), arrancam o riso devido à vocação em suscitar a desarticulação do sentido comum.

O cômico, independente da sua expressão, tem de ser aprazível, e não repudiável, do ponto de vista sensitivo e moral. Qualquer comicidade – teatral ou não – se dá pela atração sensivelmente agradável que une uma exibição de ação e a sua apreciação. O cômico tem por particularidade suscitar a alegria e o abrandamento do espírito. Também o cômico tem por mérito veicular impressões, no bojo ideias, cuja sequela chega "suavizada" aos receptores pelo tom descontraído e indolor de seu sinal. Ainda que o conteúdo atrelado ao gesto cômico seja contundente e derrisório, parece que usualmente se esguia e chega pelos flancos, e gera uma maleável resignação, mesmo que às vezes possa enfurecer algumas mentes injuriadas.

Se o cômico afeta a sensibilidade, e esta apreende e representa as impressões, não importa se provém de um fato espontâneo ou proporcionada intencionalmente, isso informa que aquilo que funciona comicamente não é necessariamente uma forma racionalmente elaborada, isto é, articulada discursivamente e justificado por um propósito. Como já aferido por Huizinga, há fisionomias de comicidade altamente descompromissadas, contidas em ritualidades sociais sem nenhum objetivo poético (obviamente operado pela racionalidade) ou

em qualquer uso persuasivo, na prática da oratória política ou mercadológica. Evidente que a história da dramaturgia prova a possibilidade de instrumentalizar o cômico para servir à comunicação da ação dramática, e esse é seu uso mais esplêndido, mas é mister insistir no estado fenomênico do cômico, excêntrico no seu aparecer.

Sobre a ocorrência do cômico, pode-se dizer desencadeado numa sequência de estímulos (visuais, auditivos) em que, aparentemente, se inverte a relação naturalizada (aqui entendido como uma estabilidade psíquica e socialmente antecipada), e produz uma ruptura, em contraste abrupto ou sorrateiro, concluindo em quebra da continuidade esperada. O poder do cômico em arrancar as pessoas dessa rota ordinária é incomparável, e isso realçará em muito o a assertividade da comédia.

Para começo de assunto, partir-se-á de uma definição geral, amparada em conhecimento já discutido e em larga medida consensual. Será atribuída à síntese realizada por Patrice Pavis, no seu *Dicionário de Teatro*, o início desse percurso:

> O cômico não se limita ao gênero da comédia; é um fenômeno que pode ser apreendido por vários ângulos e em diversos campos. Fenômeno antropológico, responde ao instinto do jogo, ao gosto do homem pela brincadeira e pelo riso, à sua capacidade de perceber aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social. Arma social, fornece ao irônico condições para criticar seu meio, mascarar sua oposição por um traço espirituoso ou de farsa grotesca. Gênero dramático, centra a ação em conflitos e peripécias que demonstram a inventividade e o otimismo humanos perante a adversidade. (PAVIS, 2005, p. 58).

O destaque sobre o instinto de jogo merece atenção. É bom endossar a espontaneidade cômica livremente admitida no desabrochar da ludicidade. De fato, o jogo, apontado por Pavis como modalidade do agir precursora do cômico, tem sido levado mais em conta pelos pesquisadores no século XX. Johan Huizinga desponta entre os que se dedicaram a enunciar a precedência da ludicidade nos processos significativos da vida social, e, por meio dela, impulsionar-se toda a forma da cultura. Dos traços distintivos marcantes do jogo, salientados por Huizinga – função significante, além da atividade mormente biológica ou física, intensidade e fascinação não mensuráveis analiticamente, revelador do espírito humano e de sua intencional e livre adesão, supérfluo na medida da utilidade produtiva mas necessário quando se trata da urgente aquisição de prazer, e, finalmente, a retirada do mundo cotidiano para um plano temporário de diversão paralelo à realidade

ordinária – um que chama a atenção é precisamente a oposição que guarda da seriedade.

Embora frise o afastamento entre o jogo e o sério como sendo constante, Huizinga diz não ser incondicional, haja vista a dificuldade em sustentar a tese da não-seriedade ser o fulcro responsável por dar demarcação ao jogar. Daí elucidar a discussão, trazendo o riso para o assunto, ao dissociá-lo da necessidade de estar atrelado ao jogo: há o rir contrário ao sério e não obrigatoriamente atado ao jogo; os jogos, usualmente praticados por crianças, jovens e adultos, não pressupõe a risada ou a espera forçosamente. Assim também argumenta remetendo-se ao cômico:

> O que vale para o riso vale igualmente para o cômico. O cômico é compreendido pela categoria da não-seriedade e possui certas afinidades com o riso, na medida em que o provoca, mas sua relação com o jogo é perfeitamente secundária. Considerado em si mesmo, o jogo não é cômico nem para os jogadores nem para o público. Os animais muito jovens, ou as crianças, podem por vezes ser extremamente cômicos em suas brincadeiras, mas observar cães adultos perseguindo-se mutuamente dificilmente suscita em nós o riso. Quando chamamos “cômica” a uma farsa ou uma comédia, fazemo-lo levando em conta não jogo da representação propriamente dito, mas, sim, a situação e os pensamentos expressos. A arte mímica do palhaço, cômica e risível, dificilmente pode ser considerada um verdadeiro jogo. (HUIZINGA, 1971, p.8-9).

Apesar de haver essa falta de correspondência direta e mútua entre riso e jogo, não é desaconselhável afastá-los em nível profundo. O próprio Huizinga sobressai o drama como a única forma poética assentada no princípio do jogo (1), e que suas modalidades clássicas possuem origem lúdica antes de assumirem uma organização exatamente artística.

> É evidente que tanto a tragédia como a comédia tiveram origem no jogo. A comédia ática deriva do *komos* licencioso das festividades dionisíacas. Foi só numa fase posterior que ela se transformou num exercício conscientemente literário, e mesmo nessa fase, na época de Aristófanes, conserva numerosos vestígios de seu passado dionisíaco. (HUIZINGA, op. cit., p.159-160).

Não dá para negar a veracidade da averiguação, pois o somatório de estudos e historiografias do teatro convergem para este que é o juízo consensual. Outrossim, a dimensão “jogada” não se dava somente na esfera dramatúrgica e no palco, mas na circunstância a partir da qual as peças eram apresentadas, competindo entre si, no festival dedicado a Dioniso.

Pavis classifica ainda alguns princípios regentes do cômico, amparado nos pensadores que se dedicaram à questão, entre eles Bergson e Freud. Organiza em quatro dimensões os enfoques constituintes da comicidade, e que, doravante, situam a sua especificidade.

Na “dimensão da ação pouco habitual”, cita dois modos de realização. O mecanismo, extraído de Bergson, trata-se da ação automatizada, semelhante ao funcionamento de uma engrenagem ou enrijecimento das atitudes “naturais”, espontâneas. São “gestualidade rígida, repetições verbais, sequência de gags, manipulador manipulado, ladrão roubado etc., (...) estereótipos retóricos ou ideológicos (...)” (PAVIS, op. cit., p. 58). E a ação que falha em seu objetivo, aquela que não se realiza conforme o propósito almejado, rompendo em surpresa prazerosa.

Na “dimensão psicológica”, aponta duas vertentes de efetivação: a superioridade do observador, em que há um sentimento de satisfação em razão de considerar o objeto cômico inferior em algum aspecto a si, algo dito por Freud (a ser visto mais adiante) e tendo Hobbes por precedente. Além disso, a liberação e alívio, mais adequada ao pensamento freudiano já referido anteriormente, em que uma energia psíquica é desencadeada sem qualquer impedimento censor ou tensão. O rir é por perceber a fragilidade dos indivíduos, “corporalmente profanos”, que tentam ocultar essa condição por uma figuração “espiritualmente sagrada”. Aqui encontra-se tanto a referência ao riso não compassivo prescrito por Bergson, quanto ao desnudamento do baixo material como impositivo inescapável da vida humana aparente, aferido por Bakhtin.

Pela “dimensão social” o cômico e o riso se dão num contexto de interação social, seja de assentimento pelo caso mostrado, ou de rejeição pela consequência fracassada que alivia o espectador. Nos dois casos – receptivos ou segregadores – o público guarda relações comunicativas, não apenas com as personagens, mas com universos socioculturais que elas evocam, e, por isso, a frustração de uma postura crível e desejável dar lugar ao distanciamento do ideal e ao exercício da zombaria punitiva. Há, nessa dimensão, observações importantes sobre a distância entre a comédia e a tragédia:

> A comédia tende “naturalmente” à representação realista do meio social: na verdade, ela faz constantes alusões a fatos atuais ou de civilização e

> desmascara práticas sociais ridículas: nela o distanciamento é como que natural. A tragédia, ao contrário, mitifica a existência, visa não a um grupo social, mas a uma camada universal e profunda do homem, cristaliza as relações humanas (PAVIS, op. cit., p. 59).

Encerra o agrupamento com a “dimensão dramatúrgica”, o estabelecimento da rota de desenvolvimento dramático que convém ao teatro cômico. As personagens são confrontadas por obstáculos, geralmente estabelecidos pela própria sociedade (normas fixas, poderes instituídos etc.), os quais, no primeiro movimento da intriga, impedem ou dificultam os objetivos iniciais ou definitivos, em especial o do protagonista, que acaba sofrendo fracassos no decorrer das ações, e esses fazem do desenrolar do enredo uma sucessão de percalços hilários. Há, porém, um entendimento adverso ao sentido estrutural da tragédia quanto à função do conflito: nesta, o conflito se dá como necessidade e seu fim se realiza de maneira inevitável, envolvendo o protagonista sem qualquer escape; na forma dramática cômica, o conflito “pode ser posto de lado, para dar, em seguida, livre campo aos protagonistas. Muitas vezes, aliás, o conflito é instalado pelas vítimas” (Op. cit., p. 59).

É preciso, partindo dessa panorâmica visão do cômico nas suas muitas possibilidades, delimitar uma linha de discussão sobre o fator (ou fatores) que baliza as aparições e permitem a atualidade sempre vivaz das configurações cômicas plurais. A concepção de Jean Émelina (1993) deve ser o ponto de partida por ela não se incluir entre aquelas que associam o elemento cômico com o procedimento literário obrigatoriamente. Diz que o cômico é “o avesso da seriedade em todas as suas formas”[47](Apud CANOVA, 1993, p. 9. Tradução nossa), e explica com isso o desinteresse mais notado entre os pesquisadores em colocar a comédia em pé de igualdade com a tragédia precisamente porque ela não pode ser situada como gênero. Isso acabaria por reduzir seu alcance e difusão, diferente da manifestação da tragédia, em tom mais exclusivo. Sua persistência, de fato, é secundária, embora nada deva em valor ao gênero dramático trágico: se contém em ser a amostragem reversa dos comportamentos e das sensibilidades admiráveis. Daí, por inferência, o comediante não constitui como uma categoria seleta de artistas, pois se coloca sempre no lugar avesso, antípoda à seriedade sem disputa de território.

[47] No original: “Le comique, c’est *l’envers du sérieux sous toutes ses formes*”.

Adolfo Sánchez Vázquez incrementa o exame trazendo algumas proposições interessantes. Afirma sobre o riso cômico a versatilidade de explicações: pensado como fruto de uma frustração devido à alta expectativa (grandiosidade do esperado versus a infimidade do não esperado), ou pela percepção de atitude contraditória e inadequada (tais pareceres são perigosos a seu ver, porque existem resoluções e incompatibilidades nada engraçadas); o choque entre o conteúdo de uma atividade social determinada, cuja essência pressupõe um comportamento responsável e sério, e a prática de algum papel descaracterizado do esperado (cita o exemplo imaginado de um general uniformizado e repleto de medalhas que sobe no velocípede de seu neto em pleno parque, para brincar); destaca ainda o insólito, algo fora de lugar ou contexto, como matéria do cômico (na peça *O burguês fidalgo* de Molière, o protagonista, Monsieur Jourdain, chega à aristocracia, sem pertencer tradicionalmente a ela, e fica devendo os modos adequados e convencionais).

Diante disso, prossegue Vázquez dizendo que o sentido do cômico se remete, em larga monta, à realidade social, pois a contradição impelida é rival da lógica dominante, ou seja, o riso possui, direta ou indiretamente, uma serventia contraideológica. No lado oposto, pode representar uma senda ideológica ao instigar o antagonismo merecedor de escárnio. Aristófanes e Molière foram árduos e felizes escarnecedores das classes sociais, julgadas por eles ultrajantes e frívolas, e seus desafetos (no caso de Aristófanes) e grupos marcados pela futilidade (em Molière) colocam como adversários do moralismo intransigente. “Enquanto a ordem estabelecida se ampara na seriedade e solenidade para se legitimar, o riso mina seus alicerces” (VÁZQUEZ, 1999, p.272).

Seja para contestar a mentalidade vigente, seja para reafirmá-la, censurando os seus detratores ou corruptores, o fato digno de nota é a recorrência da provada contradição entre algo admitido como verdade e a revelação de sua insignificante realidade, completamente discrepante do imaginado ou propagado. Isso gera, dentro de esquemas de representação dramática, um conflito operante dos enlaces entre personagens, todavia guardada a devida proporção que irá diferenciar os conteúdos dramáticos e a linguagem pela qual se expressarão:

> Com efeito, enquanto na tragédia se exibe uma contradição entre fins ou aspirações nobres, elevadas, que se consideram vitais, essenciais para o personagem trágico, e a impossibilidade de alcançá-los, no cômico a

> natureza desses fins ou aspirações é muito distinta. Trata-se de fins que não são vitais ou essenciais e que, portanto, não podem ser levados a sério. Porém, ao se apresentarem como tais, ou seja, como nobres e elevados, cedem lugar a uma contradição entre o que algo é na aparência e o que é efetivamente, Ou também: entre o que se apresenta como valioso e sua carência de valor. A consciência dessa contradição está na fonte do cômico. (Ibidem, p.268).

O des-valorar, pensado enquanto uma disposição negativa operando sobre a imagem presumida de ordem, é a função primeira da comicidade. A ordem habitual das coisas e das relações sociais se desfaz ante a desordem ocasionada por algum evento (como um arroto dado durante uma cerimônia religiosa), a irromper a roupagem real e desbancar o valor pretendido. A superficialidade exposta desbanca a seriedade admitida e falsa.

> Em suma, o que funda a comicidade é a pretensão de valor, e não o valor real. A comicidade, portanto, exibe a inconsistência interna, a vacuidade ou nulidade de um fenômeno, e, com tudo isso, sua infundada pretensão de ser mais importante do que é na realidade, ou de valer mais do que efetivamente vale. (Ibidem, p.269).

Berger[48] concorda com essa assertiva. Ao dialogar com pensadores da Antiguidade clássica (Platão e Aristóteles) e das Idades Moderna (Descartes, Hobbes, Kant, Jean Paul, Hegel, Bergson, Baudelaire) e Contemporânea (Francis Hutcheson, Moses Mendelsohn, Joachim Ritter, Marie Collins Swabey), vai captar um consenso tácito e coincidente, sobretudo na maior parte dos escritos posteriores ao século XVII, a tendência em considerar o riso sobrevindo do cômico como sendo disparado pelo senso de incongruência, entre a vontade de realizar algo e a tentativa fracassada, entre os planos e o imprevisto desconsiderado, a autoimagem e a existência simplória, em suma, experimentar a sensação do cômico passa por assimilar as discrepâncias.

Munido de cautela, Berger previne que o cômico não apenas pode ser definido pela reação subjetiva, de acordo com as convenções historicamente postas, o que limitaria a investigação ao crivo cultural e mais nada. O cômico, fenomenologicamente, aquém das caracterizações descritivas particulares, de cada povo (e é evidente que essa realidade é de enorme relevância para compreender a

[48] Peter Ludwig Berger (1929 - 2017), sociólogo vienense, radicado nos Estados Unidos, e também teólogo luterano, escreveu uma obra sociológica dedicada à religião e, em parceria com Thomas Luckmann, de variados estudos sociais.

comicidade na sua vasta abrangência), surpreende na permanência de causar, pelas instabilidades da vida, o choque inacabável do ser e do não-ser:

> [...] a incongruência entre a ordem e a desordem, assim como entre o homem, que sempre almeja a ordem, e as realidades desordenadas do mundo empírico. Dito de outro modo, a incongruência percebida aqui revela uma verdade fundamental sobre a condição humana: *O homem se encontra em um estado de discrepância cômica com relação à ordem do universo.* (BERGER, 2017, p.83).

O teatro, na sua dramaturgia, coleciona diversos exemplares em que comparece esse ingrediente como princípio uniformizador, e logo alguns deles serão trazidos. Por agora, vale continuar na tentativa de alinhavar os preceitos fundamentais que permitem ser o cômico cognoscível. Perseguindo as suas derivações, na proposta de desvendar as disposições constantes, será exercida uma comparação entre o cômico e alguns similares (às vezes tratados como parte da comicidade, outras por formas autônomas) pela tradição elencados entre as categorias da risibilidade, em especial o humor e a sátira.

Retomando Freud, na seção VII do estudo sobre os chistes, o autor vienense estipula uma série de dessemelhanças entre o chiste, o cômico nas suas formas e o humor. Na primeira consideração sobre o assunto, realça a necessária presença do receptor da piada e de sua adesão ao pronunciado, enquanto que o cômico seria um fator avulso de qualquer pessoa que lhe referende a comicidade. Embora o cômico seja maximizado com a presença do terceiro a “confirmar por seu riso” o efeito engraçado, no chiste seria impensável a ausência desse interlocutor. Freud explica:

> Não tivemos dificuldade em descobrir que, socialmente, o cômico se comporta diferentemente dos chistes. Pode contentar-se com duas pessoas: a primeira que constata o cômico e a segunda, em quem se constata. A terceira pessoa, a quem se conta a coisa cômica, intensifica o processo, mas nada lhe acrescenta. No chiste, esta terceira pessoa é indispensável para a contemplação do processo de produção do prazer; entretanto, a segunda pessoa pode estar ausente, exceto quando se trata de um chiste tendencioso, agressivo. Um chiste se faz, um cômico se constata – antes de tudo, nas pessoas; apenas por uma transferência subsequente, nas coisas, situações etc. (FREUD, op. cit., p.171).

No chiste, a terceira pessoa é cogente ao dispêndio de energia que suscita o prazer, e o objeto da piada pode estar ausente (salvo no caso mencionado da pessoa ser o alvo de agressões verbais subentendidas, no caso de ser um ataque o

propósito). Ao cômico não cabe essa necessária participação do observador a quem se possa dirigir as frases ou atos provocadores, pois basta a interação entre o escarnecedor e o escarnecido para que o riso possa abrolhar. Há uma indicação clara de que a natureza do cômico não depende de uma elaboração refinada ou de nenhum tipo de intenção prévia atestada pela inteligência astuta. Basta algo parecer destituído de rigor são e constância usual para poder se despontar como risível.

Em continuidade, Freud não descarta as aproximações existentes entre o chiste e tipos cômicos, sendo o mais achegado deles a figura do ingênuo. Isso porque, na sua fala e comportamento, aparentemente supera uma inibição que de fato não há, mas desperta um efeito chistoso exatamente pelos observadores saberem da sua inocência letárgica. Duas situações são relatadas: a criança de três anos que alerta um menino de mesma idade a não comer muito pudim senão teria de tomar “Bubizin”, e responde à mãe, ao ser perguntada sobre o significado de tal palavra, que quando fica doente toma “Medizin” – a palavra “Mädi-zin”, no pensamento da criança, “Medizin” seria indicado para “mädi” (garotinha), e portanto se fosse garotinho (“Bubi”) o remédio logo chamaria “Bubizin”. Desse mau entendimento despropositado do significante do nome dito, e de sua tentativa séria de instruir seu irmãozinho, brota a ingenuidade e com ela a graça sentida. Noutro caso, dois irmãos – um casal de doze anos – encena um drama para os familiares, em que fazem os papéis de esposo e esposa. O esposo, pescador, decide navegar pelos mares no seu bote em busca de tesouros, enquanto sua mulher, deveras honesta, permaneceria a espera na cabana na praia que lhes servia de morada. Feito isso, e passados dois anos (ato II da peça), retorna o pescador enriquecido e, após rever a sua esposa e matar a saudade, esta diz não ter ficado em vão, ociosa, durante o tempo de viagem do marido e, abrindo o véu da cabana, mostra-lhe doze bonecas com feição adormecida. Os parentes, nesse momento da pequena dramatização, caem numa gargalhada não assimilada pelos pequenos atores, a qual era endereçada, na visão daquela seleta plateia, à possível ignorância natural deles em presumir que os bebês pudessem ser concebidos sem o comparecimento sexual do companheiro de vida, e da dedicação da esposa em ter as crianças por si mesma, e para o agrado do esposo. Resulta dessa anedota, conclui Freud, um certo tipo de cômico absurdo, acentuadamente *nonsense*. Resume o psicanalista este mecanismo na sua diferença para com o chiste:

> Uma pessoa ingênua pensa estar utilizando seus meios de expressão e processos de pensamento normal e simplesmente, não tendo qualquer *arriére pensée* em mente; não deriva igualmente o menos prazer em produzir algo ingênuo. Todas as características do ingênuo inexistem a não ser na compreensão da pessoa que o escuta – pessoa que coincide com a terceira pessoa nos chistes. Além disso a pessoa que o produz faz isso sem o menor esforço. (FREUD, op. cit., p.174).

Em grande medida, a dramaturgia usa essa característica no engenho das tramas. Personagens como Messer Nícia, d'*A mandrágora*, e Orgonte, do *Tartufo* de Molière, reproduzem o espírito desavisado e avoado, cuja privação de saber move os espertalhões e aproveitadores a lhe tirar proveito, muitas vezes indevidos. A ingenuidade faz de pedantes como Nícia, assoberbados na sua douta ignorância, uma presa fácil e dócil aos hábeis impostores. E, no caso de Orgonte, sua crença na beatitude humana cinge seu olhar intelectivo com borrão impermeável, a ponto de erguer odes de louvor ao maior de todos os canalhas.

Em uma síntese das observações feitas por Freud, é possível afirmar-se que o cômico é recorrente nas relações humanas, e pode ser encontrado, de início involuntário, em diversas ocasiões – em gestos, atitudes, temperamentos, em certos predicados físicos e mentais – verbalizadas ou notórias de outra maneira. E, também,4por intermédio de outros inventos – a personificação de animais por exemplo – e da localização dos contextos em que se possa colher divertimento da atuação destoante de indivíduos, reais ou fictícios. Seja como for, o cômico motiva a produção de sentido, dada a sua natureza polivalente que proporciona o seu ensejo e a sua mesclagem em praticamente todas as circunstâncias. As técnicas de conversão de qualquer pessoa (inclusive a si mesmo) ou interação (física, social) em comicidade permite a mobilidade do cômico enquanto recurso criativo, além da espontaneidade observável em nível cotidiano.

Partindo do exemplo do cômico do movimento, no qual indaga por que as pessoas riem do movimentar-se exagerado, chamativo e impróprio do palhaço, e, generalizando, de toda a pantomima, Freud infere que o riso é consequente de "uma despesa grande demais" (op. cit., p. 178-179), ou seja, da energia psíquica investida em demasia num ato, sem a necessidade para tanto. Dadas mostras exemplares (rir da criança que tenta escrever e coloca a língua para fora, ou o jogador de boliche que insiste no desenho gestual de atirar a bola quando já o fez, ou ainda as

gesticulações “alucinadas” aos olhares imperitos do maestro ao conduzir a orquestra), explica o resultado jocoso em quem vê esse tipo de movimento:

> Mas por que rimos ao reconhecermos que os movimentos de alguma outra pessoa são exagerados e inconvenientes? Creio que fazendo uma comparação entre o movimento que observo em outra pessoa e aquele que eu próprio deveria executar em seu lugar. As duas coisas comparadas devem naturalmente ser julgadas pelo mesmo padrão, e este padrão é minha despesa de enervação, conectada à minha ideia de movimento em ambos os casos. (op. cit., p. 179).

As ideias formadas na mente a respeito de qualquer movimento decorrem de atividades aprendidas pela execução imitativa ou rotineira, o que forma um padrão sensório registrado no corpo e na memória, e conserva uma despesa enervatória similar e permanente. Quando se observa o mesmo movimento em outrem, e há medida comparativa entre a despesa hiperbólica de energia para fazer alguma ação comparativamente ao investido na ideação pessoal, o riso surge como um sinal de reconhecimento do desperdício e do esforço inútil.

Todavia, é na sequência de sua exposição que Freud enumera os tipos de cômico mais pertinentes. O cômico de características intelectuais e mentais, cuja disposição iguala ao do movimento, é a comparação entre o “eu” (quem emite o juízo) e a outra pessoa, a qual favorecerá o riso do primeiro, se gastar mais energia do necessário naquilo que fizer (de acordo com a conclusão particular do julgador). O esforço infecundo e desproporcional, usado pela pessoa (ou personagem) observada, provoca hilaridade no observador (ou espectador) ao concluir, na atividade mental comparativa, o investimento à toa ou insuficiente de energia psíquica, desperdício que o ridente, no seu íntimo, acredita, não cometeria se fosse ele no lugar.

O cômico denominado por Freud “de situação” origina-se não da comparação entre o indivíduo (“eu”) e outro, mas do investimento energético individual na relação com o mundo externo, com esse último influenciando diretamente nas decisões. “Nesse caso, as características da pessoa que proporciona o efeito cômico não desempenham uma parte essencial: rimos ainda que tenhamos de confessar que nós teríamos feito o mesmo em uma situação igual.” (op. cit., p. 184). O contraste entre o interesse da ação antes e depois da interrupção sofrida (como na ocasião hipotética de um político cessar um discurso de campanha por causa de uma súbita dor de barriga) suscita o riso, não para

“punir” o desajustado ou azarado, mas como modo empático de perceber a similaridade possível da atitude que se tomaria no lugar dessa pessoa. A comparação é feita pelo retrospecto do indivíduo observado, e não com o observador, que poderia se comportar identicamente numa circunstância parecida, e sabe disso. Entretanto, o sentimento de aflição gerado por se colocar no lugar de alguém em apuros não pode prevalecer. É, pois, na ausência de reciprocidade sentimental que a inferioridade se torna cômica e permite fruir a situação.

Destaca também o “cômico de expectativa”, motivado pela despesa numa ideia referente ao futuro, descartada pelo fracasso conclusivo (uma bola lançada para alguém que, no término da ação, não consegue agarrar e a derruba). Claro, para ser cômico deverá o desapontamento ser indolor e não cruel. Além do mais, o cômico não está apenas em acontecimentos espontâneos da vida cotidiana, posto que pode ser produzido, sobre si próprio e acerca dos outros, valendo-se de meios oportunos, desde a mímica até as técnicas de imagem e discurso, como vem a seguir: “A caricatura, a paródia e o travestimento (assim como a sua contraparte prática, o desmascaramento),dirigem-se contra pessoas que reivindicam autoridade e respeito, que são, em algum sentido, ‘sublimes’.” (Op. cit., p.187).

Freud deixa claro que seu objetivo não é a investigação da natureza do cômico, mas a relação deste com o chiste. Seja como for, é importante guardar de suas análises pouco sintéticas a noção central de despesa de energia destinada, pela inutilidade psíquica, desemboca no prazer, e este assume a afecção de riso quando envolvido numa satisfação comparativa, imbuída no autossenso de superioridade, presumida diante daquele que agiu, e isso imprime ao episódio a feição cômica.

Falta, para encerrar e dar continuidade ao exame do cômico, discutir a origem e a função do humor. Em Freud, o humor, conforme a origem do cômico, surge da economia de energia psíquica relacionada ao sentimento doloroso, evitado na sua consequência pela flexibilização mental substitutiva. Resumindo, “o humor é um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como um substituto para a geração desses afetos, coloca-se no lugar deles.” (op. cit., p. 212). Para Freud, o humor é espécie de cômico, saudada pela sua satisfação não depender do ouvinte, podendo se realizar inteira na pessoa que o concebe.

No texto escrito em 1927, chamado *O humor* (1996), a abordagem freudiana mantém a concepção primária sobre o significado psicanalítico atribuído, com o adendo sobre os modos pelos quais se dá a humorística – direcionado para a própria pessoa, tendo a segunda como ouvinte e apreciadora, e voltado para a outra pessoa, objeto sobre quem recai o humor exercido pelo par – e o diagnóstico, com mais detalhamento, do fundo pré-consciente a imprimir o pensamento de superioridade contra a vítima, assumindo como premissa saliente a comparação do pai com a criança que não está à sua altura. A exposição deste trecho reitera a sua tese:

> Como os chistes e o cômico, o humor tem algo de libertador a seu respeito, mas possui também qualquer coisa de grandeza e elevação, que faltam às outras duas maneiras de obter prazer na atividade intelectual. Essa grandeza reside claramente no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer. Esse último aspecto constitui um elemento inteiramente essencial do humor. (FREUD, 1996, p.99).

Cabe agora maior esclarecimento sobre o sentido do humor e seu atrelamento ou não com o cômico. A palavra, derivada do grego *khymós* para o latim *humore*, representa os diversos líquidos que percorrem o corpo e dão a ele o equilíbrio físico e emocional imprescindível à saúde. Na medicina hipocrática, a teoria humoral parte da existência de quatro substâncias, ou fluidos corporais, que estão dispostos em cada indivíduo: o sangue, a fleuma, a bílis negra e a bílis amarela. A proporção harmônica entre os fluidos e a sua mistura na medida correta garantiria a vida saudável, enquanto a desproporção de um líquido em detrimento dos demais, ou a ausência de algum em escala considerável, ou o fato de não se misturar aos demais, causaria a doença e a perturbação.

O importante aqui é remeter à correlação dos quatro humores com a forma comportamental assumida pelos indivíduos e o estado de ânimo que demonstram, chamada pelos antigos, incluindo Aristóteles, de temperamento. Graças a Galeno (século II d.C.) a recuperação e revitalização da teoria humoral pôde, de uma vez por todas, estabelecer a inferência da patologia para a conduta. Dizia essa ideia, em resumo, derivar do desequilíbrio entre humores, os tipos de temperamento notados na diversidade humana. Cada humor em particular, ao exceder o seu contingente

natural e conveniente à vida saudável, provocaria uma tendência de comportamento que afetaria, se não administrada, a estabilização da índole. Por exemplo, a bílis amarela, em quantidade excedente, induziria o traço colérico. Já a bílis negra, em demasia, levaria à postura melancólica. Provém dessa diversidade provável as expressões “bem-humorado” e “mal-humorado”, ao mencionar as feições assumidas pelas pessoas em momentos específicos ou na constância de suas atitudes.

O humor, encarado sob esse ponto de vista, mas desprovido do embasamento médico que o subsidiava na antiguidade, se refere tanto ao comportamento costumeiro de alguém quanto ao estado de espírito transitório, a animosidade frequente ou contínua, a marcar com uma insígnia a arranjo da personalidade. Mas, no âmbito das criações artísticas e literárias, outras conotações surgem e delineiam o sentido do termo.

Na visão humorística da vida, é acentuada a inquietação com determinada postura ou cadência de fatos, sem, contudo, se opor veementemente. No humor, cabe a desconfiança disfarçada de gentileza e simpatia. Ser humorista é, de certo modo, tornar-se cúmplice da coisa criticada, sem com isso dela tomar partido. Inversamente prossegue, como no cômico, a mostrar a inconsistência e irrelevância daquilo que enfrenta. Não se coloca como detrator ou opositor direto do *status quo*, e sim o revela com doses hilariantes de inconformismo e, unido a isso, nostalgia.

Pirandello[49] se dedicou a pensar o humor e o fez com muita sagacidade. No livro *Humorismo* questiona, desde a origem etimológica do termo, até os casos de sua aparição, se de fato merecem o epíteto de humoristas. Começa por apresentar os significados derivados para os idiomas latinos de “corpo fluido, licor, umidade ou vapor, e com o sentido também de fantasia, capricho ou vigor” (PIRANDELLO, 1996,

[49] Luigi Pirandello (1867-1936), romano, poeta, dramaturgo e romancista. No teatro é um renovador da cena italiana, sobretudo com a peça *Seis personagens à procura de um autor*, em que introduz um artifício metateatral na dramaturgia. Segundo Priscila Nogueira da Rocha e Sonia Cristina Reis (2019), existe uma influência de Maquiavel na autoria de Pirandello, constatável na peça *O homem, a besta e a virtude*. Na conclusão, elas asseguram: “O riso amargo compartilhado pelos autores provoca em seu público a sensação agridoce da identificação, da verossimilhança, do aparente absurdo representado em cena, inclusive quando da exposição cruel de suas próprias mazelas. A comédia teatral é o instrumento pelo qual Maquiavel destila sua crítica, representando sua sociedade e seus personagens como em um espelho, herança que seria revisitada séculos mais tarde na obra de Pirandello, deixando clara sua ampla influência e a atualidade de sua abordagem, ainda soberbamente relevante.” (REIS; ROCHA. 2019, p. 32). Para mais, conferir o artigo na íntegra, indicado na bibliografia.

p.19). A seguir, vislumbra na palavra italiana *umore* tanto o significado material atribuído pelos gregos (fluidos corporais) quanto outros adjacentes, de ordem espiritual, em que “se exprime inclinação, natureza, disposição ou estado passageiro de espírito, ou ainda fantasia, pensamento, capricho, mas sem uma qualidade determinada” (Ibidem, p.20). Assim sendo, humor não carrega uma limitação precisa, podendo transitar entre múltiplas percepções e afetos.

O conceito de humor pirandelliano vai se subtraindo de oposições que ele instala. Duas merecem destaque: a distinção entre humor e ironia, e humor e o cômico, tema principal em voga. A respeito da ironia, desacredita se portar como humor, já que a contradição (elemento fundante do humorismo para o autor italiano) está colocada apenas no plano do discurso, entendida como estratégica para a obtenção de convencimento:

> A ironia, como figura retórica, contém em si um fingimento que é absolutamente contrário à natureza do genuíno humorismo. Implica também, essa figura retórica, uma contradição, mas fictícia, entre o que se diz e o que se pretende dar a entender. A contradição do humorismo não é nunca, ao contrário, fictícia, mas essencial (...) e de uma natureza bem diversa.” (Ibidem, p. 23).

No entender de Pirandello, a literatura humorística advém das inúmeras contradições vividas pelo homem moderno, daí a sua quase completa ausência em períodos anteriores da histórica (excetuando, para ele, personalidades como Aristófanes e Luciano). O surgimento da vida moderna traz em si uma conjuntura política, social e cultural que afeta não apenas a esfera pública, a sociedade europeia, mas adentra nos recônditos pessoais e arranca com isso a uniformidade da existência, moldada até o tempo moderno em conformidade com o ambiente estável:

> Os contrastes multiplicam-se nas instituições, na vida privada, nos costumes, nas leis, na literatura... Não é antítese percebida pelo intelecto ou vislumbrada pela fantasia; não é luta contra a natureza humana, como na Idade Média; é dissonância que destoa em todas as esferas do pensamento e da ação, é a discórdia entre o espírito novo e as formas velhas. (Ibidem, p. 29).

O artista consegue intuir essa ambiguidade existencial na qual imerge o homem moderno, e os dilemas surgidos nesse ínterim transformam-se em matéria-prima do humor. Portanto, o humor não é um gênero literário, tampouco uma fórmula

cabível dentro de algum esquema de eloquência. Humorista é a visão pessoal e sensível do fenômeno que em si permite um olhar condescendente e espirituoso.

Neste ponto Pirandello opõe o cômico ao humor, utilizando um exemplo bastante esclarecedor. Concebe, ainda, o cerne do humorismo:

> Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, todos untados sabe-se lá com qual horrível óleo, e também toda desajeitadamente maquiada e vestida com roupas juvenis. Ponho-me a rir. *Advirto* que aquela velha senhora é *o contrário* do que uma velha e respeitável senhora deveria ser. Assim, posso, a uma primeira vista e superficialmente, deter-me nesta impressão cômica. O cômico é exatamente uma *advertência do contrário*. Mas se agora a reflexão intervém em mim e sugere que aquela velha senhora talvez não tenha nenhum prazer em vestir-se quase como um papagaio, mas que talvez sofra com isso e somente o faz porque se engana piamente que, assim vestida, escondendo todas as rugas e canícies, consiga reter para si o amor do marido muito mais jovem do que ela, eis que eu não posso mais rir disso como antes, precisamente porque a reflexão, trabalhando em mim, fez-me ir para além daquela primeira advertência, ou de preferência, mais adentro: daquela primeira *advertência do contrário* fez-me passar a este *sentimento do contrário*. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o humorístico. (Ibidem, p. 132).

O humorismo, em Pirandello, é a evocação do sentimento do contrário oriundo da percepção de que o homem possui uma condição dissonante, desarmônica, multivalente, e isso transparece na obra humorística permissivamente, desnudando com perspicácia o disfarce da sensatez e da univocidade do sentido. Dedica-se, assim como Freud, a diferenciar o humor do cômico. O primeiro tem uma feição serena e até graciosa, cujo destino não é delatar acusar as posturas faltosas e ridicularizá-las, e sim despertar a reflexão daquele “outro” que se ignora e negligência.

O humor envolve um profundo sentimento a respeito de algo de uma dada conjuntura ou ocasião singular que se prende à afetação indissociável (o humor parece nutrir uma espécie de “compaixão”), e isso o coloca numa ambivalência: é crítica manifestada, mas não parte da total negação do alvo criticado, fica entre o riso e o pranto. O humor é, de certo modo, cúmplice da coisa criticada, sem com isso dela tomar partido altivo. E inversamente prossegue a mostrar a inconsistência e irrelevância daquilo que enfrenta.

Já a sátira, que também flerta com o risível, lança um olhar fulminante perante o objeto mirado. Seu gesto não é o de abrandar ou tecer uma fina graça sobre algum estado de coisas conturbado, fervoroso e melancólico em

simultaneidade. O satírico critica, sem nenhuma simpatia ou compaixão, por considerar abjeto ou parco o seu alvo. O valor da sátira consiste justamente em demolir o objeto, por ser vituperado completamente, abaixo de toda a comiseração. A sátira, em síntese,

> pressupõe uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é a sua marca indelével, a insatisfação perante o estabelecido, a sua mola básica. De onde o substrato moralizante da sátira, inclusive nos casos em que a invectiva parece gratuita ou fruto do despeito" (MOISÉS, 1988, p. 470).

Moisés explica ainda que a sátira tem uma pertinência temporal, e perde a força ofensiva quando os eventos disparadores de sua produção desaparecem pela sucessão histórica de mudanças em todos os níveis de atuação humana e deixam a retratação criticada obsoleta. Em contrário, pode o valor da sátira se manter vigorosa quando o conteúdo satírico "persista ao longo de todas as transformações sociais, ou que a diatribe surpreenda uma falha inerente ao ser humano" (Ibidem, p. 470). Dos dramaturgos mais conhecidos, sem dúvida alguma, Aristófanes na comédia clássica grega, e Molière no período classicista francês, representam brilhantemente a corrente satírica da literatura dramática cômica. Na última parte deste capítulo será ressaltado o quão potentes foram as suas obras no enfrentamento da moralidade (ou imoralidade) dos costumes.

O cômico, na desvalorização do "verdadeiro, belo e bom", se coaduna de bom grado à visão satírica do mundo e pode se distanciar do humorismo (na acepção tratada nos parágrafos antecedentes), embora essa escala possa ser redefinida em trabalhos artísticos particularmente versáteis. O humorismo pode ser visto como uma gradação poético-figurativa do cômico, e com tranquilidade colocada equidistante da sátira. A bem da verdade, não existe um entrosamento pleno sobre a correlação das formas literárias ligadas à sensibilidade cômica em geral, porém foi preciso especificar cada uma para obter dessa divisão encaminhamentos futuros de maior clareza.

A pergunta a se fazer, dado o montante de conteúdos e variação de especulações, todas com posições conceituais de indispensável valia, tem como base a tentativa de encontrar, no meio de repertório abundante e de certo modo colaborativo, a resposta para a probabilidade de haver a convergência dessa

multiplicidade numa unidade de significação: pode-se atestar um fundamento uníssono para o cômico, sem desprezar a sua polivalência?

O cômico se encontra entre as manifestações da natureza humana (e, posteriormente, da simbolização de suas revelações) marcadas pela potencialidade perene de se colocar fora, o que lhe dá a garantia de perpetrar rupturas e intensificar reações não condizentes com o estado de atualidade social. Não importa em qual convenção esteja atrelado, nunca consegue se impor à comicidade uma reclusão. Dada a naturalidade intempestiva de sua ocorrência, fica aquém dos entraves normativos e simultaneamente os denuncia, indo para adiante na complicada travessia humana pelo mundo.

No plano dramático, o cômico assume uma forma cognoscível e cumpre na experiência artística a parte cabível na construção ilusória da "vida sentida", no dizer de Susanne Langer[50] (2003). Para a filósofa e escritora, a intenção do cômico não está galgada na promoção da moralidade, à primeira vista seu escopo (embora assinta a pertinência da moral como uma face do drama), nem de qualquer temática realizada no enredo. O que vale é a estrutura subjacente, chamada por ela de "ritmo cômico", aquele que garante a dinâmica integral do "puro senso de vida" (LANGER, 2003, p.340). o senso de que fala, um *continuum* sempre despontando como novidade e multiplicidade, "é a percepção em sentimento direto daquilo que distingue a natureza orgânica da inorgânica: autopreservação, autorrestauração, tendência funcional, finalidade" (Ibidem, p.341).

Para Langer, o processo vital básico, governado por fatores instintivos e bioquímicos que, diferentemente da natureza não-viva, são regidos pela busca teleológica de se manter em equilíbrio e nas condições adequadas para a sua manutenção. Todas as perturbações e obstáculos ao pleno regozijo e permanência, produzem um desequilíbrio logo enfrentado pelos seres viventes, dispostos em prontidão para restaurar o padrão conservado. A sobrevivência e o oportunismo por novas agregações são balizas incondicionais dos seres que vivem.

---

[50] Susanne Langer (1895 – 1985), filósofa norte-americana, membra da Academia de Artes e Ciências dos Estados Unidos. Sua obra, de linha neokantiana, trata das relações da Arte com a mente e a percepção, e do pensamento simbólico.

O ser humano, além de possuir em si esse agenciamento impulsionado pela vitalidade, mostra um acréscimo consubstancial ao impulso biológico, que são o pensamento e as estruturas simbólicas derivadas da atividade intelectiva. Organizado em torno da linguagem, o ambiente humanizado está pululante de representações, defesas arbitrárias contra a realidade incomensurável e apavorante, e, no interior do seu palco de símbolos, cada indivíduo transita a superar as inconveniências e mazelas.

> Esse sentimento de vida humano é a essência da comédia. É ao mesmo tempo religioso e dissoluto, cognoscível e desafiante, social e extravagantemente individual. A ilusão de vida que o poeta cômico cria é o futuro iminente repleto de perigos e oportunidades, isto é, com eventos físicos ou sociais que ocorrem casualmente e constroem as coincidências com que os indivíduos se deparam, de acordo com suas luzes. (Ibidem, p. 344).

Langer argumenta em prol do “espírito” de vitalidade na condução do ritmo cômico (ela prefere falar nesses termos, e não usar uma classificação estanque), pois em meio ao inefável desabrochar da vida hominídea até a mais elevada amostragem da espécie, percorre os estágios concomitantes sempre com impetuosidade em prosseguir adiante, atenta às complicações e à viabilidade de resolução. Por isso o cômico poético está atrelado para a filósofa ao fluxo de dificuldades e vitórias que dão aos episódios levados à cena um caráter aventureiro. Não é a desmedia que suscita o efeito cômico, e sim o destemor; a derrocada do epílogo trágico, com a ruína individual impossível de evitar, é substituída pela benfeitoria do desfecho para os astuciosos ou sortudos. Por isso ela alude ao desgoverno dos fatores relevantes e a abertura à possibilidade de realização das vontades, sob o signo da deusa Fortuna. Diz assim:

> O Destino disfarçado de Fortuna é a estrutura da comédia; é desenvolvida pela ação cômica, que é o abalo e a recuperação do equilíbrio do protagonista, sua luta com o mundo e seu triunfo pelo espírito, sorte, poder pessoal, ou mesmo a aceitação humorística, ou irônica, ou filosófica do infortúnio. (...) o senso imediato de vida é o sentimento subjacente à comédia e dita sua unidade ritmicamente estruturada, isto é, sua forma orgânica. (Ibidem, p. 344).

A comédia reflete a atividade vital dos eventos organicamente indispensáveis e, sua mazela é, paradoxalmente, aquilo através do qual se insurge o regozijo. Dentre os eventos certeiros, a morte ganha destaque por ser uma eventualidade derradeira e conhecida de antemão pela consciência humana. Cada

indivíduo descobre e adquire toda a ciência da própria morte. A intimidação de perder a vida sonda todos os animais e, pelo fato de serem instintivos, evitam as intempéries ameaçadoras. O ser humano, sensível à mesma premonição, possui o agravante de se “pre-ocupar” com isso devido ao pensar consciente não condicionado ao presente. E a geração da seiva cômica ocorre quando as pessoas assumem a sua mortalidade, ou seja, “uma vez que a luta instintiva para continuar vivendo está destinada a encontrar a derrota no final, elas procuram tanta vida quanto possível entre o nascimento e a morte” (Ibidem, p. 346-347).

O que é apresentado por essa autora é de suma importância para o encaminhamento posterior desta exposição. A comédia lida com os sintomas (*pathos*) da travessia humana pela Terra, dos desvios menos influentes aos mais indecentes, dos desafios de menor repercussão aos de maior escândalo, do vício pouco preocupante ao retrato de uma coletividade viciada e viciosa, das enrascadas de fácil manobra às confusões de difícil solução aparente, enfim, todas as dualidades e peripécias suscetíveis de acometer os indivíduos durante a passagem finita da existência. Agora, a diferença capital é que o cômico sublinha essa passagem com desapego e entrega, alheio ao pessimismo do futuro padecer. É o aqui e agora que vale, e nesse presente é que transcorrem as oportunidades de satisfação. Os estados contraditórios são apenas temporários e nunca conseguiram deter o fluxo vital a modificar tudo e todos. Nada é perene e definitivo: restam é o dinamismo e a efemeridade.

A pulsão estética fundante de toda manifestação cômica na arte dramática se encontra no senso de vida contínua a arrastar os fatos sem guarnição de qualquer sistema fechado. Por isso, a desconfiança das tentativas ou certezas de indivíduos ou grupos de haver algum modelo impecável plantado e insubstituível a regrar os comportamentos é extremamente cabível e até ambicionado das formas cômicas de expressão. Significa, posteriormente, ignorar a ideia de uma governança cósmica ou fatalismo social a encarcerar o homem e subordiná-lo:

> O trágico necessita da aceitação, por protagonistas e espectadores, de uma ordem transcendente e imutável. O cômico, ao contrário, indica claramente que os valores e normas sociais não passam de convenções humanas, úteis à vida em comum, mas dos quais poderíamos nos privar e que poderíamos substituir por outras convenções. (PAVIS, op. cit., 59).

Um aparente contrassenso instiga o pensamento: como pode a comicidade integrar e juntamente desintegrar, unir as pessoas em torno de uma única condição vital e, à parte, talhar divisões contundentes. Verdadeiramente, o cômico parece se mover numa chave ambivalente: sua excelência consiste na contrariedade da imagem prevalecida e, diante disso, rearranja as perdas numa nova sintonia agregadora. Pode até se dirigir à audiência em tonalidade grosseira ou primar pela vulgaridade, como transcorria nas atelanas romanas, ou com a sutileza bem humorada, mas sempre se dará no âmbito da ludicidade, em que a regra e a licença poética temporária de subverter o ordenamento real, seja a bandeira que for, existem.

O cômico escapa, numa cessação ocasional, das normatizações sociais preexistentes, e permite a vivência de uma realidade não contida no convencionalismo, e isso soa como ameaça àquilo que está constituído e sóbrio:

> A experiência cômica é orgíaca, se não no sentido antigo de promiscuidade sexual, no sentido metafórico de aproximar o que a convenção e a moral devem manter separado. Ela ridiculariza todas as pretensões, incluindo as pretensões do sagrado. O cômico, portanto, é perigoso para toda ordem estabelecida. Ele deve ser controlado, contido em algum tipo de enclave. (BERGER, op. cit., p. 51).

Será prudente uma reunião sintética dos principais argumentos decorrentes das teses oferecidas como suporte de investigação, sustentados para as próximas demonstrações. O cômico, assim como o riso, está associado indistintamente aos homens, e deles não se pode prescindir. Recordando a teoria bergsoniana, o cômico só tem sentido em relação ao humano, só a ele diz respeito e o traz no bojo de suas invenções. E para suscitá-lo ou se deleitar com isso, a ausência da identificação afetiva é crucial. A apreciação prazerosa vem principalmente do distanciamento daquele que ri perante a situação comicamente deflagrada. A sensibilidade dá lugar à inteligência ao focalizar certos indivíduos (reais ou fictícios) e situá-los como integrados ou desintegrados do todo social.

Ainda no segmento de Bergson, ao exibir condutas dissonantes (de insociabilidade), a desaprovação cômica “corrige” o rumo orgânico consentido tacitamente. Entre o riso e o cômico surge uma parceria: “este último representa o desvio dos valores positivos, que merece punição, enquanto o riso é a recuperação dos valores e do equilíbrio social” (D’ANGELI; PADUANO, 2007, p. 276). Isso

permite testemunhar, sem constrangimento ou afeto negativo, as inúmeras incongruências pelas quais o homem é despido e flagrado na sua tão simples e frágil humanidade.

Dois sentidos despontam ao enumerar os tipos de cômico. Do ponto de vista psicológico, são cômicas as pessoas ou as práticas em que, a despeito da atenção dedicada e perdida, ou da falta de atenção suficiente para o êxito de qualquer objetivo, são percebidas com parcialidade e, por que não dizer, com um pouco de soberba, visto a colocação do observador no plano de superioridade presunçosa. No teatro, a plateia poderia se sentir privilegiada ao assistir à sessão dos fracassos e trapalhadas, e desta se abster por completo, pois estariam numa posição de jurados dos tropeços e percalços das personagens. É um indicativo de que a falha humana, sob algumas roupagens, está entre os propósitos cômicos mais valiosos e ocorre por ir ao encontro de alguma coisa ou ação aparentemente ridicularizável.

No campo social, em que adquire a plena realização, o cômico aparece nas entranhas das classes e do conflito de classes, podendo representar os lados antagônicos da disputa de interesses e posições de relevo. Pode reafirmar a estratificação social ou dela se beneficiar para prover sua indignação. Se o cômico tem entre suas qualidades a de subverter qualquer *status*, a natureza social da comicidade parece evidente: ao dirigir-se publicamente, de uma forma ou de outra, irá gerar um efeito adverso ao simplesmente dado e acatado. E essa característica eleva-a ao patamar de agente socialmente ativo.

Finalizando, o cômico se ancora no dinamismo vital em aumento prolongado intensamente, o que o finca definitivamente ao mundo terreno, material, animal, concreto. Sua sina consiste no transitar, perambular por este mundo, com solavancos e resiliência, e prosseguir o crescimento até a consumação extrema. O ímpeto cômico não pode ser eliminado por um regime simbólico, mas este pode ser abalado pela comicidade pensada para tal fim. Em tal lugar se encaixa Maquiavel, e sua comédia é uma das formulações mais significativas para destratar as concepções rigorosas e duradouras, contrárias ao processo inerente e versátil da experiência humana.

2.2 A comédia: origem e sentidos poéticos

A comédia é germinada nas cerimônias de louvor a Dioniso, deus do vinho, da fertilidade e da primavera, também conhecido como Baco. Nas festividades de fim de inverno e começo da primavera, realizavam-se procissões em honra ao deus-coxo, com cantos ditirâmbicos (versos de exaltação a Dioniso), danças e libações; os cantos foram tomando características satíricas e de zombaria, o que provocava reações de histrionismo e jocosidade. As festas em honra a Dioniso davam-se em muitas épocas do ano, pois as estações, sinais do devir, eram sentidos nos seus desdobramentos figurativos. Mas na primavera se comemorava o renascimento, o novo ciclo iniciando e renovando todas as coisas. No outono, era a colheita da uva, e por isso era necessário agradecer solenemente.

> A Comédia nasceu, como a Tragédia da qual logo se separou, em meio às bebedeiras e licenças do outono, nas Dionisíacas campestres em que o povo festejava as uvas colhidas. O sumo das bagas pisoteadas foi sua primeira máscara; o canto dos vinhateiros foi seu primeiro coro" (SAINT-VICTO, 2003, p. 583).

Dioniso (Baco) é, para Saint-Victor, um impulso vital, o clamor da natureza por mais realização, presente sob muitas aparências e nomes, em culturas não helênicas. No mundo oriental de tradição hindu, se reverencia líquido de equivalente dom de inebriar do vinho dionisíaco: o suco de *soma*, uma planta asiática de poder embriagante, usada em rituais para inflamar e espevitar a chama do altar, num gesto de significativa importância religiosa (os sacrifícios e preces elevados aos deuses). Nos hinos védicos (Rig Veda), o *soma* é aí reverenciado como fonte de alegria, força da alma, energético dos homens heroicos, bebida festiva das divindades. O deus Ingra (o mais próximo de Dioniso) se embriaga e diz o quanto isso o entusiasma.

Dioniso, chamado também pelos heterônomos de Zagreu e Brômio, é o deus da metamorfose, do entusiasmo e da fecundidade, dentre outras adjetivações como o padroeiro do teatro. É provável que seja importado da Trácia, donde provêm, assinala Junito de Souza Brandão (1987), os registros mais antigos sobre a sua existência e a perseguição sofrida pela investida do rei tebano Penteu. Apesar de mencionado em documentos do século XIV a.C., sua manifestação reconhecível dá-se a partir do século IX e recebe veneração ostentosa tanto literária quanto religiosa (com a pompas e solenidades dignadas) no crepúsculo do século VII a.C. A hipótese

tida como a mais provável do porquê de seu aparecimento solene deu-se tardiamente, afirma Brandão, é de natureza política, pois a moralidade aristocrática imponente sobretudo na Ática, não podia admitir no seu panteão um deus agrário, campesino, provocador de êxtase e embriaguez. Dioniso teria sido rejeitado pela sua humildade e por não compartilhar da elite seleta dos nobres deuses olimpianos.

Filho de Zeus, senhor do Olimpo, e de Sêmele, princesa mortal (esta é a versão mais difundida do mito, embora possa incluir sem maiores dificuldades a maternidade de Deméter para o "primeiro" Dioniso, vítima de homicídio encomendado por Hera, esposa ciumenta de Zeus), que engole o coração do então destruído Dioniso a pedido de Zeus, por quem se apaixona. Sem reservas, Sêmele acata o pedido, e após o ato antropofágico passa a gestar o menino-deus. Hera, ao descobrir o paradeiro do fruto da infidelidade, simula ser a ama de Sêmele, e a convence a exigir de Zeus que se revele na sua real forma divina, algo que sabia bem não ser conveniente a qualquer pessoa. Sêmele insiste com isso perante Zeus, e ele, tendo prometido não lhe negar nenhuma rogação, mostra-se no seu esplendor e pela imponência dos seus raios acaba por fulminar a mãe adotiva de seu filho, reduzindo-a ao pó. Ao vir ao mundo desta maneira calamitosa, o "segundo" Dioniso é tomado por Zeus antes de Hera executar o menino, ainda feto, e gestado a partir daí na sua coxa, até o término do desenvolvimento suficiente para surgir o nascituro. Depois o envia através de Hermes para a irmã de Sêmele, Ino, e seu esposo o rei Átamas de Queroneia. Novamente Hera usa de seus poderes para enlouquecer Ino, que assassina seu filho caçula Melicertes, e também Átamas, patricida de seu primogênito Learco. Ambos, percebendo o mal praticado, sofrem as duras penas: Ino se lança ao mar com o corpo de Melicertes, e Átamas é exilado do reino. Zeus, mais uma vez atento aos planos de sua esposa incontida, transforma Dioniso em bode e o manda até Nisa, monte habitado pelas ninfas e sátiros, que passariam a cuidar do menino numa gruta bem escondida até maturar.

Aclamado também como o deus do vinho – segundo o mito, colheu os cachos de uva no entorno da gruta, espremeu seus frutos e bebeu em taças de ouro juntamente com sua corte, até ficarem eufóricos, alegres e delirantes, dançando e festejando com música inebriante, até caírem ressacados – apadrinha as comemorações atenienses da colheita da uva e da feitura do néctar embriagador. Mas foi durante o governo tirânico de Pisístrato no século VI a.C., a introdução

definitiva de Dioniso no circuito religioso da capital grega. Na gana de equilibrar as classes sociais e harmonizar os cultos religiosos, permitiu a celebração das festas dionisíacas, cujas principais foram as Leneias, as Dionísias Rurais e Urbanas (ou Grandes Dionísias) e as Anestérias (próxima da primavera). A partir dessas festividades é que brotam as primícias da comédia.

O termo grego *komodía* é formado pelo prefixo *kômos* (festim popular) e de seu parente *kómas* (aldeia), ambas designativas da condição originária da qual proveio a comicidade espetacular. Nas Dionísias Rurais, as mais antigas manifestações em louvor a Dioniso situadas nos *demos* periféricos de Atenas, era uma "alegre e barulhenta procissão com danças e cantos, em que se escoltava um enorme *falo*." (BRANDÃO, 1987, p. 126) Os celebrantes da louvação ao deus do vinho, além de se entregarem ao desvario e à comoção, "cobriam o rosto com máscaras ou disfarçavam-se em animais, o que mostra tratar-se de um sortilégio para provocar a fertilidade dos campos e dos lares". (Ibidem, p. 126). Na verdade, atar a comédia a Dioniso somente remete à visão colocada por Langer acerca do fundamento do cômico ser a atividade vital do homem e sua inclinação em permanecer na realização de si, sob quaisquer percalços, dos quais brota o desejo ardente de prosseguir.

> A comédia é uma forma de arte que surge naturalmente sempre que as pessoas se reúnem para celebrar a vida, em festivais de primavera, triunfos, aniversários, casamentos ou iniciações. Pois ela expressa as soluções e tensões elementares da natureza animada, os impulsos animais que persistem com seus dotes mentais especiais que o tornam senhor da criação; é uma imagem de vitalidade humana sustentando sua posição no mundo em meio às surpresas da coincidência não planejada. As ocasiões mais óbvias para o desempenho das comédias são as graças ou os desafios à fortuna. O que justifica o termo "Comédia" não é que a antiga procissão ritual, o Comus, em honra ao deus desse nome, foi a fonte desta grande forma de arte – pois a comédia originou-se em muitas partes do mundo, onde o deus grego com seu culto particular era desconhecido – mas que o Comus era um rito da fertilidade, e o deus que celebrava, um deus da fertilidade, um símbolo de renascimento perpétuo, vida eterna. (LANGER, op.cit., p.345).

Uma tradição da Grécia arcaica, intimamente relacionada ao *kômos*, pode ilustrar o sentido profundo no qual repousa até os tempos hodiernos a comédia. Na Baia de Elêuses, próxima a Atenas, onde ficavam os templos dos deuses agrários, aconteciam os ritos de fertilização da terra, cerimônias sagradas para a obtenção de boa colheita. Esses ritos eram orgiásticos, envolvendo jovens escolhidos de maneira secreta para realizar a iniciação sexual, com a finalidade religiosa de louvação.

Depois, esses jovens eram conduzidos fora do templo, usando máscara e totalmente encapuzados, diante dos cidadãos reunidos. E nesse momento acontecia algo instigante: quando o hierofante (sacerdote maior) tocava o címbalo, os jovens iniciados verbalizavam os “podres” que sabiam das pessoas presentes, e essa sabatina acusatória despertava o riso nos ouvintes, obviamente uma gozação dos defeitos dos compatriotas e de sua exibição pública. Esse rito encontra parentesco com a parábase, parte do espetáculo cômico em que o ator rompe com o andamento narrativo e se dirige diretamente ao público, em geral com o tom satírico.

O ritual descrito – apenas um dentre as muitas celebrações dionisíacas – mostra a vocação intrínseca da comédia: exaltação da vida nas suas mais variantes manifestações, e a acusação, branda ou aguerrida, das podridões e incoerências ocultadas pela imagem forjada pela simulação social. O disfarce das posturas incoerentes e reprováveis, feito pelas convenções não transparentes, é duramente atingido pela comicidade que, munida pela apercepção atenta do cotidiano despe da imagem hipócrita os indivíduos escondidos nela. Levada para o plano ficcional, a comédia é a invenção de conflitos iniciados ou pela natureza incontida e impulsionadora de desejos e paixões, ou pelo deslize vicioso de alguma personagem (geralmente o protagonista), ou seja, seu espírito “(...) encontra-se no incoercível impulso das naturezas mais comuns, poderíamos até dizer, na tendência popular, realista, observadora e crítica, que escolhe com predileção imitar o que é mau, censurável e indigno” (JAEGER, 2001, p. 415).

Daí se aprimora, aos poucos, numa forma organizada – a comédia propriamente dita – e doravante o risível encontra lugar na dramaturgia. Fórmis, em Mégara, e Epicarmo, na Sicília, iniciaram a formalização do espetáculo. Isso aconteceu pela vontade política dos governantes da posteridade de Pisístrato de acrescentar às comemorações de Dioniso os concursos de tragédias e comédias, o que se verificou raiar em muitas cidades gregas. Filósofos alexandrinos destacam Cratino, Eupólis e Aristófanes como os grandes poetas cômicos do apogeu do gênero na Grécia. Conhecem-se as obras somente do último, e ainda onze delas.

Em Atenas, a comédia logo prescreve a sua agenda: satirizar a política e todas as suas medidas administrativas e estruturais, como as guerras travadas, as sentenças judiciais promulgadas (bem como a alta remuneração de juízes, zombadas por Aristófanes em *As vespas* e *As rãs*), a educação degradada, da

democracia pervertida. A comédia é o canal de comunicação do poeta para os cidadãos, de maior alcance e eficácia, no que concerne a fazer circular as atualidades da cidade e as intrigantes personalidades envolvidas na arena das relações sociais locais.

> Para a Comédia, o agrupamento humano concentra-se na Cidade, o tempo no presente, a malícia no adversário, a infâmia e o mal no partido que combate. Sua poética é uma polêmica, seu objetivo um alvo que ela criva de dardos. Sua arte, ágil e soberba, consiste apenas em afiliar setas, decorar e burilar armas. (SAINT-VICTOR, op. cit., p.586).

A comédia demorou um tempo para ingressar nos festejos oficiais. Desde a introdução do espetáculo por Téspis (aproximadamente 534 a.C.), os festivais artísticos em honra à Dioniso contavam com a exibição de tragédias (três ao todo). Posteriormente, foi permitida pelo governo a encenação de uma comédia após as tragédias. No entremeio, havia a apresentação de um drama satírico, uma peça curta em que os atores, vestidos de sátiros como nas procissões dionisíacas, representavam para entreter e aliviar o clima concentrado das peças trágicas. Quando, por ordem do Estado, a comédia passa a ser financiada por cidadãos abastados e compete com a tragédia, ela se consolida e ganha relevância política e social.

As fases do nascimento da comédia e de sua disseminação pelo mundo greco-romano podem ser divididas, na Grécia, em Comédia Antiga, Média e Nova, e seguida pela reedição de enredos dessa última etapa grega na Comédia Latina. Como já citado, Aristófanes é o dramaturgo mais representativo da primeira fase, e sua obra outorga a noção mais próxima da estrutura de encenação da comédia.

O esquema de exibição da comédia se dava na ordem demarcada: iniciava com o *prólogo*, em diálogo ou solilóquio, a partir do qual se conhecia o teor da ação; vinha o *párodos*, a entrada do coro em festa, com trajes e máscaras, e logo após o canto de abertura; introduzidos os *episódios* – as cenas, geralmente com dois atores, ou três em algumas peças, e o coro que intervém – aconteciam os dois momentos de grande significação: o *ágon*, a disputa de discursos opostos, em que o ator assume a fala do poeta e tem como interlocutor o coro, e a *parábase*, quando o coro rompe a fábula e discursa se dirigindo ao público, como porta-voz do poeta, em tom crítico e de foro político e social. Essa interrupção, quebrando a linha divisória

imaginária do palco e da plateia, reafirma o compromisso da comédia em não se eximir de emitir um posicionamento acerca das atualidades do seu tempo.

Aristófanes remeteu ao plano descrito acima, e fez dele a sua arma. Conseguiu, observa Vilma Arêas, incorporar uma gama considerável de técnicas do cômico, misturá-las e cunhar disso a primorosidade e, principalmente, o riso dos espectadores. O método criativo, à guisa da brevidade dessa nota, pode ser colocado nesta injunção:

> Partindo de uma premissa séria, ridícula, ou fantástica, que constituiu a viga mestra da comédia, inclui nesta um coro, capaz de movimentar uma ação dramática com personagens tradicionais (o ingênuo, o impostor etc.) e, além disso, não deixa de recorrer a toda uma tradição de apólogos, alegorias, paródias e poesia satírica. Ao contrário de seus predecessores, que privilegiaram a seu gosto cada um desses elementos, Aristófanes misturou-os a todos procurando tirar deles os melhores efeitos. (ÂREAS, 1990, p. 35).

As comédias de Aristófanes, que teve um ciclo longo de profissão (ultrapassa quatro décadas), levou à cena com refinamento e ousadia escrachante os maiores fatos e dilemas vividos pela sociedade ateniense da segunda metade do século V a.C. até as primeiras décadas do século consequente, e a sua palavra mordaz e claudicante se fez notar com maciça audiência, pois, no dizer Mário da Gama Kury (2000), era um veículo de comunicação altamente eficaz e prestigiado:

> Na época de Aristófanes a comédia em Atenas, além de divertir, correspondia de certo modo à imprensa de hoje. Nela eram objeto de crítica as instituições políticas, os abusos de autoridade, as peças de teatro etc. A linguagem da comédia era desabrida e contundente, muito diferente daquela da tragédia, à exceção do lirismo de alguns coros encantadores (KURY, In: ARISTÓFANES, 2000, p. 7).

Aristófanes pode ser prestigiado, sem medo de errar, como um dos comediógrafos mais paradigmáticos da feitoria cômica, pois o exercício da prática teatral pelas suas produções não somente foi cabal para a posteridade desse ofício dramático, como lançou as sementes da derrisão em todos os níveis passíveis de afronta (política, religiosa, social e, claro, moral) e seu cultivo se dará em muitas lavouras da posteridade. Fato é que o teatro aristofânico precisa ser reverenciado pela sua audácia e incansável recusa em aceitar o cenário sociopolítico de Atenas do seu tempo, e portanto as suas comédias foram as porta-vozes de sua aversão pelos rumos dos acontecimentos. Pela primeira vez, a despeito das parcas ironias e

gracejos farsescos com histórias retiradas da mitologia, a comédia foi elevada no patamar de promotoras de controvérsia e discussão pública.

A Comédia Média é considerada para identificar as produções desde a morte de Aristófanes até o firmamento do reinado de Alexandre Magno e seu domínio sobre a Grécia, nas três últimas décadas do século IV a.C., e os autores desse período, dentre os quais Antífanes, Anaxandrídes de Rodes (vencedor da Dionisíaca de 367 a.C., e convidado depois dessa premiação pelo rei Filipe II para se apresentar à corte), Áubulo, Aléxis e Timocles, apresentaram comédias não remanescentes. Nessa fase, não houve inovação técnica significativa. O coro foi sendo abolido da encenação, e as máscaras, dos contornos maximizados e sem conotação psicológica da fase Antiga, tiveram menos exageros no dado grotesco e um pequeno acréscimo de traços de sentimento. Quanto ao conteúdo dramático, começa uma transição da sátira política para a vida cotidiana. De início, os assuntos mítico-literários estiveram na baila, mas o teor social das encenações assumiu a dianteira do repertório dos comediógrafos.

Na Comédia Nova, inaugura-se um período de fecundidade que terá descendência na sociedade romana. Não resta dúvida: entre todos os nomes associados a essa fase – Filemon, Apolodoro – o principal é Menandro. Sua peça mais famosa, o *Dyscolus* (conhecida por *Misantropo*, subtítulo da comédia), rendeu-lhe, em 317 a.C., sua conquista inédita e o prestígio afirmado de seu talento teatral. Sua obra versava sobre os dilemas humanos vivenciados numa era de desagregação da *pólis* e do aparecimento paulatino de numerosas propostas de vida alternativas ao momentâneo estado da cidade. Girava suas intrigas em torno das encrencas ocasionadas pelas paixões e das peripécias advindas dos costumes. No seu teatro, os diálogos eram mais ressaltados, e a concentração dramatúrgica consistia na modelagem dos caracteres das personagens, figuras centrais de todo o curso da ação para Menandro. De acordo com Sábato Magaldi,

> A diferença fundamental entre a Comédia Antiga, encarnada em Aristófanes, e a Comédia Nova, vista através de Menandro, é a que vai do cidadão, entendido como parte do Estado, ao indivíduo, movimentando-se no domínio da família. Não são comuns os exemplos de cotidianeidade, na comédia aristofanesca. Em Menandro, o homem deixa de aparecer como figura pública, para apresentar-se na sua natureza privada. Passam a segundo plano as cogitações do bem coletivo, para se registrar o comportamento pessoal. (MAGALDI, 1989, p.44).

Há valoração ética no desenlace da peça cômica de Menandro. Em *Misantropo*, o duro e animoso Cnemon, que reluta de todas as maneiras na negativa do casamento de sua Menina (filha de Cnemon, não possui nome próprio) com Sóstrato, filho do rico Calípides. Ao cair no poço e ser socorrido pelo jovem pobre Górgias, comove-se e faz a revisão de sua postura austera e descrente. A fala de Sóstrato, quando seu pai reage com certo desgosto pela junção de dois casais cujos pares são pobres (ele com a Menina, e a irmã com Górgias) é fortemente indicativa de reorientação moral.

Posteriormente, em Roma, a encenação de comédias obedece à cadência do entretenimento, numa sociedade amante das exibições espetaculares e do prazer dos jogos. Os *Ludi Romani* – iniciados em torno de 387 a.C. no mês de setembro – eram as festas religiosas mais antigas promovidas pelo Estado, e, na ocasião exibiam-se espetáculos seriados em quatro dias em honra a Júpiter, Juno e Minerva. Conservavam como padroeiras do teatro Eutérpia (musa do coro da tragédia e da flauta) e Tália (musa da comédia). Segundo depoimentos de Lívio e Horácio, originou o teatro romano das fesceninas, diálogos satíricos de carnaval provindos da cidade etrusca de Fescênia.

Antes ainda da consolidação do drama no mundo romano, artistas viajantes dos mais variados talentos (desde acrobatas a músicos e contadores de histórias), se apresentavam a todo tipo de gente, da realeza ao campesinato, usando gestos e movimentos corporais para imitar animais, caricaturar pessoas e tirar sarro de tipos marcantes, e isso ficou conhecido como os *mimos*. O desempenho destes resultaram nas primitivas cenas nas quais reuniram as falas chistosas e a habilidade cênica da improvisação. O mimo teria começado na Sicília, sob esquema de farsa burlesca que adquiriu forma literária com Sófron em meados do século V a.C, e se espalhou para o norte da Itália e outras regiões da Europa. O que se pode destacar é a aptidão para o cômico: suas cenas não dedicavam homenagens aos grandes heróis ou louvação aos deuses, mas exibia os populares (deixados à margem social) e os figurões de caráter duvidoso ou pouco estimados.

Os mimos em Roma eram apresentados entre as representações de tragédias e comédias. Somavam-se às danças e cantos que compunham os jogos cênicos para diversão dos cidadãos (*Ludi scaenici*). Fazer rir era sua encomenda, e o cumprimento desse propósito fez a popularidade desses artistas. Sobre a

dramaturgia latina, as peças estreantes foram adaptações de textos gregos por Lívio Andrônico, nas celebrações pela vitória na primeira Guerra Púnica em 240 a.C. Posteriormente, Gneu Névio criou o drama propriamente romano, a *Fabula praetexta* (em referência à toga dos magistrados assim chamada), com temas voltados para as personalidades históricas de Roma e não mais aos deuses e heróis míticos. Névio acabou exilado por atacar os políticos nas suas comédias. De todas as *fabulae*, a mais conhecida foram as Atelanas (*fabulae atellanae*), peças populares e grosseiras vindas pelos atores de farsa popular nativos de Atela na Campânia no século II, de intenção festiva, fomentadas no momento de declínio do drama romano. Nessas histórias, usavam-se máscaras grotescas e atuação improvisada. Legaram alguns tipos permanentes, que muitos teóricos atribuem ser o modelo de personagem de analogia remota à *Commedia dell'arte*: Maccus (arguto e desajeitado), Bucco (simplista, perdedor), Pappus (velho bom e vítima de crueldade), Dossenus (corcunda) e o filósofo Glutão, zombado pelos camponeses não instruídos no letramento.

Na dramaturgia cômica, são icônicos os poetas Plauto e Terêncio. Os textos de Menandro serviram de base para os textos escritos por eles. Plauto adaptou três peças dele (*Duas Báquidas*, *A cesta* e *Stichus*) e Terêncio quatro (*A mulher de Andros*, *O punidor de si mesmo*, *O eunuco* e *Os adelfos*), sendo que este último se locupletou mais nas obras do grego do que Plauto, a quem sucedeu. Plauto, entretanto, para os fins desta investigação, servirá de paradigma na interpelação dos comediógrafos modernos (dentre os notórios Molière e o próprio Maquiavel) e, por isso, merecerá atenção.

Seu teatro cômico, de acordo com Magaldi (op. cit., p. 61) pinta os deuses com os exageros da baixeza humana. *O Anfitrião* é uma das primeiras comédias do autor, e não prima pela boa feitura (possui vários prólogos, cenário impreciso, e mais outras imperícias). Anfitrião, honrado general de Tebas, engravida sua esposa Alcmena. Oportunizada pela sua ausência em razão da guerra, a visita sedutora do senhor dos deuses, Júpiter (disfarçado de marido), acaba na cópula com a mulher e gera nela um gêmeo à criança que guardava no ventre. Nessa peça, "a comicidade provém de diversos fatores, sendo o mais eficaz os enganos provocados pela troca de identidade" (MAGALDI, op. cit., p. 62). A comédia gira em torno dos sucessivos equívocos das personagens, por confundirem os deuses fingidores com as pessoas

autênticas, e os quiproquós ainda maiores entre a pessoa verdadeira e a sua duplicata, como o escravo Sósia que afirma estar em outro lugar enquanto se diz presente onde se encontra. Esse recurso será usado por Shakespeare na sua comédia de estreia, *A comédia dos erros*.

Na comédia *Aulularia* do autor latino, entra em cena o vício moral na figura de Euclião, o velho avarento, revivida na posteridade pelo sovina Harpagão na obra de Molière (aliás, diretamente inspirado nessa peça romana). A filha de Euclião é "desonrada" por Licônides (um jovem) mas o casamento da amada é prometido com o velho Megador (rico tio de Licônides), sem exigência de dote para selar o matrimônio – do agrado do mesquinho pai da moça.

Euclião esconde uma boa quantia de ouro, achado por ele enterrado em seu quintal, numa panela (em torno disso gira a ação), mas finge-se de pobre e briga com todos que se aproximem dela, dos cozinheiros do banquete das núpcias até o escravo de Licônides, Estrobilo. Entra em desespero quando Estrobilo, depois de o seguir e espionar até o bosque de Silvano onde enterrou a panela, o rouba em segredo, sem ser descoberto.

Na cena X do ato IV, novamente aparece o recurso do quiproquó quando Euclião e Licônides conversam, mas não estão cientes do assunto falado pelo outro: Euclião fala da perda do ouro, Licônides da gravidez da filha do velho muquirana, e no diálogo parecem coincidir as intenções. Confessa também Licônides que, embriagado, possuiu Fédria (a filha), engravidou-a e, devido ao nascimento da criança, o tio desistiu do casamento. O final da peça, no quinto ato, foi reconstituído por Codrus Vrceus (século XV) com base nas sugestões contidas no Prólogo e versos. Licônides descobre e obriga Estrobilo a devolver o ouro roubado, e o escravo negocia a sua liberdade em troca da devolução da panela. Acertados os termos, o ouro é restituído a seu dono, e pela alegria de Euclião, motivada pela paixão da riqueza, concede a filha ao jovem benevolente.

O dado curioso presente em *Aululária*, assim como no *O misantropo* de Menandro, é a ênfase na desigualdade, certamente usada com preocupação dramatúrgica, porém serve de pintura e crítica às relações de classe estabelecidas na época. A figura do escravo aparecerá muito na Comédia Nova e Latina, e regressará no Renascimento sob a aparência dos criados:

> Está patente, em ambos os textos, que é nociva a desigualdade social. (...) Não resta dúvida, porém, de que o comediógrafo [Menandro] condena os desajustes e, numa ingenuidade perfeitamente compreensível no seu tempo, e reveladora das mais sadias preocupações, acredita na liberalidade paternalista dos ricos para remediar os males da pobreza. Por esse motivo, também, na Comédia Nova, o escravo é sempre libertado, em consequência de uma ação louvável que empreendeu. (MAGALDI, op. cit. p. 53).

Os atos imorais são escarnecidos mediante a condenação do apego desmensurado ao dinheiro, com as consequências agourentas dessa obsessão para a convivência humana. O discurso de Licônides a Euclião sobre a avareza pode ser encarado como uma lição de moral sobre a riqueza, causadora de males quando acumulada em demasia, longe da parcimônia:

> LICÔNIDES
>
> Sempre pensei que eras péssimo para as jovens, para os homens, para os velhos, para todos. A indigência leva os jovens à prostituição, os homens ao roubo, os velhos à mendicidade. Mas é muito pior, como eu vejo agora, termos mais dinheiro do que nos é necessário. Ah! Quanto sofrimento causou há pouco a Euclião a perda do seu ouro! (PLAUTO, 1967, ato V, vv. 890).

As considerações precedentes, suficientes para suscitarem os próximos seguimentos, abrem uma veia para se pensar no que consiste a definição da comédia, vista sob o ponto da firmação de gênero. A origem dessa forma dramática, agora tomada especificamente, contou com intérpretes, na Filosofia e fora dela, que tentaram delinear o fundamento essencial que confere indissociavelmente ao drama o seu caráter cômico.

Aristóteles é responsável por legar o primeiro ordenamento teórico sobre a - poesia dramática, nas suas expressões trágica e cômica. Na *Poética* faz uma minuciosa análise da substância da poesia, do que a distingue do discurso histórico e das conceituações regentes da tragédia e da comédia, com ênfase na primeira por incluir o detalhamento da composição espetacular. A definição de comédia aristotélica é, talvez, a mais divulgada nos estudos teatrais e a que retumbou bastante entre pesquisadores do risível e da comicidade, mesmo carecendo de mais propriedades descritivas, supostamente encontradas na segunda parte do livro,

irrecuperável para sempre[51]. Nos comentários sobre a poesia – e no que as espécies têm em comum, a saber, a imitação – com suas distinções em modos, ao se referir aos imitadores e seu objeto, imprime a qualidade daquilo que é imitado, e esta é estimada na proporção das ações realizadas pelos homens, bem como o caráter destes:

> Mas, como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós (...) (ARISTÓTELES, *Poética*, 1448a).

Observa-se, pois, o critério aristotélico para originar a essência de cada gênero de poesia, de acordo com a intenção do poeta. Essa situação estabelece a diferença fundante entre a tragédia e a comédia, sendo que "procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são" (Ibidem, 1448 a 16). No alvorecer e gradativa formação da poesia, criada pelo curso "natural" da tendência imitativa do homem, as formas assumidas são caracterizadas pela índole do poeta, a qual imprime influência peremptória na sua composição e identidade. Quanto aos poetas e suas escolhas, inspiradas pelo qualitativo moral, Aristóteles parece ter claro como isso incidiu na composição poética

> A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitam as ações nobres e das mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as ações ignóbeis, compondo, estes, vitupérios, e aqueles, hinos e encômios. (Ibidem, 1448 b 24).

Na divisão das formas dramáticas segundo a índole pessoal, credencia-se a tragédia como mais estimável que a comédia, já que esta é oriunda de menor nobreza de espírito, enquanto aquela provém de mais elevada personalidade. E tal diferenciação delimita, inclusive, o alcance do imitado na comédia, o qual se restringe à mimética da baixeza humana naquilo que ela tem de passível de ridicularizar:

---

[51] Haveria, segundo os pesquisadores e estudiosos em Aristóteles, uma segunda parte da *Poética* em que a comédia seria examinada com maior profundidade. Infelizmente, quando a obra foi redescoberta para o ocidente a partir do século XV, não contava com o complemento perdido. A perda, conforme visto na Introdução deste trabalho, serviu de argumento literário para Eco compor a sua ficção.

> A comédia é, como dissemos, a imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor. (Ibidem, 1449 a 32).

O ridículo é o termômetro a garantir o tipo de inferioridade passível de ser contida numa comédia. Os vícios, quando graves e cheios de malignidade, não servem como elemento de comicidade, pois sua presença despertaria sensações, não engraçadas, mas de repúdio e sofrimento. Faltam mais esclarecimentos devido à pouca atenção recebida pela comédia entre dramaturgos e analistas, algo observado pelo próprio Aristóteles (Cf. ibidem, 1449 a 36 – 1449 b). O mais interessante na sentença aristotélica é o laço indissolúvel entre comédia e moral, ou melhor dizendo, a comédia se radica na impossibilidade de haver nobreza de caráter em certos homens, em oposição aos cidadãos admiráveis exatamente por portarem a *areté*, a virtuosidade dignificadora.

Ademais, descendem de Aristóteles as primeiras cogitações sobre a estrutura formal da obra dramática (da tragédia). Quanto ao conteúdo de sua fábula (*mythos*), a peça trágica imita a ação de homens nobres e exibe o infortúnio provado pela desorientação do curso destinado. A comédia realiza a imitação de homens inferiores e as ações marcadas pela falha, não abominável, mas burlesca e inofensiva e, por isso, risível. Esses são indicativos, não de comportamentos e sorte particulares (das personagens, como se fossem personalidades da história), e sim de tendências universais presumíveis de acometer a espécie humana, enquanto possibilidade verossímil. Cabe frisar a expressão “inferiores”, segundo explica Gazoni (2006), tradutor da *Poética*, voltada a coligar semanticamente os indivíduos comuns, despojados de qualidades admiráveis e notável excelência.

Cabe comentar o que o teatro visa a atingir, sua função artística e ao mesmo tempo social, na visão aristotélica. Trata-se da *catarse* (*katharsis*), ou purgação, que “suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.”(ARISTÓTELES, *Poética*, 1449 b 24) Essa experiência estética, que ocorre pela bela composição dramática e pelo espetáculo, suscita a imersão da consciência com profundidade nas situações possíveis de serem vivenciadas e, por essa passagem imaginada propiciada pelo enredo dramático, mergulhar na trama da existência e nos conflitos verossímeis às pretensões e escolhas, bem como as

emoções envolvidas nos casos e simuladas no público. Inverte, no final, a sentença platônica:

> Platão condenou a arte – entre outros – também pelo motivo de que ela desencadeia sentimentos e emoções, enfraquecendo o elemento racional que as domina. Aristóteles inverte a interpretação platônica: a arte não nos carrega, mas nos alivia da emotividade, e o tipo de emoção que ela oferece, não só não nos prejudica, mas nos beneficia. (REALE, op. cit., p. 492)

Cabe aqui uma digressão breve. Há uma falta de paridade entre mestre e discípulo. Ambos – Platão e Aristóteles – propõem em seus escritos classificar a poesia em sua especificidade, dividir os gêneros de composição e enumerar as partes e funções necessárias a cada modo poético em particular. Possuem desavenças, todavia, quanto ao conteúdo e à contribuição social da arte.

Platão é austero ao enquadrar os efeitos, a seu ver nefastos, da mimese na lapidação do caráter, posto que não inibe as atitudes de vilania ou os valores degenerados, nem acentua como deveria a condução nobre e justa, esperada de um deus cujos atributos só poderiam reluzir a perfeição. A crítica do filósofo da Academia a respeito da comédia (e do teatro como um todo) alveja exatamente a ineficácia da poesia dramática em realizar o ajustamento da conduta, aferindo a medida justa do bem viver. Seu temor concentra-se na observância do menosprezo assíduo dos quadros dramatúrgicos, compostos pelos poetas trágicos e cômicos, para com a moralidade dos atos e a correção dos defeitos, e somente pela suspensão dos mitos inadequados e dos espetáculos impróprios da agenda pública e educacional é que as gerações em desenvolvimento amadureceriam imunizadas à vanglória da injustiça e consecutiva incivilidade.

É plausível sustentar a hipótese de que, amparado no abalroamento platônico contra o valor ético e pedagógico das artes – embora elogiem o acabamento técnico de muitas obras e a maestria de seus criadores – qualquer sistema político e entidades governamentais de toda espécie estabelecem instrumentos de detecção, veto e sanção visando a coibir os conteúdos ou expressões públicas rotuladas como nocivas aos membros da sociedade. Em se tratando da comédia, então, o problema se torna mais grave devido aos sinais visíveis e audíveis serem contagiantes e irrefreáveis, e por ser dificultoso ao riso não ceder à ameaça de provocar convulsão, degradação e desordem se fixa

permanentemente. Conter aquilo que for risível sob a pauta de uma autoridade constituída, pode ser delegado como matéria de importância não desprezível para o governo. Aos olhos de Platão, o riso tem de ser matéria de ocupação de Estado, e essa disposição mais ou menos contínua ou subentendida potencialmente, se tornaria emblemática na história política do Ocidente.[52]

Aristóteles, por seu turno, parece se concentrar na prescrição esquemática dos gêneros poéticos após conferir-lhes definição conceitual dos princípios de cada um desses. Não está nas suas preocupações declaradas permitir ou coibir o teatro em coerência com algum programa educativo a se implementar aos cidadãos, e nem procura justificar o não engajamento do espetáculo e da literatura teatral na responsabilidade política de lapidar a personalidade e colher os compromissos de honradez e integridade pertinentes à cidadania. A apuração de Aristóteles em nada se alinha à apreciação platônica de delação dos males que o teatro e as narrativas fariam padecer a alma e tumultuariam, por extensão, o justo equilíbrio social.

Cabe, entretanto, discutir dois problemas que surgem da abordagem aristotélica sobre o teatro e são importantes na direção pretendida. A primeira consiste em saber, de fato, a consequência moralizante obtida na catarse, se acontece realmente ou não. E o segundo é traçar efetivamente a moção que a comédia cria a conduta inadequada ou inoportuna, sob a dificuldade de destrinçar um tema com tão ínfimo registro.

Segundo Giovanni Reale (1994), historiador da Filosofia, a catarse não purifica moralmente o homem (é um fenômeno equidistante da ética) e nem se retém na experiência psicológica. Seria, para ele, a vivência de um prazer estético na literalidade da palavra, isto é, conforme os sentidos. Apesar de sensata, a visão do filósofo italiano toma a catarse como acontecimento em si, e o desconsidera nas inferências sociais plausíveis de serem adjacentes a remodelação do imaginário da vida humana. A estética, nesse caso, ampara a mutação da eticidade, a consciência do erro e do justo agir. Marilena Chauí releva a função ético-pedagógica do teatro que, pelo sentimento catártico, reconhece as diferentes paixões e corrige as atitudes desmedidas ou viciosas:

---

[52] O livro de Minois (2003), já citado neste trabalho, destaca vários casos em que o riso foi banido da esfera pública, ou pelo menos rechaçado pela intelectualidade e lideranças sociais.

> [...] a tragédia tem uma finalidade educativa e formadora do caráter e das virtudes, por isso deve suscitar no espectador paixões que imitem (simulem e emulem) as que ele sentiria se, de fato, os acontecimentos trágicos acontecessem e deve, a seguir, oferecer remédios para essas paixões, fazendo o espectador sair do teatro emocionalmente liberado ou no governo de suas emoções. O espectador deve aprender, pela imitação (isto é, pelo espetáculo oferecido), o bem e o mal das paixões, o que podem fazer de terrível ou benéfico para os humanos. (CHAUÍ, 2002, p. 485-486).

Opondo-se ao seu mestre, Aristóteles interpreta o teatro como um engenho portador de força capaz de moralizar, na acepção de levar em conta o poder do espetáculo e principalmente do mito levado à cena, para orientar os afetos e a vontade humanos para uma bem-sucedida gênese e consolidação de hábitos alinhados e distanciar os homens dos males corrosivos do caráter.

Na crítica ensaística do crítico literário canadense Northrop Frye, a respeito dos modos de expressão dramática, aplica-se uma correspondência entre o caráter do homem representado e as espécies formais através das quais se enuncia seu *ethos*, firmada nas teses de Aristóteles. É bom frisar que caráter nesse autor não serve ao propósito dos juízos de valor (se é bom ou mau indivíduo) e deve ser tomado no significado mais isento de traço identitário manifesto. Partindo da oposição feita na *Poética* aristotélica entre superioridade e inferioridade da pessoa dramática, Frye estabelece cinco modos de constituir a ação e seus respectivos dispositivos estéticos.

Frye argumenta que a medida da classificação modal das obras literárias, embasadas na postulação aristotélica, encontra-se na tratativa autoral da figura heroica e no seu desempenho (fracassado ou competente) frente ao conflito estabelecido. Esse preceito obedece aos níveis de elevação delineados por Aristóteles, daquelas personagens piores do que as pessoas comuns e daquelas melhores do que estes.

> Nas ficções literárias, o enredo consiste de alguém fazendo alguma coisa. Esse alguém, se um indivíduo, é o herói, e essa alguma coisa que ele faz ou não consegue fazer é o que ele pode fazer, ou poderia ter feito, no nível dos postulados feitos sobre ele pelo autor e pelas consequentes expectativas da audiência (FRYE, 2014, p. 145).

São cinco os modos ficcionais orgânicos da expressão poética. O primeiro identifica o herói como divindade ou semidivindade, sendo superior em espécie e ambiente aos seres humanos comuns. A história é a sua teodiceia e a narrativa

apropriada é a mitológica, tais como as sabidas entre os povos. No segundo modo, a elevação do herói é em grau aos demais homens da espécie e ao ambiente em que estão, e sua prefiguração é típica do romance. Nessa acepção, há o trânsito heroico em meio ao mundo fantástico onde a magia é possível, em detrimento das "normas" impostas pela natureza. No terceiro, o herói possui virtuoses ausentes nos homens comuns (faculdades, sentimentos, índole), porém suas ações estão sujeitas ao poder da natureza e da sociedade; exerce uma liderança portentosa e, não raro, recebe devolutivas condenatórias, sob a alegação de arrogância e insubordinação às leis vigorantes; é o mimético elevado ou a superioridade em grau a outros homens, mas não ao seu ambiente, contido predominantemente na epopeia e na tragédia.

No quarto modo ficcional é que se encontra a comédia, mais realista, pois exibe homens semelhantes às pessoas comuns, sujeitos à parecida sorte de acontecimentos e vicissitudes prováveis. "Se não for superior aos outros homens, nem ao seu ambiente, o herói é um de nós", ratifica (Ibidem, p. 146). É o mimético baixo, a imitação dos "meros mortais". Na comédia, como pensa o ensaísta, está em jogo o ingresso ou a rejeição do herói – na maioria das vezes – a um determinado círculo social. Nas suas palavras, o "tema do cômico é a integração da sociedade, que geralmente toma a forma da incorporação de uma personagem central a ela" (Ibidem, p. 157).

O último modo, o irônico, concentra-se na personagem inferior à média dos homens e mulheres, e o heroísmo aí é subalterno às circunstâncias ou às qualidades minimamente esperadas de qualquer um, sejam físicas ou intelectuais. A ironia, não raramente, flerta com a comicidade, e Frye não deixa de comentar sobre a "comédia irônica".

Na análise do crítico, a tragédia e a comédia não estão em lugares substancialmente incomunicáveis. Não se põem em diametral oposição, pois ambas são o reflexo de experiências possíveis de serem vividas pelos indivíduos humanos. Ao contrário de antitéticas, formam um enlace indispensável na tentativa de esboçar uma imagística completa do ser humano. Faz, porém, a tarefa de acentuar o tônus prevalente em cada uma das formas dramáticas estipuladas, até para delinear melhor o desempenho simbólico esperado de cada uma delas.

Embora no ensaio de Frye a moral não esteja no fundamento da quíntupla divisão dos tipos representados conforme a elevação ou decréscimo de valor, quando adentra nos modos ficcionais cômicos, o caráter tem lugar destacado nos conflitos tramados. A mais valiosa contribuição de Frye para intuir uma estética do cômico é o ponto chave para toda e qualquer especulação do caráter na dramaturgia: a comédia não espelha o heroísmo trágico, mas repele qualquer lastro luminoso de elevação em razão da vulnerável condição natural, de homens e mulheres “de carne e osso”, expostos à vasta e incalculável gama de intempéries e volições.

A lacuna deixada pelo desaparecimento do segundo livro da *Poética* desperta uma incógnita quanto ao papel educativo da comédia (se é que tem algum, projetado pelo teatro de Aristófanes), bem como o desenvolvimento estrutural da dramaturgia e espetáculo cômico, o que se pôde coletar por outros registros históricos. No entanto, foi descoberto um escrito polêmico, sem autoria, datado do século X d.C. – embora a análise minuciosa do documento faça crer que sua procedência remonte provavelmente ao século VI d.C. devido às matérias filosóficas estudadas no período corresponderem ao conteúdo nele encontrado – e denominado *Tratado Coisliniano* (2003) manuscrito integrante da coleção *Coisli* da Biblioteca Nacional de Paris. De acordo com a historiografia, o *Tratado* seria um epíteto do livro perdido da obra aristotélica em que se tratou mais dedicadamente da comédia.

Exatamente por ser um conteúdo resumido em teses, fica complicado extrair os pormenores contidos num exame apurado. O documento contribui para se ter uma noção do que Aristóteles teria dito sobre a poesia cômica, e isso basta na continuidade do enfoque feito pelo estagirita. O Tratado começa a discorrer sobre o assunto, apresentando uma definição:

> Comédia é uma imitação de uma ação risível e desprovida de grandeza, acabada, separada em cada uma das partes no tocante aos formatos; representada por atores e também por meio de narrativa, consumando pelo prazer e pelo riso a purgação de tais afecções; tem como mãe o riso. (SANTORO, 2003, p. 277).

Como se pode ver, o fundamento mimético da obra poética vigora plenamente, com o acréscimo diferencial da ação imitada levar ao riso (ou ao menos subentendê-lo), por constar na trama, nada de inoportuno ou grave, e sim uma

sucessão de interações não dolorosas e asquerosas ao espectador. O texto ainda deixa claro que a ação representada não deve conter nada de grandioso, nobre, elevado à perfeição moral, e isso revela que a obra cômica desdenha da edificação espiritual da audiência, nem a sua conciliação interior com alguma natureza primaz e ocultada nos recônditos da alma.

Quanto à causa do riso, a peça cômica o promove ou pela palavra falada, ou na ação dramática dos personagens. Na fala, os expedientes risíveis se dão pela confusão de significados dada à semelhança de palavras e sua pronúncia (homonímia), pelo sentido comum tentado com o uso de palavras sinônimas (sinonímia), pelo discurso verborrágico que não leva a lugar nenhum e acaba em redundância (prolixidade), na proximidade de vocábulos diferentes por um detalhe de grafia ou na pronunciação (paronímia) e pela maneira de falar (entonações, velocidade, etc.).

Sobre a ação, o *Tratado* destaca os estratagemas para atingir a funcionalidade cômica:

> 1) Desde a assimilação, que se usa para o pior ou melhor 2) Desde o engano 3) Desde o impossível 4) Desde o possível e incoerente 5) Desde a quebra de expectativa 6) Desde a caracterização chula das personagens 7) Desde o uso de danças grosseiras 8) Quando alguém, tendo a possibilidade, deixa de lado o que é melhor e toma para si o que é pior 9) Quando o discurso é desarticulado na medida em que também não tem coerência alguma. (Ibidem, p. 277-278).

Os artifícios destacados são comentados por Ivo Bender (1996) um a um, e recheados de exemplificações retiradas das peças (do texto) e de manifestações cênicas. Sobre o item 1, pode estar contida nas rubricas ou mesmo nas falas, e consiste na transmutação da personagem em algo que o reduz ao ridículo ou o eleva perante outrem ridicularizado. Ainda que seja na tragédia, esse trato cômico pode se presentificar, como no caso do risível da tapeação feita por um deus ao herói, conforme Bender em *As bacantes*, em que a Dioniso insiste em fazer Penteu se dedicar à toalete à vista do público. Assim sendo, a “fragilização do rei e o caráter grotesco de sua transformação, apoiados no diálogo, conduzem à derrisão” (BENDER, 1996, p. 30). O item 2, relativo ao disfarce e ludibriação, ocorre muito nas comédias shakespearianas e aporta nas tramas de Aristófanes (*A assembleia das mulheres*, em que Valentina e suas correligionárias se fantasiam de homens para argumentar na ágora, já que a mulher não participava por não ter direitos de

cidadania. Ou, ainda, em *As rãs*, quando Dionísio e Xantias invertem os papeis de senhor e servo, e o segundo se aproveita da posição superior para regozijar-se). No item 3, aquilo que parece incoerente com a realidade, dado o absurdo presumido, suscita o riso e, para essa emenda, Bender cita *A paz* de Aristófanes, “quando Trigeu, encilhando um escaravelho, resolve subir aos céus para inquirir os deuses” (Ibidem, p. 31). Sobre o item 4, o absurdo ganha peso de fato e irresponsabilidade, como em *Os acarnenses*, também do comediógrafo ateniense, em que um “agricultor megarense procura vender porquinhas ao herói, Diceópolis. As porquinhas são as próprias filhas do vendedor que, movido pela necessidade, resolve desfazer-se, lucrativamente, da família” (Ibidem, p. 31). O item 5 foi debatido anteriormente e resulta de surpreender o espectador com atitudes e comunicações não esperadas em dado contexto (a dedicação de Orgonte com o bem-estar de Tartufo, na peça homônima de Molière, contrapõe a sua negligência para com a esposa doente).

Os dois itens seguintes elucidam a caracterização visual da personagem, em desacordo com a norma indumentária ou de proporção imódica e hiperbólica, e as movimentações desarticuladas e bizarras que podem executar, completamente sem noção desse impropério. Em ambos elencados, o efeito ocorre por meio da encenação e de técnicas a ela somadas (coreografia e música ou sonoplastia), não estampadas obrigatoriamente no texto dramático. Quanto aos dois últimos, são partes integrantes da escrita dramática e requerem um encaixe lógico dentro da ação.

Gérard Genette (1987), dissertando sobre a *Poética*, procura expor a classificação defendida pelo filósofo do Liceu das formas de expressão galgadas nos respectivos gêneros dos quais derivam. Sua tese inicial é a da divisão aristotélica em apenas dois gêneros máximos (épico e dramático) e não em três, ou seja, o lírico não é posto como gênero (o lirismo nessa acepção de Genette advém e adquire o estado de gênero na época do Romantismo). Dentro desse esquema, observa que Aristóteles enumera os tipos de imitação pelo objeto e pelo modo de representação. O objeto define o perfil das ações a serem representadas, e só existem dois polos: superior e inferior. O modo encontra igualmente duas categorias pelas quais se definem o dramático e o narrativo, e, nas combinações de objetos e modos, aparecem as classes de imitações conhecidas: a tragédia (superior dramático), a

epopeia (superior narrativo), a comédia (inferior dramático) e a paródia (inferior narrativo).

O humano superior, de grandeza moral, é retratado nas obras trágicas e épicas, enquanto à comédia, ou drama baixo, cabe levar à cena o homem inferior, despido de nobreza e altivez heroica, mas repleto de falhas e comportamento irrisório. Disso resulta a dúvida assaz oportuna: por essa ancoragem, seria a comédia uma espécie de drama menos qualificado, de menor dignidade, ou goza de prestígio homônimo à tragédia, apenas divergindo no teor conteudístico e espectro formal? Tal problema será discutido mais adiante.

Falta se debruçar sobre o problema da catarse na comédia, visivelmente prejudicada pelo desaparecimento da parte complementar do texto aristotélico. A catarse cômica é instalada no âmbito poético apenas de modo especulativo, pois não existe documentação suficiente para fazer a descrição adequada. Tomar a catarse trágica simetricamente à cômica talvez incorra na conceituação largamente indevida. O jeito é seguir uma linha de pensamento relativamente anacrônica, largando de elucidações para tecer possíveis aproximações coerentes e prováveis.

De partida, é prudente recordar as inúmeras tentativas de sujeitar a comédia aos imperativos de sistemas morais (tradicionais ou de conotação humanista), e disso colher o seu valor, inclusive artístico. Cleise Furtado Mendes observa a utilização pedagógica da comédia como a única justificativa plausível de aceitação erudita, sobretudo na acepção dos pensadores do Classicismo e da Ilustração, e, somente se fosse atrelado ao riso um papel moralista, de incentivar a retidão natural e a bondade entranhada na espécie, seria elogiada. Isso porque, reitera a autora, a grande obra de arte não poderia jamais proporcionar o riso “por nada”, sem nenhum adendo formativo. Nunca, todavia, foi equiparada à tragédia, por maior a adesão tida a objetivos educativos. Portanto, “[...] não se pode atribuir a Aristóteles a ‘origem’ do rebaixamento crítico de que foi vítima, durante séculos, a forma cômica.” (MENDES, 2008, p. 49), e sim ao processo de submissão política e social aos condicionamentos sustentados ideologicamente.

Mendes atribuí o surgimento da catarse cômica ao desnudar da representação racional e psíquica da realidade em contrariedade à natureza imponente e à contingência das eventualidades sociais, nada tendo por corrigir ou

instruir ao homem (na parte intelectual e muito menos volitiva). A comédia não é uma narrativa voltada à educação cívica e ética, mas se demarca por ser um "jogo cujo objetivo é o de deixar cair o maior número possível de máscaras" (Ibidem, p. 84). Divergente do teatro religioso e da associação iluminista entre espetáculo e conhecimento prático, o sensível cômico não cristaliza postura nem as segrega, apenas as observa com afastamento consciente, reativo e, *mutatis mutandis*, cético, à presunção de perenidade:

> [...] a ação cômica não prescinde da trajetória pelo baixo, pela materialidade, pelo corpo. Mas 'o baixo não é tanto aquilo que se representa (vícios, desvios, falhas, referência a 'partes inomináveis' etc.) quanto o ângulo de onde parte a visão. O olhar cômico desconfia das "altitudes" e produz um gesto de rebaixamento no sentido de que *puxa para baixo* tudo que caia no seu ângulo de visão. (Ibidem, p. 85).

A potência da catarse na comédia se funda na negatividade sensível da afirmação de qualquer forma essencial, da absorção contemplativa, de toda entidade impermeável sem temporalidade, da matéria retirada da vida (de sua transitoriedade), todas enraizadas "num imbróglio cristão-platônico que ainda não cessou de produzir seus efeitos" (Ibidem, p. 218).

O poeta e literato Horácio, na sua *Arte Poética* (ou *Epistola ad Pisones*, nome original) escreveu sobre a poesia dramática, os critérios de formulação estética e, entre as linhas de sua autoria, faz recomendações quanto à feitura e o alcance da mensagem dramatúrgica e das implicações de gênero para a composição de uma obra bem-sucedida e bela.

Conhecido por contribuir de modo decisivo na demarcação da teoria clássica da literatura (como ficou referenciado um viés típico dos estudos literários) e por ser mentor de um classicismo que primava pela conquista laboriosa da perfeição formal em total harmonia com o conteúdo representado – respeitosa aos procedimentos que prezem a unidade da obra, mesmo pela rejeição das formas ortodoxa – Horácio destaca a obrigação do poeta em aprimorar as faculdades (a razão, pioneira), disciplinar os hábitos e trabalhar com esmero, para que a criação poética alcance o estado impecável, e salienta ainda a disponibilidade do artista em receber atentamente as observações emitidas pelos receptores da obra, para evitar um desvio acrítico em retirada ao abrigo subjetivo, pois o êxito da obra conta também com a satisfação da expectativa de audiência.

Quanto ao teatro, realça o dito por Aristóteles, acerca da verossimilhança da ação e a maneira de levar à cena o texto trágico ou cômico, obedecerá às precauções de praxe acertadas no desenho das personagens e causar a persuasão adequada. Horácio, nesse ínterim, faz citação do riso apenas em suposição quando enfatiza o cuidado do poeta, ao produzir a sua obra, com a exigida similitude desta com a vida comum e sabida, para emergir o sentimento esperado. As emoções aparentes pelo riso e pelo choro dependem da qualidade da execução cênica e, antecedente a isso, da precisão alcançada no texto dramático em benefício do envolvimento sinestésico entre os mundos da ficção e do cotidiano:

> Não basta serem belos os poemas; têm de ser emocionantes, de conduzir os sentimentos do ouvinte aonde quiserem. O rosto da gente, como ri com quem ri, assim se condói de quem chora; se me queres ver chorar, tens de sentir a dor primeiro tu; só então, meu Télefo, ou Peleu, me afligirão os teus infortúnios; se declamares mal o teu papel, ou dormirei, ou desandarei a rir. (HORÁCIO, 1995, p. 58).

O poeta latino firma a sua convicção, sem grandes pormenores, voltada para os gêneros dramáticos. Em suma, alerta para não se misturar, nem nas falas e nem nos atos correspondentes, os recursos da comédia na tragédia e vice-versa:

> Quem concorreu com uma tragédia ao prêmio barato dum bode, pouco depois também pôs em cena, despidos, os agrestes sátiros e rudemente, sem abandono da gravidade, tentou o cômico, porque tinha de ser retido por atrações e novidades agradáveis um espectador que acabava de sacrificar, avinhado e desmoderado. Mas a apresentação dos sátiros galhofeiros e mordazes e a mudança em cômico dum espetáculo sério convém que não redundem, por uma linguagem achavascada, na transferência de qualquer deus ou herói, há pouco visto vestido de ouro e púrpura, para escuras tavernas; nem o façam, para evitar o chão, agarrar-se às nuvens e ao vazio. (Ibidem, p. 61).

A primazia do trabalho horaciano se debruça sobre os ingredientes resolutivos da bela obra de arte, e indica como exitosa a criação poética que obedece rigorosamente à virtuose do poeta admirável: domínio da letra, sensibilidade aguçada para o não convencionado, escuta atenta aos críticos, conhecimento solidificado. Aos gêneros teatrais não dedica maiores reflexões e pode ser associado, no balanço geral das teses declaradas, ao prosseguimento dos preceitos deixados por Aristóteles sem hesitar.

A retomada da *Poética*, via interpretação romana (não somente por Horácio, mas por Quintiliano), acontece igualmente na França pelo poeta Nicolas Boileau-

Despréaux, no século XVII. Ao escrever *A Arte Poética*, Boileau se dedicou a refletir e prescrever os encaminhamentos da criação artística segundo padrões racionalistas e guiada pelo modelo da poesia clássica. Com isso, a obra de arte, inspirada pela natureza, revela seu esplendor pela beleza formal e sensatez. Ele foi responsável em resgatar, para o pensamento estético francês, as regras das três unidades (de ação, de tempo e de lugar), contidas no bojo das teses aristotélicas, e as colocou no centro da estruturação da poesia dramática.

No terceiro canto, depois de enumerar os princípios gerais que são preciosos tanto para o bom desempenho do poeta quanto para a boa composição de sua obra, e ainda passar por gêneros de menor valor poético existentes sobretudo no século em que escreveu, Boileau finalmente adentra nas regras da escrita dramática e nas distinções das formas da tragédia e da comédia. Recomenda ao poeta que seus versos transmitam sentimentos comoventes e não vulgares, através de incidentes que prendam a atenção e tomem o interesse do espectador. Além do mais, alerta para que o enredo seja claro desde seu início, as personagens se tornem conhecidas tão logo apareçam em cena, e as situações zelem pela verossimilhança. A desenvolvimento do drama precisa ser encadeado de modo a ter a culminância coerentemente e no tempo oportuno, sem saltos inexplicáveis ou lacunas por inépcia. À tragédia, faz resumidamente as admoestações: definir bem as paixões e saber que cada uma delas mostra-se com particularidade; não ultrapassar as conveniências responsáveis pela sobriedade da obra, como manter o caráter das personagens sem alteração e não incorrer em retratos falsos sobre épocas e lugares.

Sobre a comédia, Boileau informa a origem grega em decorrência da fama e popularidade da tragédia, e logo destina a sua força e papel, falando de Aristófanes: “Aí o grego, que nasceu zombador, destilou o veneno de seus dardos maledicentes, através de mil jogos cômicos” (BOILEAU, 1979, p. 51). Depois de mencionar de relance outros autores cômicos (Menandro é, para o crítico francês, o ponto de inflexão da impostação combativa para a correção amena e palatável do comportamento), dedica-se a conceber uma norma para a confecção de comédias de qualidade admirável. Eis o conselho:

> Portanto, autores que pretendam às honras da comédia, que a natureza seja seu único estudo. Aquele que vê o homem e que, com um espírito profundo, penetrou nos recônditos de tantos corações ocultos; aquele que

> sabe bem o que é um pródigo, um avaro, um “honnête homme”, um fátuo, um ciumento, um esquisito, pode exibi-los no palco, com êxito e fazer que, aos nossos olhos, vivam, ajam e falem.(Ibidem, p. 51-52).

A comédia tem por intento apresentar os indivíduos e suas possíveis falhas morais pela imitação. O poeta não pode se furtar aos detalhes de caráter definidos, constatáveis naturalmente nas pessoas, pelos quais a ação dramática se constrói e ganha verossimilhança. Portanto, não cabe ao dramaturgo criar personagens de nobreza de caráter, acima da média dos homens, sem máculas e defeitos, defronte de grandes dilemas existenciais e destinos aterradores. Bem ao contrário, é a variedade de predicados ululantes nas pessoas comuns (não heroicas ou monstruosas) em que reside a matéria para o exercício do talento da comicidade:

> Apresentem, por toda a parte, suas imagens naturais e que cada um seja pintado com as cores mais vivas. A natureza, fecunda em retratos estranhos, é marcada em cada alma, com diferentes traços. Um gesto a revela, um nada a faz aparecer; mas um espírito qualquer não tem olhos para conhecê-la. (Ibidem, p. 52).

A natureza, na sua perfeição, distribuiu no tempo os humores, ambições e fraquezas. Os ímpetos e costumes são direcionados conforme as fases da vida. Na juventude, suscetíveis de toda a futilidade e erros, se entregam facilmente às paixões inconsequentes à caça interminável de prazer. Na idade madura, portador de maior sabedoria de vida, o homem centra as suas decisões na prudência, tenta se prevenir da má sorte e almeja conquistas vindouras. Na fase senil, muitos bens acompanham muitos tormentos, o desfrute do prazer, ao alcance dos jovens, é motivo de crítica invejosa. Essas são descrições feitas na obra para alertar aos intérpretes sobre os caracteres adequados a cada fase, para evitar confusão e mistura no seu papel.

Boileau adverte também sobre a coerência do cômico no drama e exorta aos poetas o estudo da cidade e de sua corte. Insiste no fato de preservar o esmero e o requinte dos diálogos. Despreza a bufonaria e vê com maus olhos caricaturar as personagens. Faz esta advertência:

> O cômico, inimigo de suspiros e lágrimas, não admite dores trágicas, em seus versos; mas seu emprego não consiste em ir, numa praça pública, encantar o populacho, com palavras sujas e baixas. (Ibidem, p.53).

Molière é alvo de crítica exatamente por ter cedido, na opinião de Boileau, ao mau gosto e desavergonhado mimo. A comédia necessita ser manejada com

rigor e eloquência, nunca se rebaixar ao gosto popular, pois é certo a depreciação do estilo sofisticado em prol do riso vulgar. O comediógrafo, enquanto retratista dos tipos humanos e de seus malogros, tem de ter um compromisso zeloso para com a proximidade da natureza, e toda a convenção desrespeitosa dessa cláusula não faz jus à dedicação da dignidade artística.

No arremate, o crítico literário reforça mais uma vez a sua tese de que ao poeta cômico repousa a obrigação de não reduzir a sua peça ao mero entretenimento, mas no pendor do seu ofício "satisfaz somente pela razão e nunca a contraria" (Ibidem, p. 53). E destila esta repreensão aos não obedientes da retidão estética:

> [...] quanto um falso cômico, amante de equívocos grosseiros, que não utiliza senão a sujeira para divertir-me, que ele se vá, se quiser, sobre dois tablados, divertir o Pont-Neuf e os lacaios lá reunidos, com brincadeiras insípidas e representações de farsas grotescas. (ibidem, p. 53-54).

No período classicista, tal como deduzido por Boileau, os costumes edificantes incentivados em sintonia com as tendências naturais darão a condecoração da comédia, e a exigência de aprimorar o indivíduo, como visto na última parte do capítulo anterior, foi a tônica de querelas alastradas.

O pensamento acerca da especificidade da arte dramática ganha um precioso arroubo com a colaboração da filosofia de George F. W. Hegel[53], um dos mais eminentes filósofos alemães contemporâneos. Nos seus *Cursos de Estética*, Hegel revisita a vastidão de produções artísticas históricas e imprime nelas um sentido de continuidade e revelação historicamente dado. O interesse é explicar satisfatoriamente as formas artísticas nos seus progressivos estágios de ser, com determinações apropriadas a cada etapa sedimentada de sua aparição. A arte, sendo para esse filósofo a figuração parcial do desenvolvimento do Espírito Absoluto, quando a razão humana se expressa na história e vai assumindo conotações processualmente significativas, ao derradeiro momento se voltando sobre si mesmo, deve ser compreendida em sua insurgência fenomenológica, como

[53] George Friedrich Willem Hegel (1770 -1831), um dos mais eminentes filósofos alemães (Prússia), foi professor universitário em Jena, e Heidelberg, e docente e reitor da Universidade de Berlim. Iniciador, ao lado de filósofos como Fichte e Schelling, do Idealismo Alemão. Algumas de suas obras, além dos *Cursos sobre Estética*, são *Introdução à História da Filosofia, Princípios da filosofia do Direito* e *Fenomenologia do Espírito*.

a mostra sensivelmente ordenada do movimento do Espírito em favor de sua autoconsciência.

O teatro é discutido por Hegel no capítulo sobre a poesia, em que vai conceber a poesia dramática no tocante à sua execução plena se dar no exterior de si, na encenação. Arbitra pela codependência entre o texto dramático e o espetáculo teatral, sendo este último uma arte aos poucos emancipada da obra poética, apesar de não poder desta se distanciar completamente. Exatamente pelo fato de ser a evolução total da poesia, o espetáculo exprime em ato toda a virtualidade da obra dramática, dando-lhe seu caráter definitivo.

A poesia dramática, no encaminhamento dialético das poéticas representativas, é a culminância das formas expressivas objetiva (épica) e subjetiva (lírica). No gênero épico, os acontecimentos são narrados em terceira pessoa, e os fatos refletem maciçamente os eventos pelos quais o herói enfrenta os desafios postos, e os valores imperantes são os da coletividade. No lirismo, é o universo sentimental que assume o protagonismo da comunicação poética, sendo a escrita do poema ou de fragmentos intimistas seu canal preferido. Hegel atribui ao drama a síntese do processo de revelação na conciliação das tendências contrárias, e as resolve e consuma a fatualidade e externalidade épica e a singularização e interioridade lírica. Daí ser o drama a síntese dialética das duas formas anteriores e assentar-se como mediador dos seus princípios essenciais.

> Pois o drama não se desfaz em um interior lírico, em oposição ao exterior, e sim expõe um interior e a *sua* realização exterior. Desse modo, o acontecimento não aparece então surgindo das circunstâncias exteriores, e sim do querer e do caráter interiores e alcança significado dramático apenas por meio da relação com os fins e as paixões subjetivos. Da mesma maneira, contudo, o indivíduo não permanece preso apenas à sua autonomia fechada, e sim se encontra colocado em oposição e em luta contra outros, por meio da espécie das circunstâncias sob as quais toma seu caráter e finalidade como conteúdo de seu querer, bem como por meio da natureza desta finalidade individual (HEGEL, 2004, p. 202).

Outro ponto crucial na analítica hegeliana é quanto ao assunto desenrolado dramaticamente, e, nesse quesito, adentra nas composições trágicas e cômicas clássicas, em contraposição à execução temática do drama moderno. Na antiguidade, a tragédia e a comédia remetiam–se aos valores universais, à substância ética que, vivida em perspectivas legitimadas igualmente, tende a realizar-se nos indivíduos que as encarnam. A trama era motivada pelo *pathos*, uma

força incisiva sobre a vontade humana e lhe propendem a agir e colher, na implicação necessária, a sorte destinada, seja o êxito ou o infortúnio. Não se reduz a ação às inclinações das personagens, porque o drama antigo não se faz pela instigação subjetiva, o que não anula a presença do caráter como feição da individualidade.

No drama moderno acontece a inversão: é o caráter (*ethos*) o elemento central da ação, por isso se pode afirmar que o teatro é a objetivação, sob formato espetacular, de conflito movido pela clave subjetiva. À personagem cabe, na visão de Hegel, a propulsão da trama para o encaminhamento das cenas, a partir das paixões e vontades que a fazem buscar por um determinado fim e, na relação com os demais indivíduos ficcionais, também compostos de consciência e inclinações similares, colidem e travam prestimosos conflitos. Nisso se instaura a ação na acepção moderna do drama:

> É deste modo unicamente que se mostra a ação como *ação*, como execução efetiva de propósitos e fins interiores, com cuja realidade se reúne o sujeito enquanto consigo mesmo e nisso quer e desfruta a si mesmo e também deve responder com todo o seu si mesmo por aquilo que passa dele para a existência exterior. O indivíduo dramático colhe ele mesmo os frutos de seus próprios atos. (Ibidem, p. 203).

Feitas essas considerações de abertura, pode-se começar as declarações do filósofo alemão quanto à comédia. A ação dessa forma de drama, embora precise manter a unidade (a única para Hegel inviolável das três unidades clássicas, contidas no discurso aristotélico e reafirmadas enfaticamente por Boileau), não tem tamanha obrigatoriedade de fechar perfeitamente todas as ramificações da intriga principal, como na tragédia cujo fio condutor da ação deve prevalecer e articular as cenas até o final derradeiro e resoluto. Exemplifica: em *Romeu e Julieta* de Shakespeare, a ação gira em torno da desavença dos Montecchios e Capuletos, e o amor dos adolescentes e seu desfecho cruento remete ao fim primário.

No referente ao princípio regencial de cada espécie dramática (a tragédia, a comédia e o drama moderno), Hegel demarca a comédia "na qual a subjetividade como tal, no querer e no agir, bem como a contingência exterior, se tornam senhoras de todas as relações e finalidades" (Ibidem, p. 235), e afirma ser o domínio do subjetivo, no transcorrer da ação e seu conflito, a marca tônica do seu arremate. A individualidade na tragédia, ao se colidir com o substancial ético, perde a sua parte

unilateral e sua falsidade esmiúça no confronto com o uno eterno, restando a positividade e a verdade prevalente. Na comédia nada disso importa, pois sendo a subjetividade o elemento formal responsável pela ação, não dispõe de qualquer satisfação para algum conteúdo essencial, posto que são as atitudes das personagens o embrião de todo o desenlace posterior:

> O terreno universal da comédia é, por conseguinte, um mundo no qual o homem como sujeito se fez mestre completo de tudo o que de outro modo lhe vale como o Conteúdo essencial de seu saber e realizar; um mundo cujos fins, por isso, se destroem por meio de sua própria não essencialidade. (Ibidem, p. 240).

Hegel faz uma ressalva: nem toda ação desprovida de substancialidade será necessariamente cômica. O risível, para ele, “pode ser todo contraste entre o essencial e a sua aparição, entre a finalidade e o meio, uma contradição por meio da qual um fenômeno se suprime a si mesmo(...)” (Ibidem, p. 240), e com isso se desfaz, sem maiores complicações, uma meta imaginada. Rir seria uma “exteriorização da inteligência agradável” (Ibidem, p. 240), a astuciosa percepção dos contrastes e o desfrute em saber disso.

No cômico, porém, não apenas esse contrastar de aparência e efetividade basta para provocar seu efeito, pois algumas incoerências são, de fato, bastante constrangedoras. O risível nativo dessa modalidade provém da certeza de que o homem (personagem) irá superar a contradição, ou da falta de importância de tais contradições. O conflito é sempre transitório e, por isso, nada está determinado. O apaziguamento no desenlace se dá sem consternação ou perda sofrida.

> Ao cômico (...) pertence em geral a coragem e a confiança infinitas de estar inteiramente acima de sua própria contradição e de não ser, por assim dizer, amargo e infeliz, pertence a felicidade e o bem-estar da subjetividade que, certa de si mesma, sabe suportar a dissolução de seus fins e realizações. O entendimento rígido é disso o menos capaz, justamente onde ele em seu comportamento se torna o mais ridículo para os outros. (Ibidem, p. 240).

Na comparação com a tragédia, a diferença de finalidade se clarifica. O apaziguamento moral, necessário à tragédia, se dá pela identificação ao fim supremo, na relação com o divino e o inexorável, que opera a prevalência da justiça substancial, e a nobreza moral do herói sacrificado, estando consciente ou não, resolve as oposições com a supressão das antíteses representadas pelas razões igualmente válidas (como em *Antígona*, em que a moral religiosa evocada pela

protagonista rivaliza com o valor geral subentendido na lei do Estado apregoada pelo rei Creonte).

Na comédia, os fins destinados pelos conflitos são vazios e sem significado substancial, de modo a não poderem se impor como razão última verdadeira. O exemplo ilustrativo do filósofo é a avareza, inautêntica enquanto finalidade edificante, opera sobre o indivíduo uma ilusão de que a obsessão pelo acumular e a falta de desprendimento, a despeito dos meios utilizados para satisfazer esse zelo, nunca cumprirá a promessa de felicidade que parece alcançável. A falsidade dessa promessa deduzida, quando proposta sem envolvimento sério da subjetividade, poderá suscitar a comicidade. Além do mais, ainda restam oportunidades geradoras do riso pelo drama:

> Mais cômico, por conseguinte, é quando fins em si mesmos pequenos e nulos devem ser realizados, na verdade com a aparência de grande seriedade e amplos preparativos, mas para o sujeito, quando erra em seu desígnio, justamente porque queria algo em si mesmo insignificante, de fato nada sucumbe, de modo que ele pode se elevar deste declínio em livre serenidade. (Ibidem, p. 241).

Ao mirar grandes ideais com pequenas intenções, ou em nome de aspirações elevadas realizar atos vãos e de nulidade moral inferida imediatamente, o cômico dá o colorido da sua aparição. O contrário, diz Hegel, também é risível: o indivíduo que age acreditando, por via imaginativa, ser algo substancial, se mostra fútil e insignificante, o que se lhe vai se abater na medida do malogro do fim imaginado pela impertinência e frivolidade da ação desempenhada.

Na terceira possibilidade, o cômico surge em função do contraste estabelecido pelo choque dos fins internamente concebidos e das circunstâncias externas desfavoráveis à concretização do pleiteado. É quando, como no enredo de *Sonhos de uma noite de verão* de Shakespeare, os casamentos de Oberon e Titânia, e Hérmia e Lisandro – se amam em segredo e decidem fugir – frustram-se por causa das trapalhadas de Puck ao lançar a poção do amor sobre os olhos das pessoas (Lisandro, Demétrio) e não contar com os desencontros entre os apaixonados.

Nos encaminhamentos finais, Hegel distinguirá a comédia moderna da antiga, assim como fará em relação à tragédia. Na comédia moderna, os personagens não riem de si mesmos, apenas o público ri deles, pois, a exibição das

fraquezas morais não apetece ao gosto sensível senão pelo “risível-prosaico” (ibidem, p. 272) daquele que consente enxergar a amargura da postura desviada comicamente. Quando se pensa no conteúdo engraçado, não tem como negar a maleficência dos atos praticados por aquele que receberá da plateia a gargalhada de reprovação ou desdém, mas para o praticante torpe esse porte resultará em derrota e frustração. O defeito moral é dominante do caráter da personagem, e quanto a isso nada ele pode fazer, a não ser cumprir os impulsos dados pela própria inclinação. Em *Tartufo* de Molière, o desmascaramento do devoto hipócrita não é engraçado em si, e nem a inocência de Orgonte, iludido pela beatitude fingida do seu hóspede ilustre, passa despercebido diante do constrangimento da revelação, consumada pelo oficial do governo que o acusa dos crimes e dá voz de prisão.

A intriga é suprida pela tentativa de alcançar um objetivo por meio da imoralidade ou da paixão, geralmente atribuída ao protagonista. De acordo com Hegel, ela

> surge, em grande parte pelo fato de que um indivíduo procura alcançar seus fins enganando os outros, na medida em que parece se ligar aos seus interesses e os fomentar, porém, os conduz de fato à contradição de se destruírem a si mesmos por meios deste falso incentivo. (Ibidem, p. 273).

É importante ressaltar as equivalências e dissensos quando comparados com a apreciação de Aristóteles. Este diz que a comédia é a imitação dos homens piores do que são. Enquanto a tragédia imita as ações nobres, dignas e até as intempéries pelas quais passa a personagem de caráter mais elevado que o comum, na comédia são as ações desconcertantes e de pouca nobreza aquelas à beira do ridículo e do derrisório. A mimese de ações, sendo o cerne da obra dramática em geral, figura as disposições humanas passíveis de serem vividas (por mais distanciadas da cotidianidade) e que contenham uma significação. Obviamente que o filósofo estagirita, ao classificar o teatro como mimético, se refere ao modo com que se pode elaborar a composição do produto artístico cujas qualidades (humanas, de natureza) possam ser representados no plano simbólico (imagística do possível), e não como reprodução naturalista dos fatos. Nessa vertente, a comédia imita comportamentos tendenciais que podem (ou certamente irão) ocasionar confusão e derradeiro malogro ou terminar em sorte favorável e bom desempenho, apesar de tudo.

Em Hegel, a substância moral não intervém categoricamente na determinação da ação da comédia, e sim a intencionalidade posta pelos indivíduos,

marcados ou não pelo ridículo. Os obstáculos existem em função das atitudes das personagens, não carecem de razões superiores. Na concepção de Aristóteles, o caráter transparece somente pela ação, donde provém a sorte da personagem para qualquer resultado. A unidade da ação, dentro da qual se move as interações conflituosas até a consumação final, ganha a precedência na tese aristotélica, diferente de Hegel que ressalta na ação dramática a vontade como fator de vetorização, fazendo progredir as situações.

No entender de Renata Pallottini, Hegel contribui ao delimitar a ação sob a forma do encaminhamento de escolhas conscientes de uma pessoa moral, dispostas a atingir um objetivo visado, despertando nessa perseguição ideias e paixões opostas, tendentes a colidir.

> Portanto, a vontade humana que interessa, no caso, é a que tem consciência dos seus objetivos. A ação dramática é a ação de quem, no drama vai em busca dos seus objetivos consciente do que quer. É a ação de quem quer e faz. Da pessoa moral, consciente, com caráter (não se tomando caráter no sentido ético moderno). Do ser humano livre. Como consequência, diz ele ainda que o personagem deve responder por todos os atos que pratica, os quais, uma vez praticados, tornam-se irreversíveis. É mais uma forma de nos colocar a liberdade, a consciência e a responsabilidade da pessoa moral. (PALLOTTINI, 1983, p. 16-17).

No teatro cômico, assim como no trágico (guardadas as proporções compatíveis a cada forma do gênero dramático), os ganhos e perdas dos protagonistas e antagonistas se enlaçam pelo caráter subjacente a cada um, e o destino final é retributivo às atitudes tomadas. Não concorrendo para uma catástrofe incontornável como na tragédia grega, os caracteres identificáveis fornecem uma ideia presumível da continuidade dramática. Mas vale notar que, em cada autor cômico, o papel da moral na formação dos motivos de comicidade e na determinação da mensagem comunicada jocosamente.

2.3 Modelos de derrisão moral na comédia: Aristófanes, Shakespeare e Molière

O caso de Aristófanes, é flagrante no referido uso depreciador da comédia em relação aos padrões sociais de moralidade e sua respectiva formalização nos campos privado e público. Mas em se tratando do poeta cômico ateniense, essa

pilheria, contida em doses cavalares na sua dramaturgia, assume contornos bem peculiares.

Na sua obra se encontra uma rejeição em entoação satírica das sequelas, a seu ver nefastas, da vida democrática da *pólis*. Na visão de Minois (2003) e Gassner (2002), a comédia aristofanesca atinge a sua contemporaneidade social e política com tamanha acidez e maledicência contra as suas "vítimas" por representar quase declaradamente o status áureo da qual se valia o passado da Hélade, assegurada pelo zelo guardião dos *áristoi* gregos, e sua descendência brava e honrada que fundou e enobreceu a comunidade helênica.

Segundo Jaeger (2001), a comédia de Aristófanes cumpre um desempenho militante no movimento de compleição educacional da sociedade ática, e seu acréscimo (evidente que não para todos os cidadãos de Atenas) ocorre a partir de sua visibilidade nos concursos e exibições públicas de peças teatrais, financiadas pelos ricos atenienses assim que permitidas e solicitadas pelo Estado. É de se supor que, ao obter espaço no circuito de peças, antes garantido apenas às tragédias, e podendo com isso atingir a população e dela colher prestigio, se popularizasse e fosse vista com tanta importância quanto às encenações trágicas, e endossa Jaeger que a comédia teve igual prestígio.

É bom frisar que Aristófanes viveu na Atenas gloriosa, de conquistas e ebulição cultural, no chamado “século de Péricles”, momento em que a democracia atinge seu patamar mais elevado, a filosofia ganha as ruas e praças pelas interjeições de Sócrates e seus embates intelectuais com os sofistas (profissionais da oratória e que ensinavam as artes do discurso se remunerados) e a prosperidade era altiva e segura. Entretanto, no período subsequente à metade do século V a.C., começa a tomar conta a desagregação desse “mundo ateniense”. Atenas entre numa guerra contra Esparta (Peloponeso) entre os anos de 431 e 404 a.C., algo que será devidamente censurado pelo poeta cômico, e disso colhe anos de amargura, perdas e dissolução de ideais civilizacionais. No decorrer do tempo, o grande líder Péricles falece, Cleon, um general arrogante e afeito à guerra (e um dos desafetos mais escarnecido por Aristófanes) passa a ter influência sobre os atenienses, insuflando-lhes o apoio à guerra, para satisfazer a sua belicosidade. A democracia vira o palco de demagogia e manipulação social, os cargos públicos definidos por

sorteio e não por merecimento, a sensação de que a cidade poderia, como sentenciou Platão na sua crítica ao regime democrático, cair sob o jugo de um tirano. Os juízes muito bem remunerados, e a justiça convertida num comércio de sentenças, onde impera a troca de favores (ou compra desses). Toda essa sangria contra o desaparecimento dessa sociedade e da moralidade aristocrática que se interpõem as suas comédias.

Por isso a derrisão cômica em Aristófanes aplica-se no diagnóstico zombeteiro do decadente epílogo da sociedade ateniense, inversamente ao passado coeso e esplêndido que serve (ou servia) de bússola ao povo grego. Daí, concordando com Hegel, as peças do ateniense reclamarem, a despeito das presepadas e inconsistentes atitudes dos personagens ridicularizados, os tempos áureos e a visão ética no plano universalizado:

> [...] Aristófanes adora oferecer ao riso dos concidadãos, de modo o mais desajeitado e ao mesmo tempo profundo, as tolices do *demos*, as loucuras de seus oradores e homens de Estado, a inversão da guerra, sobretudo, porém, impiedosamente a nova direção de Eurípedes na tragédia. As personagens nas quais incorpora esse conteúdo de sua grandiosa comédia, ele, em estado de espírito inesgotável, transforma logo de início em tolos, de modo que se vê imediatamente que deles não pode sair nada que preste. Assim é Strepsiades, que se dirige aos filósofos para saldar suas dívidas; assim é Sócrates que decide ser professor de Strepsiades e seu filho; assim é Baco, que Aristófanes deixa descer ao mundo subterrâneo do Hades, para novamente trazer de volta um tragediógrafo verdadeiro; igualmente Cleonte, as mulheres, os gregos que querem tirar de um poço a deusa da paz etc. O tom principal que ressoa para nós destas exposições é a confiança tanto mais indestrutível de todas as figuras para consigo mesmas quanto mais incapazes elas se mostram para a realização daquilo que empreendem. (HEGEL, op. cit., p.260).

Aristófanes, um cidadão zeloso pela herança tradicional, não admitia os caráteres pervertidos e a negligência perante as consagradas instituições estatais, bem como as corrosões introduzidas pelas ideias irresponsáveis (a seu ver) e alucinadas que circulavam pelo espaço público até penetrar sorrateiras na vida privada das famílias. Nesse ponto, Hegel está certo ao fincar a seiva do drama cômico antigo no conflito ancorado na objetividade essencial versus a subjetividade individual, e essa permanente atmosfera circula e fundamenta as fábulas e a encaminhamento da ação. Não obstante, a palavra afiada produzirá a cena disruptiva, com alerta dos rumos irresponsáveis ditados por indivíduos alheios totalmente ao espírito de grandiosidade vigorante desde tempos homéricos.

Sobre isso, a corrupção do caráter em nome das benesses do poder e dos desvarios cometidos em decorrência da sua demanda serão veementemente atacados por Aristófanes em peças como *Os arcanenses* e *Cavaleiros*, concentradas mais especificamente na Guerra do Peloponeso e na sandice dos políticos em patrocinar e fomentar a batalha. Em *Cavaleios*, o escravo aproveitador Paflagônio, que tira vantagem das ocasiões e da parvoíce do seu patrão Demos (uma menção alegórica ao povo ateniense) por meio prioritário da bajulação, simula próximo da literalidade o demagogo Cleon e seus ultrajes. No final do prólogo, o coro entra atendendo solicitação sugerida pelo escravo Demoforte (um dos que quer explicitar a face verdadeira de Paflagônio, junto à Vitório) e o Salsicheiro – personagem irônica, não familiarizada com as estratégias políticas, que enfrentará o escravo malvisto – descreve a índole do inimigo, usando termos como salafrário (ARISTÓFANES, 2017, vv. 249), vagabundo e pessoinha escorregadia (Ibidem, vv. 269), o acusa de se impor pelo berro e de manipular a assembleia em prol dos planos mesquinhos e aviltadores.

Na peça *As nuvens,* há uma autêntica amostra da derrisão cômica cujo alvo é os corrompedores da herança espiritual ateniense: os sofistas. Estrepsíades, saturado pelas dívidas contraídas pelo gosto por cavalos do filho Fidípides, desesperado procura auxílio na morada do “sábio” Sócrates. Recebido por um discípulo no “pensatório”, a escola de filosofia socrática (um casebre), é apresentado ao mestre filósofo, que desce de um cesto no qual estava suspenso meditando. Seu objetivo é somar-se ao discipulado e aprender com o melhor a arte da argumentação, para obter sucesso na persuasão dos seus credores. Quando se remete aos discípulos, Estrepsíades os denomina “pensadores meditabundos, gente de bem” (ARISTÓFANES, 1977, vv. 100-101), e seu filho, desprezando-os, responde: “Já sei, uns coitados! Você está falando desses charlatães, pálidos e descalçados, entre os quais o funesto Sócrates e Querefonte...” (Ibidem, vv. 102-104). A partir da repreenda à blasfêmia de Fidípides, Estrepsíades recomenda que ele vá aprender com o mestre Sócrates a usar da palavra para ludibriar os adversários. Comenta os boatos de que dois são os raciocínios possíveis, o fraco (voltado para a vitória nas causas injustas) e o forte.

Sócrates é pintado como um lunático, absorto em ideias excêntricas e abstrações sem nenhum conteúdo aproveitável. Vive distante do cotidiano e se

perde tão completamente em pensamentos longínquos a respeito do curso da Lua, que uma lagartixa defecou na sua boca aberta. Também “investiga” o intestino de mosquitos e sua fisiologia em expelir o ar pelo buraco traseiro, com sobrar barulhento. Na cena a seguir, o Discípulo conta para satisfazer a curiosidade do velho endividado a última indagação transcendental:

> DISCÍPULO
>
> [...] Há pouco, Sócrates interrogava Querefonte sobre uma pulga. Indagava quantas vezes ela pode saltar o tamanho dos seus próprios pés, porque ela mordeu a sobrancelha de Querefonte e pulou para a cabeça de Sócrates...
>
> ESTREPSÍADES
>
> Então, como foi que ele mediu?
>
> DISCÍPULO
>
> Com a maior habilidade. Dissolveu cera; depois, tomou a pulga e mergulhou seus pés na cera. A seguir, quando a pulga esfriou, ficou com umas botinhas à moda pérsica; ele descalçou-as e mediu a distância.
>
> ESTREPSÍADES
>
> Ó Zeus soberano, que sutileza de pensamento! (Ibidem, vv. 140-150).

Sócrates aceita ensinar Estrepsíades, e uma das condições é a de abandonar os deuses olímpicos e venerar as Nuvens, divindades do ar que, misturado ao pensamento, alça a qualidade intelectiva. O filósofo clama com solenidade o poder delas, louvando seu esplendor com milhares de adjetivos, enquanto Estrepsíades aguarda, atencioso e temeroso, com medo de se molhar ou ser fulminado por um trovão. Diante de tamanho absurdo, o coro desaprecia Sócrates, considerando-o um “sacerdote de tolices sutilíssimas”, um sofista indigno de ser ouvido menos pelos méritos do que pela compaixão de seu estado molambento e sofrível.

Os ensinamentos de Sócrates – a arguição dialética e o raciocínio frívolo – não penetram no entendimento de Estrepsíades e Sócrates desiste de tê-lo entre os seguidores. Torna-se, então, Fidípides o iniciado, acatando por obediência a ordem do pai, e começa a lição pelo duelo das personagens descritas como galos de briga trazidos em gaiolas e prontos para se atracarem em golpes: são eles dois raciocínios, o Justo e o Injusto. Na disputa, ambos argumentam sobre a maneira correta de educar os cidadãos, e nisso esboça-se o quadro de transformações valorativo da sociedade ateniense.

O Justo começa recordando a educação antiga, na qual “a prudência era considerada” (Ibidem, vv. 960); primava pela disciplina e atitude asseada, cumpria um programa de estudos fundado no aprendizado musical, na ginástica e na etiqueta; as vestimentas eram decentes, os movimentos corporais não incentivavam a libertinagem. Os benefícios educacionais do raciocínio forte (Justo) estão em negar as barganhas e impropérios circulantes pela ágora, a se envergonhar do rude e da baixeza e reagir com indignação justa contra as ofensas. Também ensina o respeito aos pais e ao idosos, e a continência sexual.

Usando de deboche, Injusto desqualifica os propósitos de seu antagonista, e diz ser capaz de refutar o modelo de educação enaltecido. Sua “virtude” é a eficiência em contrariar, em favor de si, a justiça. “Eis aí o que vale muito dinheiro: escolher os raciocínios fracos e, apesar disso, vencer!” (Ibidem, vv.1040). Faz apologia aos debates públicos e incentiva os jovens ao exercício da falação. A Fidípides, tenta seduzir: “Meu rapaz, observe tudo o que existe na modéstia e de quantos prazeres você deve privar-se: meninos, mulheres, jogos de cótabo, alimentos, bebidas, gargalhadas... Ora, de que lhe valerá a vida se for privado de tudo isso? (Ibidem, vv. 1070). Sugere ao jovem jogar a culpa em Zeus, caso seja apanhado hipoteticamente em adultério “porque ele também é mais fraco do que o amor e que as mulheres” (ibidem, vv. 1080) e isso compensaria o deslize humano. Ao final, apela à maioria quando o Justo cita os esculhambados (punidos por devassidão sexual) e o Injusto enumera muitos (advogados, trágicos, juízes, e até indica membros do público num distanciamento peculiar do teatro cômico) pertencentes ao mesmo agrupamento.

Com a aceitação da derrota por Justo, admitindo ser difícil dissuadir a multidão passiva, Estrepsíades confia ao Injusto o aprendizado do filho na ambição de livrar-se de qualquer processo e cobrança. Alegre, presenteia Sócrates e aclama: “Viva a Fraude, rainha do mundo!” (Ibidem, vv. 1150). Tão logo Fidípides deixa o “pensatório” instruído na erística (arte de persuadir tendo por arranjo sofismas e demonstrações falsas), o orgulhoso pai o saúda e volta-se ao público com petulância: “Ó infelizes, por que vocês ficam sentados, seus bobos? O lucro é nosso, dos sábios; vocês são umas pedras, um número, uns carneiros inúteis, um monte de ânforas!” (Ibidem, vv. 1200-1205). É evidente a magistral ironia de Aristófanes, afeito ao discurso Justo, em ofender os cidadãos ávidos pela chance de lucrar usando de

expedientes execráveis, prática sofística comum na sua acepção. Ao dizer essas palavras, Estrepsíades enuncia seu antônimo: sábio é aquele cuja índole não admite o relativismo moral no favorecimento oportunista.

Após a discussão do devedor e seus credores, entram em casa, e na saída Estrepsíades está chorando porque Fidípides o bateu. O contrário ocorreu: o filho usa dos raciocínios tidos como irrefutáveis contra as convicções do pai. Justifica a penalidade em nome da justiça, pois não aceitou as ordens de Estrepsíades para tocar cítara, renegou a genialidade poética de Ésquilo e louvou os versos de Eurípedes (péssimos, na visão de Aristófanes) e se orgulha do saber adquirido:

> FIDÍPIDES
>
> Como é doce conviver com ideias novas e engenhosas, e poder desprezar as leis estabelecidas! Quando eu preocupava o meu espírito só com a equitação, não era capaz de dizer nem três palavras sem errar. Mas, agora, depois que “ele em pessoa” acabou com isso, eu convivo com hábeis sentenças, palavras e pensamentos, e creio que posso provar que é justo castigar o pai. (Ibidem, vv. 1400-1405).

As personagens de Aristófanes são alegorias do combate travado pelos discursos acerca do justo e do injusto, o logos sofístico destinado a dar ao segundo a vitória em detrimento do primeiro, e nisso se traduz para o poeta a comicidade inerente à educação pleiteada e incentivada pelos sofistas. A disputa dos discursos tende a colocar em relevo a antiga educação como um tipo, um pouco caricato, e dar à voz injusta ar de sobriedade e grandiosa expectativa. A comédia, por meio de jogadas risíveis põe a nu a farsa da renovação educacional do seu tempo, em nada leal à justiça ou às demais virtudes, para então transladar para um riso satírico austero de desmascaramento. “Destaca-se vigorosamente em primeiro plano a falta de escrúpulos morais do novo poder intelectual, que não se submete a qualquer norma” (JAEGER, op. cit., p. 433).

Encontra-se nessa toada a ousadia do poeta ateniense em reverenciar os valores antigos em detrimento daquilo que ele julgava desonroso e néscio. Seus espetáculos expunham os políticos, filósofos e cidadãos que desejavam se dar bem e conseguir regalias da democracia: eram, a seu ver, moralistas no discurso, e nos atos cometiam as maiores imoralidades (mentir, roubar, brutalizar etc.). Nisso surge o adágio de conservador à obra de Aristófanes, mas cumpre esclarecer o significado

adequado deste conservadorismo atribuído. Para isso, recorrer aos termos de Jaeger uma vez mais será benéfico:

> Aristófanes não é um reacionário dogmático e rígido. Mas o sentimento de se ver desaparecer tudo aquilo que o passado tinha de valioso, sem o ver substituído por algo de novo também valioso, era vigorosamente suscitado nesta época de transição e enchia de receio os espíritos clarividentes. Nada tinha a ver com o moderno conhecimento das linhas históricas e nem com a crença geral na evolução e no "progresso". A experiência da realidade histórica só podia ser sentida como a demolição do sólido edifício dos valores tradicionais em que tinham vivido tão seguros. (Ibidem, p. 433).

Uma peça específica reflete bastante a ânsia de recuperar o porto seguro cultural. Na comédia *As rãs*, Dioniso vai ao Hades resgatar Eurípedes (símbolo do desejo de que regressasse o referencial trágico, e com ele o ímpeto dos valores aristocráticos e religiosos do passado), mas depois de uma conversa pouco amistosa entre os poetas, o deus do vinho e do teatro decide por levar consigo Ésquilo para regenerar a pátria.

O embate entre os poetas, arbitrado por Dioniso, é uma brilhante aula de sátira literária, pois ambos, Ésquilo e Eurípedes, enunciam visões sobre o labor poético no meio do distrato cômico das poesias dos rivais. São questionados uso de métricas, combinação de sonoridades, frases "esquisitas" e mal elaboradas, pouca ou inadequada reverência aos deuses, e por aí vão as objeções hilárias. Os versos de Ésquilo são mais prestigiados por Aristófanes, e as críticas feitas por um poeta a outro e vice-versa, e o começo do arremate que levará Dioniso a escolher pelo mais remoto dos tragediógrafos está no argumento definidor da finalidade moral da poesia trágica:

> ÉSQUILO
>
> Um debate deste nível excita minha cólera; meu coração fica indignado por ter de responder a tal adversário. Mas ele não deve pensar que me reduziu ao silêncio. Responda-me: quais são os ingredientes que tornam um poeta trágico digno de admiração?
>
> EURÍPEDES
>
> As sábias lições que tornam os homens melhores.
> [...]
>
> ÉSQUILO
>
> É isto mesmo. Veja os homens saídos de minhas mãos: eu os edifiquei como se fossem torres feitas de palavras cheias de dignidade; eles não recusavam funções públicas onerosas, não eram ociosos, nem intrigantes,

> nem charlatães como hoje; só respiravam lanças e dardos, capacetes com penachos brancos, elmos, escudos recobertos de sete couros. (ARISTÓFANES, 2000, p.261).

Está neste trecho da comédia a grande lição requerida para a sociedade contemporânea da Atenas da *pólis*, e referenda a decisão de Dioniso em resgatar o trágico Ésquilo e deixar no submundo o adversário:

> CORO
>
> Feliz o homem totalmente sábio! Milhares de provas atestam a veracidade desta afirmação. Este, por ter sido sábio, voltará a ver a sua casa, o que é uma vantagem para seus concidadãos, para seus parentes e seus amigos; ele deverá tudo à sua sapiência. É bom, então, não ficar perto de Sócrates conversando com ele, desdenhando da música e as partes mais importantes da arte trágica. É loucura perder tempo em conversas ociosas, em sutilezas frívolas.
> (...)
>
> HADES
>
> Parta alegremente, Ésquilo; salve a sua pátria valendo-se de sábias lições e cure os loucos (eles são numerosos). (Ibidem, p.288).

A Comédia Clássica era o sítio de ideias donde se emitia a voz do poeta para tratar dos interesses públicos, das inquietudes e clamores ouvidos na cidade ou subentendidos nas suas periferias. E sempre a comédia, no entender de Fernández (1996), nunca deixou de ser vinculada causalmente à vida social, e seu destino será inevitavelmente pronunciar-se acerca das relações sociais e suas peripécias.

Shakespeare merece consideração quando o assunto é comédia e a condição humana. Sua dramaturgia, iniciada na maturidade adulta a partir de 1590, transcorre em várias fases. É convencional dividir a produção shakespeariana segundo a tipologia iniciada com as Peças Históricas, entre 1590 e 1594, em que aparecerá a primeira peça cômica, A comédia dos erros, uma versão do *Menecmos* de Plauto, seguida por *O mercador de Veneza, A megera domada, Sonho de uma noite de Verão*, culminando em *Romeu e Julieta* em 1596. Após o período das Peças Inglesas (*Henrique IV, Henrique V, Ricardo III, Ricardo II*), e da comédia *As alegres comadres de Windsor*, findado com *Júlio César*, a partir do século XVII (1601 a 1608) nasce a fase áurea da dramaturgia do poeta inglês: suas maiores tragédias são escritas – *Hamlet, Otelo, Rei Lear e Macbeth* – e, paralelo ao gênio trágico, escreve também as comédias tidas entre as suas maiores obras do gênero -

Troilo e Créssida[54]*, Noite de Reis, Medida por medida, Como quiseres, Tudo está bem quando acaba bem, Contos de Inverno* – em que se confrontam os problemas de ordem prática (comportamento ético). Termina sua trajetória de escritor com *A tempestade*, tendo, após 1612, escrito poucos trabalhos em parceria com outro dramaturgo.

Nas primeiras comédias, o interesse shakespeariano está voltado para as relações interpessoais. Em *A comédia dos erros*, o desencontro da família no naufrágio pelo qual passou gerará a confusão entre os irmãos gêmeos, até todos se reencontrarem e novamente comungarem do mútuo pertencimento fraternal. Nessa primeira incursão do bardo pela comédia, o quiproquó permeia toda a mobilidade cômica da peça, ao pôr em cena gêmeos separados e depois confundidos um com o outro quando compartilham o mesmo ambiente.

As demais comédias da primeira fase do dramaturgo são alimentadas pela tentativa de os amantes se encontrarem e poderem realizar o desejo mútuo de unirem-se. Para tanto, a resolução do conflito que os impede no início de se aproximarem é cabal, e, nessa seara, Shakespeare insere as dificuldades e mazelas enfrentadas pelos homens de seu tempo, afeitos ao desfrute da liberdade – e retratam não apenas a mentalidade inglesa (europeia em larga escala) como as inclinações humanas insistentes. Em *A megera domada*, a celeuma entre a temperamental Catarina e o abrutalhado Petrúchio, candidato a marido dela, transporta à ficção a tão saudada e corriqueira batalha entre os sexos.

Nas comédias românticas de 1594 em diante, Shakespeare não aspira convergir a trama para a correção dos erros (usual nas comédias romanas), mas impetra vários obstáculos endereçados ao final feliz, a consumação do amor. Em *Jaime Quarto* passa a usar um artifício que será reaproveitado: Dorothea, fiel a seu marido e desprezada por ele, vaga a esmo ao ser expulsa da corte, vestida de pajem, e atrai o amor de Júlia que a confunde com um homem pela indumentária. O travestimento e a confusão de tomar uma pessoa por outra aparecerá outras tantas

[54] Existe uma discordância quanto à classificação de forma dramática desse texto. John Gassner (2002) e Bárbara Heliodora (2005), exemplificando, classificam a peça como uma comédia; no compêndio das comédias shakespearianas, traduzidas por Carlos Alberto Nunes (1992) não consta a referida peça, disponível no volume dedicado às tragédias. Aquém disso, adotarei como norte o veredito a favor de qualificar *Troilo e Créssida* como comédia, sobretudo pelo fato de conter na ação o escárnio às maiores dignidades morais, e de ser crucial a risibilidade na apreensão das contradições relativas ao comportamento esperado das figuras heroicas e cívicas.

vezes nas comédias shakespearianas, como em *Os dois cavalheiros de Verona*, em que a protagonista se traveste em pajem, e na *Noites de Reis*, em que Viola, vestida como Cesário a serviço do Duque Orsino (e por quem nutre amor), leva mensagens sentimentais à Lady Olívia, jaz apaixonada pelo “rapaz” Cesário. Junta-se a comédia *Trabalhos de amor perdido*, semelhante às anteriores julgadas por críticos de pouca criatividade e atrativos literários e cênicos (cf. GASSNER, 2002, p. 259).

Na lírica peça *Sonho de uma noite de verão*, o amor de realização dificultosa entre Lisandro e Hérmia, impedida pelo arranjo do pai da jovem, Egeu, para se casar com Demétrio, leva os amantes inconformados a fugirem e acabar perdidos no bosque das fadas. Essa enrascada entrecruza com os descuidos do atrapalhado Puck ao tomar Lisandro por Demétrio (pretendido por Helena, amiga de Hérmia) e untar seus olhos com o sumo da flor da paixão, cujo efeito é levar a pessoa a gamar no primeiro ser vivo observado. Nisso, o amante de Hérmia sente forte amor por Helena (a primeira à sua vista), e a situação piora quando Puck, novamente enviado pelo rei das fadas Oberom a corrigir o erro, unta os olhos de Demétrio durante o sono e este, quando acorda, vê Helena e a disputa com Lisandro.

Nas comédias shakespearianas das fases iniciais, a moralidade não ocupa a dianteira da mensagem teatral ainda que esteja contida na sutileza das paisagens sociais e dizeres fortuitos. Vale mais a animação dramática e os desencontros de intenções, daí o tema moral perpassar colaborativamente a implantação do jogo cômico entre personagens. Apesar disso, não se pode negar a sensibilidade e perspicácia do autor para revelar a interioridade humana e estampar com a crueza verídica as contendas e disputas pela glória e a dominação (objetivos tão caros ao pensamento político de Maquiavel). Nas tragédias e dramas históricos, nota-se essa caracterização em personagens densos como Ricardo III, Hamlet e Macbeth, envoltos em conspirações e ambições arrogantes e vis. E nas comédias, no parecer de Bárbara Heliodora, transparecem várias questões dessa ordem, embora as ações dramáticas não sejam genuinamente políticas, como pano de fundo ou até explicitada no desenvolvimento da intriga. Vale a pena ler a síntese de Heliodora a esse respeito, começando pela comédia de estreia:

> O toque em *A comédia dos erros* é leve, mas inclui o bom governo, na figura do duque, e a posição deste na questão da justiça e da misericórdia , a ordem no grupo social por meio das referências à Epístola aos Efésios – que fala do relacionamento entre marido e mulher, pais e filhos, amos e

> servos – e, também, a ordem na natureza, na fala de Luciana sobre a obediência que a mulher deve ao marido. (HELIODORA, 2005, p.213).

Outras comédias do inglês, para a analista, transparecem a conjuntura política e, juntamente a isso, uma predisposição moral. Em *A megera domada,* por exemplo, a imposição idealista da ordem familiar e a edificação da sociedade harmonizada sob essa tutelação, estão em pauta no tumultuado e cômico relacionamento entre o par:

> [...] o comportamento de Katarina é, acima de tudo, "antinatural", e estamos persuadidos de que a intenção do autor, no final, é a de sugerir que haverá um relacionamento tão mais livre e satisfatório entre ela e Petruchio na medida em que, mais do que as outras recém-casadas, ela assume sua posição no encadeamento dos seres: se Petruchio será sem dúvida o chefe da família, Katarina terá respeitadas as virtudes de sua própria ordem, ou condição, ou categoria, que lhe são privativas (Ibidem, p. 215).

Talvez a exceção no quadro de textos cômicos – guardadas as discordâncias acadêmicas mencionadas em nota – seja *Troilo e Créssida*, uma peça em tonalidade de escárnio escrita durante a etapa das denominadas Peças Sombrias. Nela se perfaz parodicamente a história de Troia, porém suas personagens estampam a deploração e a ruína moral, típica de uma sociedade adulterada por desejos mesquinhos e amor-próprio. A derrocada do reinado troiano, iniciada pelo mau presságio com a morte de Heitor, faz sucumbir o amor do general Troilo pela jovem Créssida, cujo pai já havia se bandeado para o contingente grego. Gassner apresenta o que nomeia de "cinismo realista" (Ibidem, p. 268) a esmerar toda a ação, conferindo um grau de pessimismo negador do heroico, ou subversor da imaginária mitológica das grandes personalidades literárias.

> Os gregos da guerra de Troia, idealizados por Homero, são despojados de qualquer vestígio de decência; são tão estúpidos e viciosos que nem mesmo Eurípedes ousou pintá-los assim. Heitor, o único cavalheiro da peça, é um troiano, ou seja, inimigo das personagens principais, e não é derrubado durante um gloriosos combate com Aquiles mas praticamente assassinado pelos três "heróis" gregos enquanto está desarmado. A guerra é um absurdo banho de sangue travado por uma Helena que não passa de uma rameira, e defesa de um Menelau que é um "cornudo" completamente dominado; a jovem heroína, Créssida, também é desprezível. Se não é fácil gostar desta peça, ainda é mais difícil não a respeitar como um cáustico comentário das falhas do gênero humano. (GASSNER, p. 268).

Para salientar o tipo de juízo moral encontrado na vertente cômica de Shakespeare, duas peças podem servir de parâmetro: *O mercador de Veneza e Medida por medida*. As duas comédias, a despeito de pertencerem a ciclos

diferentes da carreira do dramaturgo, invocam no escopo algumas questões morais altamente importantes, oferecidas ao público sob o véu da comicidade.

Na primeira mencionada, Antônio, rico mercador veneziano, apelidado de “o bom Antônio, o honesto Antônio...” (SHAKESPEARE, 1981, p. 325) pelo amigo Salânio, se dispõe a emprestar o dinheiro necessário para Bassânio se candidatar ao enlace nupcial com Pórcia, enamorados em segredo. Por não dispor da quantia no momento (três mil ducados), decide pedir empréstimo a Shylock, caracterizado por Salânio como “o diabo (...) sob a figura de judeu” (Ibidem, ato III, cena I, p.325), dominado pela avareza e por extrair vantagens monetárias de negociações pela cobrança de juros sobre seus “favores”.

A cena III do ato I, em que ocorre o diálogo entre Shylock, Antônio e Bassânio, é muito significativa na apreensão do contexto êmulo introjetado pela mentalidade inglesa, a rejeição dos judeus e de suas práticas religiosas (e comerciais). A conversa do mercador com o rico judeu é bastante sugestiva: o assunto gira em torno do dinheiro, mais precisamente da cobiça em querer ganhar uma quantia sobressalente à oferta. Direcionado ao público, Shylock confessa odiar Antônio “porque é cristão, muito mais ainda, porém, porque, em sua vil simplicidade, empresta dinheiro grátis e faz assim baixar a taxa de usura em Veneza.” (Ibidem, ato I, cena III, p. 298). Na conversa travada quanto ao emprestar dinheiro a juros, Antônio deixa claro sua desaprovação pela prática. Questiona Shylock por contar a história bíblica da esperteza do patriarca Jacó em lucrar as ovelhas coloridas listradas, prometidas a ele pelo tio Labão, mediante o ardil de atrair as ovelhas voluptuosas para procriarem em maior quantidade, para com isso saudar a santidade do crédito lucrativo. Ao passo que Antônio menospreza a narrativa alegando que a vontade de Deus não valida a cobrança ilegal e, ainda, menospreza o interlocutor dizendo que as Escrituras podem servir de justificativa para tudo, se usadas por malícia de uma mente perversa.

Por sua vez, Shylock destila as inúmeras humilhações sofridas por Antônio, passadas no Rialto (casa de comércio), pelo motivo de ganância, as quais suportou resignado. Disse ao desafeto: “Vós me chamastes de infiel, cão assassino e cuspiste em meu gabão de judeu; tudo isto, pelo uso que fiz do que me pertence” (Ibidem, ato I, cena III, p. 300). Agora, gaba-se o judeu, o acusador necessita de ajuda, e terá de contar com aquele ao qual ofendeu incansavelmente. Antônio retruca dizendo sentir

vontade de xingar e agredir repetidamente, e pede o empréstimo não como amigo, e sim inimigo, disposto a correr riscos se descumprir o acordo pactuado.

A Salarino, o rico sovina vocifera a raiva contida contra Antônio e tudo aquilo que ele representa, a saber, a perseguição racial e religiosa por parte do cristianismo:

> SHYLOCK
>
> Ele [Antônio] me cobriu de opróbrio, impediu-me de ganhar meio milhão; riu-se de minhas perdas, ridicularizou meus lucros, menosprezou minha nação, dificultou meus negócios, esfriou meus amigos, esquentou meus inimigos; e que razão tem para fazer tudo isso? Sou um judeu. Então, um judeu não possui olhos? Um judeu não possui mãos, órgãos, dimensões, sentidos, afeições, paixões? Não é alimentado pelos mesmos alimentos, ferido com as mesmas armas, sujeito às mesmas doenças, curado pelos mesmos meios, aquecido e esfriado pelo mesmo verão e pelo mesmo inverno que um cristão? Se nos picais, não sangramos? Se nos fazeis cócegas, não rimos? Se nos envenenais, não morremos? E se vós nos ultrajais, não nos vingamos? Se somos como vós quanto ao resto, somos semelhantes a vós também nisso. Quando um cristão é ultrajado por um judeu, onde coloca ele a humildade? Na vingança. Quando um judeu é ultrajado por um cristão, de acordo com o exemplo cristão, onde deve ele colocar a paciência? Ora essa, na vingança! A perfídia que me ensinais, eu a colocarei em prática e ficarei na desgraça, se não superar o ensino que me destes. (Ibidem, ato III, cena I, p. 326).

Shylock anseia vingança contra Antônio por ressentimento provado em razão da sua descendência judaica e do modo como sua irmandade racial é maltratada pelos intolerantes cristãos. Antônio, assumindo a imagem padrão do cristão que abomina a usura, é visto pelo velho negociante enquanto adversário odioso. A amargura quanto à falta de consideração de Antônio pela sua estirpe o corrói e deflagra as paixões mais hostis e vingativas. Ao trazer essa contenda histórica para o palco, Shakespeare propõe uma ação dramática respaldada em incidente realista, tendo na subjetividade da personagem a força motriz do núcleo cômico principal, assentindo com Hegel.

Shakespeare pune o antagonista no final, quando Pórcia decide defender Antônio no julgamento, após este descumprir o acordo pela perda financeira sofrida devido ao naufrágio de seu navio, e usa o argumento vitorioso de que o pagamento colocado pelo agiota caso a dívida não fosse honrada – uma tira de pele – não incluía o sangue a ser vertido com o corte. A polêmica outrora surgida, e ainda hoje ressoante, inquire: será o bardo antissemita? Na opinião de Gassner, a comédia em questão não condiz com a pecha de intolerância racial, nem seu contrário, uma

diversão benevolente. O atrito entre judeu e cristão (tão mordaz e de longa assiduidade) é o elemento fabular que permite o avanço do mote da ação, qual seja, a incompatibilidade entre o destino amoroso e o dinheiro. Outrossim, as ilustrações do cristão temente a lei de Deus e zeloso pelo dever bíblico da caridade e do judeu apegado aos bens materiais e crente na recompensa divina para o bom negociador remetem aos estereótipos cunhados e reverberados na época, e Shakespeare não se furtou de transmitir essa passagem sócio-histórica para a ficção teatral.

Outra comédia que vale a pena ponderar é *Medida por medida*, também composta na fase sombria. Nela se funde o moralismo puritano com o autoritarismo despótico ilustrando a trama. Após se tornar governante pela transmissão do múnus feita por Vicêncio (ciente da corrupção moral à qual chegou Viena, e mais sabido ainda da sua contribuição para isso se consolidar), Ângelo decide restaurar uma lei remota de castidade, que versa sobre a punição a quem fornicar. Cláudio, o primeiro a ser detido por causa do ato legislativo do novo governador, engravidou Julieta sem contrair o matrimônio. Enquanto era encaminhado à prisão, pede a seu amigo Lúcio para encontrar Isabel, irmã prestes a ingressar a um convento, e lhe diga para interceder pelo irmão aprisionado junto à autoridade máxima da cidade. Quando Isabel pede a clemência de Ângelo, o governador, atraído pelo recatamento da moça, propõe a libertação de Cláudio em troca da pureza dela, e com veemência Isabel abjura a chantagem. O Duque Vicêncio, disfarçado de frade, ouve a confissão de Cláudio e Isabel no cárcere, e tem uma ideia para livrá-lo: fazer com que Ângelo se deite à meia-noite com Mariana, sua ex-pretendente abandonada sem qualquer apreço. Isso acontecendo, Ângelo age com impiedade mandando matar Cláudio, apesar da promessa feita à Isabel. Depois de um imbróglio envolvendo Isabel, Ângelo, Escalo (adjunto do governador) e o Duque, este último se revela depois de se vestir novamente de frade e acusar o malfeitor dos seus delitos. Ao final, Cláudio (passado por morto) retorna, casa-se com Julieta, e Isabel é pedida em bodas por Vicêncio.

Nessa comédia, a moral transborda com efetividade, pois do início ao fim da ação dramática permeia o descompasso entre condutas pelo fato de não prevalecer a decência e a continência. Já na cena II, Cláudio, detido pelos oficiais reclama ao amigo Lúcio seu infortúnio dado pela “excessiva liberdade” (SHAKESPEARE, ato I, cena II, p.122) de ter estado com Julieta e a ter engravidado. Exprime o caso

comparando ao mal estomacal: “Como toda a indigestão é a mãe de muito jejum, assim também cada uma de nossas liberdades se transforma em violência por uma repetição imoderada” (Ibidem, ato I, cena II, p. 122). As leis apeladas pelo governador para sancionar o ato consumado pelos amantes não era invocada a mais de década e passa a vigorar reativamente em resposta à desarranjada administração do Duque, que lamenta essa perda de freios pela sua omissão em aplicar rigorosamente as leis e cumprir os decretos, assegurados apenas no papel. Na confissão a Frei Tomás, define a situação com precioso julgamento, útil ao andamento da trama:

> Fui culpado dando ao povo liberdade excessiva; seria tirania de minha parte, se eu o atacasse e oprimisse por atos que eu lhe permiti, pois, dar livre curso às más ações, enquanto o castigo não tem o mesmo privilégio, é o mesmo que encorajá-las. Assim, meu padre, deleguei meu poder a Ângelo, o qual, emboscado atrás de meu trono, poderá atacar direto o objetivo, sem que meu caráter tenha que se comprometer nesse combate, ao qual minha pessoa permanecerá estranha. (Ibidem, ato I, cena III, p. 125).

Sobre Ângelo, no qual reside a vilania, é a personagem mais rica do ponto de vista dos caracteres, e seu estado de dubiedade favorece a construção da incongruência cômica. Lúcio descreve o governador promovido como

> homem cujo sangue é verdadeira neve fundida, homem a quem os aguilhões da carne nunca atormentam, bem como os impulsos dos sentidos, mas que diminui e embota o fio de suas propensões naturais mediante os exercícios do espírito, o estudo e o jejum. (Ato I, cena IV, p. 128).

No instante da súplica de Isabel pelo perdão do irmão, Ângelo se mantém inflexível e inabalável, afirmando caber à lei e não a si a condenação do irmão, e endossa o legalismo ao culpar a morosidade do até então duque em aplicar a punição exemplar prevista em lei, adormecida, mas nunca extinguida. Isabel, contudo, insiste respeitosamente pela anistia do irmão, apelando ao sentimento e à sabedoria de Ângelo, que se emociona e pede um intervalo para ponderar. O solilóquio a seguir, após a despedida da aspirante a noviça saudando com a invocação da proteção divina, dá um toque de subjetividade humorista:

> A tentadora ou o tentado, qual é o mais culpado? Ah! Não é ela quem peca, pois não é ela quem me tenta; sou eu mesmo que, deitado perto da violeta, exposto ao sol, em lugar de embalsamar os ares como uma flor, apodreço como carne putrefacta sob a influência da estação feliz. Será possível que o candor da mulher seduza mais nossos sentidos do que a leviandade?

> Quando temas tantos terrenos inúteis, devemos arrasar o santuário para aí instalar nossos vícios? Oh! Que vergonha! Que vergonha! Que vergonha! Que fazes ou quem és, Ângelo? Tu a cobiças, sordidamente pelas próprias coisas que a fazem virtuosa? Oh! Deixa viver o irmão dela! Os ladrões têm perfeitamente o direito de roubar, quando os próprios juízes roubam. (...) A tentação mais perigosa é aquela que nos conduz ao pecado pelo amor à virtude. A prostituta, pondo em jogo seu duplo poder, a arte e a natureza, nunca pôde excitar meus sentidos, porém essa virgem pura me domina completamente! (Ato II, cena II, p. 144).

Shakespeare humaniza Ângelo a ponto de pôr em dúvida a credulidade em si, e essa incógnita torna-se risível, contraposta à figura austera e coesa do mandatário público. Em compensação, quando Isabel vai buscar a resposta de Ângelo, seu instinto apetitivo e fantasioso impõe-se sobre a ilibável virtuosidade (pelo menos até o dado momento da peça) e faz dele um chantagista passional. Apesar de sério, levando em conta a situação real de assédio, o cômico da cena está precisamente na dissipação da autoimagem cândida do homem com o dever guardar a legalidade e a compostura.

No final do quinto ato, quando tudo está sabido, a punição de Ângelo estipulada (a morte), Mariana e Isabel intercedem pelo condenado arrependido, e com a revelação de Cláudio vivo, o Duque perdoa seu substituto e restabelece a união com Mariana, interrompida no passado pelo abandono da moça.

Já Molière pode ser reverenciado, sem dúvida alguma, como um dos grandes gênios do teatro. Sua obra é fruto de persistência nos palcos e do anseio de fazer da comédia algo tão estimado e com o prestígio idêntico ao da tragédia. Sua carreira, iniciada pela ousadia de se desligar do destino familiar (seria o de acompanhar o pai na função de tapeceiro do rei) para se aventurar nos palcos, após um período na prisão em Paris em face de dívidas, monta a própria companhia teatral (a *Troupe de Monsieur*) e viaja pelas cidades provinciais da França com exibições mambembe por mais de uma década. No retorno à capital, faria sucesso como dramaturgo cômico e intérprete, cheio de espírito zombador e com repertório preparado.

Gassner reproduz uma alusão bastante proveitosa sobre a comédia – circunstanciada na configuração social da França durante o século XVII, e com certeza universalmente válida – dita por George Meredith, certamente munido de sapiência na leitura da sua contemporaneidade:

> Seu aspecto comum é o de uma observação desinteressada, como se estivesse vigiando um movimentado campo e tendo o lazer de dardejar as partes escolhidas sem qualquer ansiedade agitada. O futuro do homem na terra não a atrai, sua honestidade e harmonia no presente sim; e sempre que eles crescem desproporcionalmente, inflados de orgulho, afetados, pretensiosos, bombásticos, hipócritas, pedantes, fantasticamente delicados; sempre que ela os vê autoiludidos ou logrados, aderindo enlouquecidos a idolatrias, escorregando em vaidades, congregando-se em absurdos, planejando sem visão ou perspectiva, tramando demencialmente; sempre que eles estão em desconformidade com suas profissões e violam as não-escritas, mas perceptíveis leis que os unem em consideração um ao outro; sempre que ofendem a saudável razão, a honesta justiça; são falsos em sua humildade ou minados de preconceitos, individualmente ou em massa; o Espírito superior parecerá humanamente maligno, e lança sobre eles uma luz oblíqua, seguida por cascatas de risadas cristalinas. Esse é o Espírito Cômico. (apud GASSNER, 2002, p. 331-332).

Não poderia haver expressão mais completa e efusiva do teatro cômico e do genial comediógrafo francês. A comédia de Molière traz no bojo as inspirações originais do mundo greco-romano e da Itália renascentista. De Aristófanes, trouxe o sarcasmo e a agudeza no escárnio polemista; de Plauto e Terêncio, o talento em pintar com requintes a vida privada da classe média para alta, e as peripécias numerosas que tendem a rematar, na maior parte das estórias, em matrimônio. Sátiras hiperbólicas percorrem as páginas de suas peças: atacou, com exagero pernicioso, as mulheres “cultas”, os médicos, os nobres e as pretensões da burguesia em obter os privilégios da fidalguia. É comum no teatro molieresco certas figuras decadentes pelos seus deméritos, porquanto as atitudes levam diretamente ao malogro.

As peças cômicas do artista francês primam pelo zelo racional na composição (a maior parte de suas comédias foi escrita em versos alexandrinos, e o enredo obedece a uma coerência excelente) e no tom crítico usado. O ridículo visto pelo comediógrafo nos encontros enfadados e superficiais da alta classe média sob o véu da pseudo-intelectualidade e dos caprichos quase infantes da nova burguesia ascendente, sem contar os repetitivos vícios, que acompanham a travessia humana sobre a Terra, sempre teimam em retornar não importa a época ou nacionalidade. Sua descrição dos fricotes e vacuidade contidas em personagens como o deslumbrado “novo fidalgo” Monsieur Jordain ou o pestilento avaro Harpagão, reiteram a acuidade de analista e percepção ímpar do autor na interpretação da sociedade, e o escárnio mobilizado nas suas comédias acerta com precisão os

agentes culpados pela paisagem instalada com a escalada social da burguesia e de todas as irreverências e frivolidades trazidas na bagagem.

Escreve, na *Crítica à Escola de mulheres*, um diálogo ficcional no qual promove o discurso apologético em favor da comédia, não se esquivando, é óbvio, de ironizar a concorrente e sublime tragédia. Na fala de Dorante, personagem da conversa, em resposta ao comentário de Urânia, fica evidente o posicionamento do comediógrafo em repúdio ao tratamento da comédia como forma inferiorizada e, indo além dessa disputa, a seu ver malfadada e iníqua, assegura a maior dificuldade em compor o texto cômico:

> URÂNIA
>
> (...) Cá para mim, a tragédia, sem dúvida, é qualquer coisa de belo quando é bem executada; mas a comédia tem os seus encantos, e acho que uma não será menos difícil de fazer que a outra.
>
> DORANTE
>
> Seguramente, senhora; e se, para a dificuldade, pusésseis um mais do lado da comédia, talvez não vos enganásseis. Porque enfim, eu acho que é muito mais fácil elevar-se seguro dos grandes sentimentos, desafiar em verso a Fortuna, acusar os Destinos, e injuriar os Deuses, do que entrar como deve ser no ridículo dos homens, e reproduzir agradavelmente no teatro os defeitos de todas a gente. (Molière. In: BORIE et. al., 2004, p. 119).

Complementa Dorante defendendo o ponto de vista do seu criador sobre a finalidade da comédia, que consiste em afastar da cena toda a representação ideal sobre os homens e suas facetas:

> Quando pintas heróis, fazeis o que quiserdes. São retratos ao vosso gosto, onde não se buscam parecenças; e não tendes mais que seguir os traços de uma imaginação que voa por si, e que muitas vezes abandona o verdadeiro para agarrar o maravilhoso. Mas quando pintais os homens, é preciso pintar ao natural. Querem que estes retratos sejam parecidos; e nada fizestes, se não fazeis reconhecer aí as pessoas do vosso tempo. Numa palavra, as peças sérias, para não se ser criticado de todo, basta dizer coisas de bom senso que estejam bem escritas; mas para as outras não será suficiente, é preciso gracejar; e é uma estranha tarefa esta de fazer rir as pessoas de bem. (Ibidem, p.119).

Tartufo foi a peça mais representada na *Comédie Française*, e o exemplar mais exitoso do riso derrisório. Orgonte, chefe de família com bom patrimônio, acolhe em sua residência o devoto Tartufo, por quem nutre abundante estima. Para a mãe do senhor da casa, Sra. Pernela, o religioso é a imagem da santidade. Damis,

filho de Orgonte, não simpatiza com o visitante, e Dorina, a empregada doméstica, é a voz mais lúcida por perceber a falsidade do protegido do patrão. Tanto prestígio tem Tartufo com Orgonte que ele decide lhe dar a filha Mariana em casamento, contrariando o anseio da moça, enamorada de Valério. Não somente o casório será o prêmio entregue, como todos os bens materiais transferidos ao fingido crente.

Durante as cenas, Tartufo manifesta sua volúpia por Elmira, esposa do seu anfitrião. Declara-se incisivo a ela, tendo por resposta a rejeição constrangedora. Quando Damis conta ao pai o ocorrido (ele espiava enquanto os dois dialogavam), Tartufo verbaliza lamentos de autoflagelo, dizendo-se “Infeliz, pecador, repleto de impiedade, o maior dos vilões de toda a humanidade” (MOLIÈRE, 1980, ato III, cena VI, vv. 1075) e se impõe a pena de sofrer pelo mal cometido, o que comove Orgonte e o faz repreender o filho por ofender a honra de um santo homem. Percebendo a cegueira do marido, Elmira pede que se esconda debaixo da mesa para comprovar a falsidade de Tartufo. Chama-o no intuito de conversar e induzir sua concupiscência, o assim que Tartufo, um pouco desconfiado, pede uma prova concreta do amor de Elmira, Orgonte surpreende o avanço afoito do mentiroso. Desfeita a pose do charlatão, Tartufo, em posse da doação da casa, expulsa a todos de lá. Sra. Pernela não acredita na dissimulação de Tartufo, mesmo o filho afirmando ter testemunhado o fato, até o envio do Sr. Leal, oficial de justiça, para executar a ordem processual impetrada, no seu dizer, pelo “bom Senhor Tartufo” (Ibidem, ato V, cena IV, vv. 1750), tudo dentro da legalidade. Ao final, quando Orgonte e a família irão para a casa de Valério, Tartufo chega acompanhado por um guarda e os flagra de saída. Porém, quando o hipócrita solicita a prisão do pai de Damis e Mariana, o guarda o pasma com a sua detenção, pois o rei discerniu o mau caráter que era Tartufo (procurado pelas autoridades por outro nome) e mandou prendê-lo e anular o contrato assumido, restabelecendo a justiça e a paz. Dorina, a doméstica enxerida, mas com muita serenidade, resume a ação brilhantemente:

> DORINA (A ORGONTE)
>
> Lamentos sem razão... Sem motivo insultais. / A intenção de Tartufo é até clara demais: / A toda a humanidade oferece a virtude; / Ele sabe que o bem temporal nos ilude / E então se sacrifica e trata de furtar / Tudo que vos corrompe: ele quer vos salvar! (Ibidem, ato V, cena V, vv.1815-1820).

A peça repercutiu poderosamente e se tornou um símbolo da comicidade celebrada no século XVII pelos críticos ao estilo Boileau, e no século vindouro pelos intelectuais iluministas. A comédia teria por didática a ilustração das condutas pérfidas e admiráveis, e a exemplar correção dos erros. Essa tônica será sustentada, como já demonstrado no capítulo precedente, pelos defensores do teatro enquanto linguagem de convencimento ético. Sobre o sucesso de *Tartufo*, eis a observação de Will Durant:

> Até onde o teor da peça explica sua longa permanência e contínua popularidade? Explica-se isso, em primeiro lugar, pelo ataque frontal à piedade hipócrita; em segundo lugar, pela força e pelo brilho da sátira. Nela, naturalmente, tudo é exagerado. A hipocrisia é raramente tão temerária e completa como em Tartufo, a estupidez raramente tão extravagante como em Orgon e nenhuma criada é tão brilhantemente insolente quanto Dorina. O desfecho é incrível, como quase sempre se dá nas peças de Molière. Isso não o perturbou. Depois de haver seu quadro e sua condenação à hipocrisia, qualquer *deus* ou *rex ex machina* serviria para desemaranhar a trama e transformá-la em virtude triunfante e punição do vício. (DURANT, 1994, p. 101).

Tartufo, depois de representada cenicamente em 1664, foi censurada. Os censores (homens da Igreja) apregoavam que o teatro não é lugar de se discutir religião; os religiosos diziam que ofende o “Sumo Pai”, além de ser uma porta aberta para o diabo; as mulheres poderiam se desencaminhar pelas paixões que o teatro suscita (perturba o equilíbrio da alma). Quando foi proibido pela intransigência clerical, Molière, malgrados cinco anos de resignação, montou a peça com a mudança do final: no original, Tartufo sai ganhando, enquanto Orgonte permanece sem os seus bens. Na versão final, liberada para publicação (primeira edição em 1669), o representante do rei desmascara a charlatanice de Tartufo e o prende (em princípio, o oficial de justiça vinha, a mando do protagonista, capturar Orgonte).

Na tentativa de liberar a montagem da peça, Molière vai argumentar no papel moralizador da comédia, e nisso consiste seu fim ilustre:

> O dever da comédia, sendo o de corrigir os homens, divertindo-os, acreditei que, no emprego onde me encontro, nada tinha de melhor a fazer do que atacar, em pinturas radicais, os vícios do meu século; e como a hipocrisia sem dúvida é um dos mais usuais, dos mais incômodos e dos mais perigosos, tive, Sire, o pensamento de que prestaria um pequeno serviço a todas as pessoas honestas do vosso reino, se compusesse uma comédia que descrevesse os hipócritas, expondo os gestos estudados de todas estas pessoas, todas as velhacarias encobertas destes moedeiros falsos em devoção, que querem pilhar os homens com um zelo contrafeito e uma caridade sofística. (...) e para melhor conservar a estima e o respeito aos verdadeiros crentes, distingui o mais que pude o caráter que devia ser posto

> à vista; não tenho, absolutamente, deixado o equívoco e tirei tudo o que pudesse confundir o bem com o mal e não me servi neste quadro senão das cores expressas e dos traços essenciais que fazem reconhecer de início um verdadeiro e franco hipócrita. (Molière, apud BORBA FILHO, 1967, p. 98).

Por mais que haja menção ao papel moral da comédia, ou seja, provocar o riso dos vícios e a punição dos desvios imorais de comportamento, há uma inovação da poética cômica em Molière, acrescentada à função clássica. Para o artista francês, a comédia deve dar prazer, fazer que as pessoas sejam agradadas. Algo crucial na controvérsia sobre o riso é precisamente se pode ou não ser desinteressado, e, na seara aberta por Molière, o rir se liberta do necessário utilitarismo moral, embora mantenha essa destinação por conveniência.

O mais impressionante no conflito proposto por Molière nessa comédia, além da rítmica apropriada dos acontecimentos, é a definição limpa e precisa dos caracteres, primor das altas comédias, e a função destes no progressivo desvelamento da ação. Desde o princípio, as personagens cumprem um papel dramático insubstituível e dão à trama uma versatilidade no uso de dispositivos cômicos.

As personagens de Tartufo são significativas na construção da ação. Para haver o devoto venerado, é fundamental os seguidores crédulos e, por isso, abobados, como a Sra. Pernela e Orgonte, típicos representantes do enrijecimento citado por Bergson, pois contra todas as evidências mantinham-se absortos na própria imaginação e fé. Pernela o define como “um homem de bem” (Ibidem, ato I, cena I, vv. 42) e recomenda ao neto “ouvir-se o que diz” (Ibidem, ato I, cena I, vv. 42), ao passo que Damis, indignado, rechaça o fato de Tartufo ser o termômetro de consentimento do permitido e do proibido na casa, e a estupidez crédula da avó estima que Orgonte ensine os filhos a amá-lo pois o beato tem em vista o céu.

Dorina, a única a não se iludir logo no começo, define à madame o homem por trás do hábito: “Ele passa por santo em vossa fantasia; tudo o que faz, porém, é pura hipocrisia” (Ibidem, ato I, cena I, vv. 69-70). A empregada, falastrona e espaçosa, descreve o patrão de maneira hilária:

> DORINA
>
> (...)
> Quando serviu ao rei, mostrou-se bravo, é exato; / Julgamo-lo por isso um sujeito sensato. / Mas não passa de um parvo, um filósofo bufo, / Depois

> que se embeiçou pelo tal de Tartufo. / Trata-o de meu irmão, faz tudo que ele quer, / Tartufo é seu pai, mãe, filho, filha e mulher! / Dos segredos que tem, Tartufo é o confidente, / E de suas ações o diretor prudente. / Ele o afaga, ele o beija e nem por uma amante / Teria um bobalhão ternura mais constante. (Ibidem, ato I, cena II, vv. 181-190).

Orgonte é o inocente deslumbrado pela candura de Tartufo, e por essa razão suas atitudes são, durante boa parte da ação, desestimáveis. Ao regressar de viagem, Dorina lhe relata as últimas novas, e acontece o imediato diálogo, tão engraçado quanto absurdo: fala da enfermidade de sua esposa, que não conseguiu se alimentar direito e foi pega pela enxaqueca, e de noite teve febre que a impediu de dormir e pôs todos os familiares em alerta; não melhorando seu estado, submeteu-se à sangria para recuperar a saúde. Orgonte, ao ouvir cada notícia preocupante, apenas repete a pergunta “E Tartufo?”, obtendo da empregada respostas satisfatórias (comeu muito, dormiu de roncar). Termina o diálogo com a despedida de Dorina nestes termos: “É espantosa a vossa cortesia! / À madama direi, se concedeis licença. / Como vos alegrou sua convalescença.” (Ibidem, ato I, cena V, vv. 257-258).

A cegueira intelectual de Orgonte se parece, em *A mandrágora*, com a presunçosa tapeação de Messer Nícia, porque ambos são vítimas de um enganador e todos ao redor vão se conscientizando das trapaças, menos eles (no caso de Nícia é pior ainda, visto a sua incompreensão permanecer). Nem um pouco cônscio da real intenção de Tartufo, Orgonte desfila amabilidades e louvores ao trapaceiro, designando-o por “varão exemplar, nobre, austero, leal” (Ibidem, ato I, cena VI, vv. 271), com valiosos ensinamentos tranquilizadores da alma, em qualquer percalço. O sentimento de afeição deu-se em episódios passados durante os cultos religiosos, contados assim:

> Toda manhã, na igreja, obediente ao rito, / Vinha perto de mim ajoelhar-se, contrito, / De todos os fiéis atraía a atenção / Pelo santo fervor de dizer a oração. / Pondo em cada palavra um suspiro arquejante, / Beijava humildemente a terra a cada instante. / Corria antes de mim; e sua mão atenta, / Pressurosa, me dava a concha de água benta. / Um dia descreveu-me o seu santo criado / Quem era, que fazia e seu mísero estado; / Passei a dar-lhe esmola; ele me agradecia / E para devolver-me uma parte insistia: “É muito, balbuciava, apenas a metade; / Não mereço, senhor, inspirar-vos piedade.” / E seu eu me recusava a reembolsar a esmola / Aos mendigos lançava as pratas da sacola! / E finalmente o céu a esta casa o faz vir / E tudo desde então parece-me sorrir! (Ibidem, ato I, cena VI, vv. 283-300).

O convencimento de Orgonte é tão ofuscado que ele destrata sem titubear todos os desconfiados ou convencidos da inverdade do comportamento de Tartufo. Essa teimosia, que parece gostar de se iludir e provoca raiva nos demais garante a comicidade, como afirma Bergson: “Há no fundo da comicidade uma rigidez de certo tipo, que leva a ver o caminho em frente, a não dar ouvidos a nada, a não querer nada ouvir” (BERGSON, op. cit., p.138). A recusa em aceitar a falsidade de Tartufo também desponta na Sra. Pernela, mantendo-se fiel à crença na santidade do hóspede mesmo quando seu filho persiste em dizer o contrário, após flagrar a importunação depravada do meliante contra Elmira.

Em todas as comédias de Molière aparece um casal de jovens apaixonados. O senhor Orgonte tem uma esposa jovem, Elmira, pela qual Tartufo sente irresistível desejo, e a passividade diante do sentimento o trai perante a esperteza calculista desempenhada anteriormente. No caso presente, o impedimento do enlace amoroso acontece pela negativa da esposa firme na decência. Magaldi aponta isso com clareza:

> Até que ponto a exigência carnal é comum a todas a(sic.) criaturas e impede, portanto, a devoção perfeita? Embora sob a capa da hipocrisia, essa realidade domina Tartufo e pode impor-se como advertência de que o imperativo humano contraria o impulso celeste. Provavelmente essa crença molieresca está tão nítida na peça que não ofendeu apenas à cabala dos falsos devotos, mas a todos que se julgavam com sinceridade piedosos. É essa uma qualidade dos textos superiores de Molière – *Dom Juan*, *O Misantropo*, *Escola de Mulheres* ou *George Dandin*: eles surpreendem a imagem secreta e incômoda do homem, despindo-o de insatisfatórias idealizações. Poucos autores, na história do teatro e da literatura, tiveram o dom, sem recorrer a expedientes sensacionalistas, de narrar a presença animal do homem, de fixá-lo na sua totalidade. (MAGALDI, op. cit., p.138).

A volúpia atraiçoa o falso devoto e põe a perder sua dissimulação, embora tenha pregado ao dono da casa o prejuízo cabal de conseguir a doação dos bens incluindo a casa. O fato ressaltante, ao pensar o riso derrisório no teatro, é o contraste levantado entre a excelência moral e a vulgaridade imoral na postura do protagonista, e a radicalidade dessa oposição articula-se com dosagem certeira no traço da personagem.

A seguir da descoberta, Orgonte lamenta com Cleanto e afirma, movido pela frustração e raiva, detestar homens honestos (Ato V, cena I, 1605 ss). Cleanto o admoesta, dizendo haver pessoas boas, e a beatitude verdadeira deve ser admirada. Ou seja, o castigo pelo riso não termina em pessimismo irresoluto, bem

ao contrário, o cômico admite a probabilidade de agir contraditoriamente. Por isso, a acusação satírica no caso do enganador protagonista surte, inclusive, na denúncia do vício intolerável e no apontamento da direção irrepreensível da conduta.

> A sátira de Molière contra a hipocrisia de Tartufo não é só a sua desvalorização radical, mas ainda um anseio de desaparecimento do fanatismo que a inspira. A sátira sempre foi, por seu radicalismo, um meio adequado para denunciar as anomalias mais graves de caráter político, moral ou social". (VÁZQUEZ, op. cit., p. 280).

Nas peças de Molière, o contraste desvendado ao longo do enredo entre o "ser" (identidade real) e o "parecer" (identidade dissimulada) é a tônica acentuada, e por que não dizer estimulante, da sua técnica cômica. Seu repertório é vasto – utilizou caracteres, ainda que contidamente, e hiperbolizou os costumes aventados como fúteis e pedantes – mas são distintivas no dramaturgo francês as artimanhas e maquinações desencadeadas sob a tutela do fingimento e do engano, e esse tema se torna, não somente a coluna cervical das suas comédias mais "duras" (com a exposição das feridas de maior gravidade da natureza humana), como também resulta no convencimento das contradições que se esgueiram em paralelo aos interesses pessoais em curso. Talvez a única carência da sua batalha derrisória seja a inexistência do papel autocrático e despótico do rei, compreensível pelo fato de sua majestade Luís XIV o proteger e financiar.

Na esteira desses grandes mestres do cômico e da crítica social, Maquiavel surge com suas comédias, em especial a que será objeto de estudo nas páginas seguintes, e convergidas as espécies de comicidade aqui elencadas e examinadas, poder-se-á conceituar seu teatro e a gana singular de sua comédia humanista.

3. O “RISO MAQUIAVÉLICO”: *A MANDRÁGORA*

3.1 Maquiavel e seu tempo

Para melhor entender Nicolau Maquiavel e bem enquadrar sua comédia em justaposição ao conjunto dos fatos a ela concomitantes, é mister situá-lo, de partida, no momento histórico e cultural do qual fez parte e participou ativamente, no plano político sobretudo. Viveu no período de ampla movimentação de ideias e transformações econômicas e sociais denominado Renascimento, situado entre os séculos XIV e XVI, na Era Moderna. Essa nomeação radica na empresa de fazer “renascer” o espírito humanista da civilização greco-romana (fonte primaz de inspiração para a reviravolta da modernidade) pela realização de práticas salientadoras da grandeza humana. Daí a era renascentista e moderna receber o emblema de antropocêntrica, exatamente por supervalorizar o homem e concentrar sobre ela os planos e aspirações altamente subversores.

Para iniciar o percurso pela Idade Moderna, as imagens evocadas por João Francisco Duarte Junior vêm muito a calhar:

> De forma alegórica, pode-se afirmar que o homem medieval se mantinha com o olhar dirigido para cima e para trás simultaneamente, pois, para ele, o mundo enquanto criação divina estava pronto e acabado, sendo mínimas as mudanças que o ser humano podia imprimir na superfície do planeta, mudanças as quais se revelavam apenas de grau, nunca de essência. Deus já escrevera o grande livro do universo, cabendo aos humanos tão só a leitura e interpretação, no sentido de se adequar melhor aos desígnios do Criador. E para essa tarefa de leitura, os melhores óculos deviam ser buscados atrás, em tempos passados, nos quais viveram santos e sábios com seus preciosos ensinamentos. (...) Graças às técnicas e instrumentos navais recentemente desenvolvidos, a descoberta de novas terras faz brotar a concepção de que o mundo talvez não esteja ainda concluído, cabendo ao ser humano a missão de levar à frente essa empreitada. Fato que, de acordo com a nossa alegoria, equivale a um deslocamento do ponto de vista, pois doravante seremos nós os construtores de um mundo em progressiva alteração. Assim, o homem moderno volta o seu olhar para baixo e para a frente: para si mesmo, edificador da realidade, e para o amanhã, quando as coisas haverão de ser outras. (DUARTE JUNIOR, 2006, p. 42).

Segundo Duarte Junior, o ingresso da civilização europeia ocorre pela ambição de não permanecer em estagnação e atingir maiores trunfos. Isso, obviamente, depende de condições apropriadas, as quais requerem concentração sobre o poderio humano de ampliar os potenciais cognitivos e tecnológicos, além de

tomar o mundo como passível de modificação, ascendente ao porvir. A modernidade é gestada no anseio de superação do modo tradicional de vida, o que inclui os costumes, a organização social e a mentalidade solidificada. As esferas de fomento cultural vão, pouco a pouco, ganhando outros contornos, e, ao admitir os transtornos inventivos e producentes, é inevitável contar com a perda ou ao menos a relativização de antigos pilares civilizacionais. O mundo moderno nascente se desloca para o além do presente, em movimento desbravador e progressivo ao futuro.

> Começa a surgir e a se consolidar a preocupação com o futuro, bem como a noção de progresso, ausente nos tempos medievais; nasce a esperança de que o porvir haverá de ser melhor do que o presente, por obra do esforço e do trabalho humanos. Tal fato carrega em si uma clara dimensão utópica, acerca da felicidade e do bem-estar a serem conseguidos em épocas vindouras, dimensão essa de fundamental importância na estruturação do pensamento e do modo de vida modernos. A modernidade, por conseguinte, deve também ser entendida como um período de arraigado utopismo, de crença num futuro cada vez melhor e mais rico em benesses para a humanidade (...) (Ibidem, p. 42-43).

A tarde crepuscular da Idade Média deixou na antecedência imediata da modernidade um conjunto de convulsões sociais. A “Peste Negra” (Peste Bubônica) assolou boa parte da humanidade no século XIV, suscitando o temor pelo “fim dos tempos”. Revoltas populares e guerras pontuaram o clima de instabilidade entre nações. A Guerra dos Cem Anos (de 1346 a 1450), travada pelos soberanos de França e Inglaterra, é o registro mais exemplar da prorrogação da elevada mortalidade desde a peste.

A aurora dos tempos modernos incide na Europa a partir das iniciativas de aventureiros, emergentes sociais e artistas visionários, todos em sintonia com a gana ardente de reformular as estruturas políticas, econômicas, religiosas e artísticas persistentes por décadas, até séculos, quiçá milenar. O Renascimento (Renascença, *Risorgimento*, nomes pelos quais o período atende) é um fenômeno principalmente italiano, pois vêm dessa sociedade as inovações e investimentos prioritários para a invenção desse “novo mundo”. A abertura permanente de rotas comerciais, intensificadoras de modalidades mercantis de produção e consumo, foi a primeira causa da ascensão de um continente qualitativamente diferenciado, esse fato foi possível devido aos exploradores de terras distantes e contatos com outros povos, iniciados pelas numerosas cruzadas que fizeram chegar o Oriente à

civilização ocidental. Nessa linha, os empreendimentos marítimos conduziram o homem europeu a lugares longínquos, como as Américas, o que estabeleceu uma queda de fronteiras e contato com tradições diferenciadas.

A abertura da época renascentista ocorre entre as criações literárias e filosóficas dadas durante o movimento conhecido por Humanismo. Os humanistas vieram ao proscênio como os intelectuais que propuseram caminhos poeticamente adversos e exaltaram valores até então sucumbidos ou inviáveis na longa história medieval. No início, os humanistas desejavam renovar os conteúdos estudados nas universidades medievais, com proposta inclusiva dos estudos humanos (*studia humanitatis*), isto é, a poesia, a matemática, história e os demais saberes necessários à reforma educacional, renunciando à dependência dos escritos e métodos escolásticos especificamente. Até o século XIV, as universidades concentravam a instrução em três áreas formativas – Direito, Medicina e Teologia – e o currículo estudado pelos universitários eram sintetizados nas chamadas “Artes Liberais” (conhecimentos para os homens livres), subdivididas em dois agrupamentos: o *Trivium* (gramática, retórica e dialética ou lógica) e o *Quadrivium* (Aritmética, Geometria, Música e Astronomia). Esses eram os conteúdos preparatórios para ingressar com êxito na vida universitária nos cursos superiores.

A inspiração dos humanistas – dentre os quais Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1304-1374), Giovanni Boccaccio (1313-1375), Picco Della Mirandola (1496-1463) e tardiamente Baldessare Castiglione (1478-1528), Erasmo de Roterdam (1466-1536), Luís Vaz de Camões (1524?-1580) e Nicolau Maquiavel – vinha dos tempos áureos da civilização ocidental, a antiguidade greco-romana. A cultura antiga para tais pensadores e artistas (a Filosofia Clássica, Helenística e Imperial, e as artes visuais da régia República de Roma e do Império dos Césares), em detrimento da cristã, era representativa dos ideais ansiados: exemplo de perfeição, elevação do indivíduo, dos honrosos feitos e da capacidade humana de agir e decidir o próprio destino. Petrarca colocou no topo dos objetivos humanistas a imitação (imitativo) dos antigos. Contudo, lembra o historiador Nicolau Sevcenko: a “imitação não era mera repetição [...] mas a busca de inspiração em seus atos, suas crenças, suas realizações, de forma a sugerir um novo comportamento do homem europeu.” (SEVCENKO, 1994, p. 15).

Dante escreve o poema épico mais grandioso da passagem da visão de mundo: a *Divina comédia*. Na obra, Dante conduz o leitor para vivenciar toda a concepção teológica medieval, em síntese do imaginário religioso e da valoração contributiva da vasta coleção de personalidades fundadoras da cultura ocidental. É um artista de dois mundos: da Europa cristã da Idade Média e da Europa moderna. O poeta percorre os níveis sobrenaturais – Inferno, Purgatório e Céu, segundo a tradição cristã – acompanhado pelo cicerone Virgílio (o magistral poeta latino) e neles presencia as dores, lamentos e alegrias de vários dos mestres do Ocidente, como Platão, Aristóteles, e de homens determinantes nos acontecimentos (igual a Nero). Dante fez a ligação com a antiguidade, e ao mesmo tempo prenunciou as transformações responsáveis ao surgimento da modernidade.

> Na Divina comédia o espaço celestial se subordina à experiência terrena dos homens. A entrada dos homens no inferno ou no purgatório não lhes aniquila as convicções; pelo contrário, afirmando-se contra uma situação adversa. Elas ganham realce, destacando a individualidade única de cada pessoa, e o compromisso fundamental com sua condição humana.[...] o espaço intemporal do sagrado só pode ser compreendido se for remetido à temporalidade histórica da terra e da sociedade, porque é somente dela que falam as almas penadas. É a grandiosidade e o mistério do destino individual de cada homem e a forma como ele joga com a sorte e com as circunstâncias históricas que o cercam que preocupam essencialmente a imaginação de Dante. (SEVCENKO, 1994, p. 41).

Tido como inventor da poesia lírica moderna, Petrarca se fez tema da sua obra. *Cancioneiro,* uma das suas maiores criações, revela temática intimista e apuro formal, e o conteúdo traz as contradições do amor, inquietudes e fragilidades pessoais. Tinha devoção pelo mundo clássico, rala simpatia pelo olhar antropológico medieval, mas com certeza a dádiva de seu “apostolado” está na defesa da cultura secular e na valorização da autonomia individual. Sua literatura converte a preocupação sobrenatural na atenção aos sentimentos e percalços humanos. Disso concluí o historiador e filósofo Will Durant:

> Nesse sentido também, Petrarca poderá merecer o epíteto de “moderno”, pois, conquanto fosse moderadamente devoto e, uma vez ou outra, se inquietasse com a vida , seu interesse pela antiguidade criou o espírito da Renascença no homem e na terra, na legitimidade do prazer dos sentidos e na glória da morte como substitutivo para a imortalidade do indivíduo. [...] Segundo o conceito geral, foi ele o primeiro humanista, o primeiro escritor, a defender com clareza e vigor o direito de o homem interessar-se por esta vida, de gozar e aumentar suas belezas e de esforçar-se por merecer o respeito da posteridade. Foi ele o pai da Renascença. (DURANT, 1953, p.7).

A obra de Boccaccio (Giovanni Boccaccio) tem na dianteira o importante *Decamerão* (*Decameron*), uma narrativa em prosa que representa situações interligadas entre os orbes medieval e moderno. Nas estórias ficcionais do livro (de muitas formas picantes e proibidas à moralidade pudica), fornece uma imagem dos hábitos, crenças e sentimentos das várias camadas sociais. A coleção de "aventuras sexuais" e envolvimentos apaixonados divulga a realização amorosa carnal e não espiritual ("platônica"), enfática na satisfação sexual e permeada por vícios morais e intrigantes contrariando os postulados éticos cristãos. No *Decamerão*, o ato amoroso e as paixões representam a condição profundamente humana, de "rebaixamento material" dos sentimentos, rememorando Bakhtin. De Sanctis (2009) considera o satirista "tranquilo" e despreocupado no emprego do cômico, sem conservar pudores de nenhum tipo (p. 394). Boccaccio, assim como Petrarca, estudaram a fundo o latim clássico e, no processo de resgate do idioma tal como praticado na antiguidade romana, acabaram por traduzir muitos textos latinos. Essa prática de tradução será praxe no Renascimento e, ao lado disso, aparecerão os textos (literários, políticos e filosóficos) em linguagem vernácula.

O contraste do pensamento humanista e o dos intelectuais e comandantes de ofício religioso ficou posta. Os teólogos e eclesiásticos insistiam na preferência ao transcendental, aos mistérios de Deus, a submissão a Ele, à autoridade espiritual (e temporal) do clero e aos mandos tutelares da nobreza. Os humanistas cultivaram "o que de divino havia em cada homem" (SEVCENKO, op. cit., p. 17), e dos potenciais oriundos da divina providência de "expandir suas forças, a criar e a produzir, agindo sobre o mundo para transformá-lo de acordo com sua vontade e seu interesse" (Ibidem, p. 17). Portanto, de reformadores das matérias curriculares do ensino universitário, passaram a ser designados humanistas todos os homens (professores, artísticas, clérigos, cientistas, poetas) engajados na "crítica da cultura tradicional e à elaboração de um novo código de valores e de comportamentos, centrados no indivíduo e em sua capacidade realizadora" (Ibidem, p. 17).

A conotação personalista e o aparecimento da individualidade enquanto motor criativo e produtivo é a característica essencial do Renascimento para o historiador e ensaísta Jacob Burckhardt. Não somente no plano técnico-artístico se dá o fenômeno: na práxis[55] ordinária, o indivíduo é convertido em valor. Não mais

[55] Práxis tomada no sentido grego, de ação típica do homem livre, em prol de si.

será reconhecido pelo vínculo à comunidade (como no modelo democrático da *pólis* grega, ou membro da assembleia cristã), e sim pelas faculdades inerentes e postas ao relevo com ostentosas realizações, e a admiração conquistada no desempenho das funções, sejam elas públicas ou particulares, que mereçam louvor e memorial.

A modernidade renascentista nasce inspirada na ideia de "construção artística" das instâncias do agir (Estado, guerras), aos moldes da criação de uma obra-prima. Nisso, postula Burckhardt, os artífices da potência histórica estatal se debruçaram na herança discricionária do passado do povo, e os mais representativos encarnaram a força despótica. Diferencia, ainda, o Estado grande – implementador das iniciativas máximas para a perseverança de um grupo no poder, no posto mais elevado de vantagens – e o Estado pequeno – reformador, amplia a cidadania e a participação política no maior nível possível, sinalizando uma equivalência às cidades-Estados da Grécia do "século de Péricles", e a prévia da democracia moderna firmada no século XVIII. A moderna Itália viu serem erigidas repúblicas e principados, com o protagonismo de déspotas e *condottieri*[56] a serviço deles próprios e de seus protegidos (artistas, ministros, aliados). Esta condição era, na visão burckhardtiana, favorável ao desenvolvimento do indivíduo, pois apesar do crescimento do poderio estatal, a liberdade autoral não foi afetada negativamente, ao contrário, possibilitou investimentos reformadores e liberdades privadas aos homens ávidos por letras e ciências das mais distintas áreas do saber.

> Quando este impulso para o desenvolvimento individual mais elevado se combinava com uma natureza poderosa e variada, que já se havia assenhoreado de todos os elementos da cultura, surgia o 'homem multifacetado' – *l'uomo universale* – que pertencia só à Itália. (BURCKHARDT, 1991, p. 84).

As iniciativas relatadas moveram – e foram movidas concomitantemente por – uma consciência de integralidade do indivíduo com o mundo (cosmopolitismo) e a aspiração de ganho material e expansão espiritual passa a desfilar nos círculos sociais privilegiados. Aqui faz jus a dedicação educacional das famílias em introduzir as crianças e os jovens às leituras clássicas, de Aristóteles a Virgílio, de Plínio a Luciano. Asseguravam, no processo educacional, a correspondência do conhecimento livresco com os assuntos e necessidades da vida prática, e por isso

[56] Espécie de militar-governante, aquele que conduz as potestades políticas e a população com independência.

atualizavam os glorificados escritores aos tempos hodiernos. A curiosidade de explorar os tesouros da antiga civilização couberam bem na ambição desbravadora, aquela que amplificou os horizontes do presente com vistas ao futuro instigante e promissor.

No quesito de organização social e econômica, o Renascimento assistiu à crise do Feudalismo (modelo estamental de estrutura de sociedade, baseada na posse de terra do senhor feudal e no trabalho dos camponeses em troca de moradia e bens, com devolução de tributos ao senhor) e o seu consequente colapso. O esfacelamento do sistema feudal reforçou a atividade comercial, ao possibilitar a iniciativa de trabalhadores que desistiram de servir ao senhor feudal para conseguirem, pela venda de seus bens excedentes, um novo meio de rendimentos.

Fator concomitante foi o fortalecimento da monarquia, com a crescente unificação política a partir da conferência de mais poder e incumbências ao monarca, responsável pela condução das guerras, por manter a ordem interna e a proteção contra as forças estrangeiras, e pelo arranjo da economia e do mercado nacional. O Estado se manteria nessa postura através de determinadas estratégias, como a sustentação de um exército mercenário, a criação de burocracia e o envolvimento de figuras cuja competência seria investida na legitimação do funcionamento almejado, como juristas, diplomatas e financistas (os Médici na Itália são exemplos propícios desses "colaboradores"). O Estado passa a atuar segundo preceitos das empresas comerciais, pela parceria com os comerciantes importantes que obtinham concessões e monopólios em troca de seus préstimos e consultorias. Com isso, conferiram vantagens aos empresários, mas a monarquia acabou por se beneficiar também, como o diz o historiador Nicolau Sevcenko:

> Tem-se, dessa forma, a imagem de um Estado transformado numa vasta empresa e ele próprio dominado por uma ou algumas casas financeiras. E era quase isso. Mas o contrário também era verdadeiro, ao menos para os produtores organizados segundo o modelo das corporações tradicionais: o Estado acaba por submetê-los, todos, paulatinamente, a seu controle. A unificação política significativa padronização local e jurídica, e a formação do mercado nacional implicava a equiparação dos preços, dos salários, do ritmo da produção e das características dos produtos. (SEVCENKO, op. cit., p. 11)

A sociedade muda e, com ela, a mentalidade. O indivíduo pôde aderir ao mercado sem subserviência corporativa, competindo com outros empreendedores

para ocupar seu lugar e vencer por conta própria, sem prescindir, é claro, dos compromissos e deveres colocados pelo Estado. Mas a liberdade individual de produzir e viver dos frutos monetários do seu trabalho acena, promissor, ao aparecimento do Capitalismo. E a ânsia pela liberdade individual será a pedra angular da edificação do Renascimento para a escalada da modernidade.

A instrumentalização da matemática, um dos fortes conversores do conhecimento especulativo em ciência experimental, permitiu um regramento de exatidão dos métodos epistemológicos, concatenando dados empíricos (sensíveis e fisicamente presentes) com rigorosa técnica demonstrativa. Pascal[57] e René Descartes ganham evidência nessa matéria: o primeiro contribuindo na elaboração teórica das probabilidades e na lógica binominal, e o segundo na autoria da geometria analítica, ambas aplicáveis aos mais variados empreendimentos.

Somado a isso, a Renascença viu o início de um desenvolvimento tecnológico formidável. São volumosas inovações, dentre elas: a caravela, invenção portuguesa (1450) a qual permitiu as grandes navegações, que chegaram aos longínquos cantos do mundo, e permitiu o gradual mapeamento detalhado da Terra; o tempo pôde ser cronometrado rigorosamente pelo surgimento dos relógios mecânicos; Vesálio (Andreas Vesalius) publica o *Atlas de Anatomia* (1543), sendo o primeiro a executar uma necropsia, e Leonardo da Vinci, com seus estudos anatômicos, estimulou a curiosidade pelo corpo humano e as proporções harmônicas; a luneta patenteada (e melhorada) por Galileu Galilei em 1609, garantiu a fortalecimento da defesa civil ante os possíveis invasores estrangeiros, em especial se viessem pelo mar (foi bem aproveitada pelos venezianos, e o matemático cientista bem remunerado por isso); Geórgio Agricola e seu *De rer metallica* (1556), considerado o pai da mineralogia, contribuiu também com teorias e catalogação de fósseis e características do solo; os moinhos de ventos e os instrumentos de exploração agrícola; Gutenberg e a prensa móvel, permitindo a iniciativa da impressão e cópias dos manuscritos.

[57] Blaise Pascal (1623-1662) matemático, filósofo e teólogo, nascido em Clermont-Ferrand (França), conhecido por estudos de ciências naturais e aplicadas na juventude, pela invenção da calculadora (máquina de aritmética, ou simplesmente “a calculadora de Pascal”). A partir de 1654 dedica-se às meditações filosóficas e teológicas, de matriz cristã. Suas reflexões foram publicadas sob o título *Pensamentos*.

No campo das Artes houve significativas modificações. Na abertura, ressalta-se o uso da perspectiva, em primeiro relevada pelos estudos do arquiteto Leon Battista Alberti, aplicada às pinturas e edificações. Seu mérito é proporcionar um olhar “através de”, enxergar acolá da bidimensionalidade que marcou a arte gótica e bizantina. Nas palavras de Sevcenko: “Essa impressão inédita de olhar-se para uma parede pintada e parecer que se vê para além dela, como se ali tivesse sido aberta uma janela para um outro espaço, o espaço pictórico” (Idem, p. 32). A perspectiva aflora ainda mais a sede naturalista, de inserção da arte na rotina urbana observável nas três dimensões. Fillipo Brunelleschi pode ser consagrado no topo do aperfeiçoamento da técnica, com o agregado benéfico do teorema euclidiano e a aplicação das noções de proporcionalidade.

Os estudos e experimentos com a perspectiva influenciaram positivamente o teatro renascentista, ou melhor, em parte, esse recurso é responsável pela fundação do teatro da época. O palco *à italiana* proveio das tendências arquitetônicas inspiradas pela obra *De Architectura* de Vitrúvio, lugar onde descreveu as medidas harmônicas para bem edificar uma casa teatral e o espaço cênico. Um suplemento dramático proibitivo de indiferença, logo adotado na ornamentação cênica:

> No primeiro período da Renascença, as representações em Roma e Ferrara presumivelmente ainda adotavam cenários relativamente modestos, em forma de ruas achatadas – ou assim cabe supor, já que eram descritos como picturatae scenae (cenários pintados). Mas, por volta da época em que a *Calandra* do cardeal Bibbiena era levada em Urbino, em 1513, o cenário ganhou alguma profundidade em perspectiva. Nessa montagem foi mostrada no palco, conforme Baldassare Castiglione escreveu em uma carta ao conde Ludovico Canossa, “uma cidade com ruas, palácios, igrejas e torres, tudo em relevo”. (BERTHOLD, op. cit., p. 284).

A perspectiva no teatro reforçou a ilusão realista, amplamente investida de refinamento pelo Drama Burguês e pelo Naturalismo do século XIX. Pintores e arquitetos como Baldassare Peruzzi produziram cenários tão primorosos a ponto de serem confundidos com o real, e isso legou um discipulado de estudiosos sobre a arquitetura e cenografia teatral: Sebastião Serlio (*Architettura*, 1545) e seus estudos de profundidade do palco com a manipulação ilusória do olhar pela perspectiva a distância; Giacomo Barozzi de Vignola (*Le due regole della prospettiva pratica*, 1583), e o praticável que retoma a noção do palco da Antiguidade; o memorável arquiteto Andrea Palladio, fiel aos preceitos de Vitrúvio, construiu o maior exemplar

ainda restante do edifício teatral desse modelo italiano, o Teatro Olímpico de Vicenza.

A perspectiva não apenas reforçou as concepções realistas no palco, mas todas as produções artísticas e não-artísticas foram contemporizadas pelo valor estético. Concordando com o historiador Arnold Hauser (2003), o princípio do realismo impregna a época renascentista, contra o fracasso da visão idealista de mundo. No espírito hostil de combater os novos ares, a Igreja inicia algumas reações, desde a aclamação de santos reformistas (como Carlos Borromeu, Filipo Neri, Teresa d'Ávila), e expansão colonialista da Companhia de Jesus, propagando-se como força dogmática e intolerante à tendência moderna rabiscada. Maquiavel despontará nessa paisagem como aquele que incialmente descreveu e teorizou sobre os fatos enviesados pelo realismo político, já praticado por vários príncipes renascentistas.

Cidade de Maquiavel, a República de Florença, berço do *Risorgimento*, fora governada sucessivamente por famílias em disputas acirradas pelo poder. Os Albizzi lideraram politicamente a cidade por várias gerações, exercendo uma oligarquia. No século XV era, além de grande centro comercial no coração da Toscana, o local para onde se encaminharam muitos documentos antigos resgatados em aventuras e explorações a fim de desenterrar do reino dos mortos um tesouro impagável: o conhecimento perdido. Cosme de Médici (Cosimo di Medici) foi um dos aventureiros em busca das relíquias antepassadas. Filho do comerciante João (Giovanni di Medici), que negociava lã e, em segredo, fazia transações bancárias com pequenos empréstimos em favor da lucratividade, com ardil e prudência ambicionou a prosperidade e, acima de tudo, uma reconhecida estatura social. João, ávido pela ascensão da família aos rincões dos bem-afortunados, investiu na escalada do então corsário Baldassare Cossa à carreira eclesiástica, e em 1410 os cardeais o fizeram Papa João XXIII, o Antipapa (não confundir com o Papa João XXIII do século XX, sucessor papal legítimo), à revelia do sagrado Papa Gregório XII (na província de Pisa, por ocasião de um cisma do papado). Como gratidão, João entrega aos Médici o controle do subsídio financeiro ao banco administrado por eles. Logo estariam no topo dos financiamentos privados e investimentos públicos. Era a passagem definitiva à elite da sociedade florentina.

Maravilhosas empreitadas surgiram pela iniciativa dos Médici. Fillipo Brunelleschi, arquiteto de ideias pouco ortodoxas para a época, foi o responsável por retomar e dar cabo da obra da cúpula da catedral de Florença, *Santa Maria del Fiore*, a mando de Cosme. Brunelleschi, admirador da arte clássica greco-romana, surpreendeu os cidadãos locais com a beleza da paisagem classicista, comedida e também cheia de ousadia. A cúpula findou no ano de 1436, para satisfação geral: do povo, do clero. Estava dada a atribuição do emergente burguês com estima fortemente política: o mecenato.

No ano de 1433, vitimado pela perseguição tácita da família Albizzi, temerosa de perder o poderio, Cosme, sob a acusação de traidor, teve a pena decidida em pleito: a morte. Saiu da prisão por meios “ilícitos” (suborno de vigilantes, provavelmente) e, após o episódio, ele e sua família sofreram o banimento de Florença. No ano seguinte, em decorrência do fracasso dos Albizzi no encaminhamento da economia, Cosme recebeu o convite de emissários papais para retornar a Florença e reassumir seu lugar honorável. O fim do exílio seguiu-se pela vingança sistemática contra a família de algozes e a expansão formidável do Banco Médici. Com linhas de crédito, cobranças de tributos (incluindo os dízimos) e manobras tipicamente de estadistas, Cosme fez da família Médici uma lenda, engrandeceu seu patrimônio e seu capital político. E junto do seu triunfo, Florença congregava artistas, intelectuais, clérigos e outras pessoas talentosas, da Itália e do exterior, no seu solo renascentista. Nascia a “nova Roma”.

Mas a revolução cultural originada em Florença teria outro padrinho mais afamado: Lourenço de Médici (Lorenzo dei Medici), o “magnífico”. Filho de Pedro (Piero), irmão de Juliano (Giuliano), colheu os desamores e ressentimentos das famílias rivais pelo legado da família. Para defender o poder familiar e sua própria vida, Lourenço casa-se com Clarice, membro da família Orsini de Roma. Atrai com esse matrimônio respaldo e proteção militar. Quando assumiu o comando familiar por ocasião da morte do pai e, 1469, Lourenço, na condição de cidadão primaz, fez benfeitorias aos pobres, para conquistar a lealdade deles, e celebrou pactos inteligentes em nome da vigência da sua dinastia. No ano em que Lourenço assumiu a administração da cidade no lugar de seu falecido pai, vinha à luz Maquiavel.

Extravagante, Lourenço investia pesado para mostrar a todos o quanto era poderoso e abastado. Através da arte (pinturas e afrescos) se eternizava junto aos

seus e aos amigos íntimos e leais nas cenas bíblicas de quadros e igrejas. Sandro Botticelli, à encomenda, pintou glorificando os Médici, como a *Adoração dos magos* (1475) em que irmãos e pai desfrutam do nascimento do Deus menino bastante achegados à manjedoura. Como mecenas, patrocinou as grandiosas criações artísticas da segunda metade do século: as pinturas com imaginação mítica de Botticelli; a fabulosa versatilidade artística e genialidade de Leonardo da Vinci. Daí Lourenço ser honrado com a "*magnificentia*", a virtuosidade do empenho pelo belo, culminante na fundação da primeira escola de belas artes no ano de 1488, que revelaria à Itália e ao mundo a maestria do talento de Michelangelo.

Em 1478, sofre um atentado durante a celebração da Páscoa na Catedral, agenciado pelos membros da família Pazzi (de banqueiros concorrentes), que encerra a vida do seu irmão Juliano pelas facadas dos assassinos, mas não a de Lourenço. Ferido, consegue escapar e se esconder. Após o fatídico crime, os inimigos são perseguidos e mortos pelos inúmeros aliados de Lourenço, e o patriarca segue no governo da república, cada vez mais centralizador. Todavia, "il magnifico" teria de se haver com o antípoda do revigoramento estético florentino: o monge dominicano "profeta" Jerônimo Savonarola (Girolamo Savonarola). O religioso, orador contumaz da restauração moral da cidade pela conversão de seus cidadãos, perdidos a seu ver pela devassidão e impiedade imposta pela família Médici.

A pregação corretiva de Savonarola, assim como a de outros exímios pregadores (São Bernardino e Roberto da Lecce estavam entre eles), apontava para a necessidade de reforma da moralidade, atingindo em cheio com essa intenção os homens da Igreja e toda a sociedade, incluindo os poderosos Médici, licenciosos cada qual a seu modo.

> Seus sermões e ouvintes constituíram parte da feição e caráter daquela época. Eles denunciaram os vícios com pormenores muito vivos, o que contribuiu para a sua popularidade; persuadiram os litigantes a renunciar à vingança e a viver em paz; induziram governantes a perdoar os devedores insolventes e a permitir o retorno dos exilados, e fizeram com que os pecadores contumazes voltassem a receber os sacramentos, os quais, havia muito, tinham relegado ao esquecimento. (DURANT, op. cit., p. 509).

Os negócios já não estavam prósperos como em anos passados. Lourenço não soube evitar o fracasso do banco, inclusive com agências fechadas. Em 1492, cai gravemente doente e não resiste. A partir de 1494, os herdeiros da família mais

poderosa por décadas foram expulsos do governo e rejeitados por parcela significativa da população. O império da magnificência de Lourenço sucumbe ante a fúria purista da "fogueira das vaidades" de Savonarola[58]. Assim, chegava ao fim a longa dinastia dos Médici como mandatários de Florença (ao menos provisoriamente).

Feita essa pequena retrospectiva, o ponto de chegada é a família Maquiavel, que contava com prestígio dentre os proprietários florentino. Tinham conquistado posses em Val di Pesa e, no passado, ocupado cargos de destaque público – gonfaloneiros e priores (*). Os bens ancestrais fizeram a fama dos Maquiavel entre os *popolani grassi*, cidadãos abastados (RIDOLFI, 1999). Seu pai, Bernardo di Niccolò di Buoninsegna, ou Bernardo Maquiavel, era advogado e, apesar da opulência do passado familiar, essa imagem não se traduziu em veracidade presente: Bernardo herdou dinheiro do tio Totto, mas não o suficiente para sustentar os seus em boa vida.

> Bernardo mal teria mantido a família se não tivesse sido ajudado por seu trabalho e por uma estrita parcimônia. Advogado, teve o cargo de tesoureiro da Marca, se bem que não se sabe quando. Em Florença exerceu pouco, e com pouco ganho, a profissão, enquanto procurava administrar seus escassos bens como um bom e rígido chefe de família. (RIDOLFI, op. cit., p. 18).

Do casamento com Bartolomea dei Nelli (até onde se pode saber admiradora de poesia), Bernardo teve quatro filhos: um menino – Totto, em homenagem ao tio – duas meninas – Primavera e Margarida – e, em três de maio de 1469, nascia Nicolau Maquiavel (Niccolò Machiavelli, ou Niccolò di Bernardo Machiavelli).

Já cedo, Nicolau se interessou pelos estudos. Aos sete anos, recebeu as primeiras lições da língua latina (na qual viria a se tornar grande fluente). O aprendizado de gramática veio na sequência graças a preceptores dedicados. "Entretanto, parece que não aprendeu o grego: talvez só os primeiros rudimentos e nada mais" (Ibidem, p. 20). Na pré-adolescência, habilidoso na leitura e escrita da

[58] A "fogueira das vaidades" reuniu em torno de si uma multidão de arrependidos ou temerosos de padecerem no Inferno, no dia 7 de fevereiro de 1497, e diante das chamas lançaram, sob a exortação de Savonarola, seus pertences ostentadores (joias e demais artigos de luxo), numa ação de penitência e conversão. Inclusive constam notícias (não confirmadas) de que Botticelli teria queimado pinturas suas na ocasião.

língua romana, teve acesso aos primeiros livros de História, os clássicos: Justino, Biondo, Lívio. Ganhou do pai todos os volumes encadernados no ano de 1486, um presente pago pelo filho na retirada, pois, na ocasião, Bernardo estava no sítio familiar.

O encontro com o "mundo clássico" viria a ser a riqueza intelectual da qual desfrutaria Maquiavel na vida adulta, tanto no fornecimento das "lentes" teóricas para observar a política de seu tempo, quanto na elaboração científica de seus livros. Embora a formação educacional de Nicolau não fosse requintada como a dos mais nobres humanistas, o aprendizado não foi insuficiente:

> Conheceu e utilizou muitos escritores gregos por meio das traduções latinas manuscritas e impressas que circulavam, de Platão a Aristóteles, de Xenofonte a Herodiano, de Tucídides a Políbio. (Ibidem, p. 20).

Não há material confiável sobre a adolescência de Nicolau, bem como da fase inicial de sua juventude. É na vida adulta que inicia a sua biografia histórica. Quando tinha 25 anos, a Florença de Lourenço, o "Magnífico", viveu inúmeras reformas políticas que, cada vez mais, isolaram o Médici no poder, retirando pessoas do Estado e, com elas, a liberdade republicana de outrora. Afora isso, os costumes corrompidos e a permissividade na cidade consistiram, para o jovem Maquiavel, no primeiro laboratório. Sem dúvida, a devassidão e os impudores lhe impressionaram fortemente e juntamente aos levianos e inconsequentes congrega-se a imoralidade religiosa dos frades menores e termina no papado de Alexandre VI. Nessa tumultuada sociedade, regada aos prazeres e excessos mais pecaminosos, deu-se a experiência de juventude do futuro secretário.

Sobre a vida privada, algumas informações curiosas. Maquiavel era casado com Marietta di Luigi Cosimo (casou-se em 1501), pai de seis filhos (duas do sexo feminino e quatro do masculino) e, segundo relatos, bastante dedicado à família. Mas a castidade matrimonial não era exatamente a sua profissão de fidelidade. Durante as suas viagens, o secretário manteve as suas relações extraconjugais. Sabe-se que, ao anoitecer, depois do trabalho, procurava o prazer nos braços de cortesãs e amores fáceis. Era um dedicado admirador das mulheres, como aponta Ridolfi: "Vícios notáveis, de resto, não podem ser-lhe apontados, senão a sua libido para mulheres, em cuja avidez dá vazão a uma exuberância de vida e talvez de afetos." (op. cit., p. 29). Nas cartas escritas aos amigos e confidentes – Francesco

Vettori e Luigi Guicciardini – detalhou a sua admiração pelas amantes: Jeanne (ou Janna, como ele a chamava) residente na corte francesa de Luis XII, França, e a mais duradoura, Barbera Raffacani Salutati, cantora com relativa fama e encanto, a ponto de Maquiavel, influenciado por ela, introduzir em suas peças letras de música para ela cantar. Diz o historiador:

> Sua moral era igualmente utilitária. Os pecados da carne perdoava-os compreensivamente. A fidelidade sexual não era considerada por Maquiavel, nem pelos seus amigos mais próximos, como parte necessária do casamento – a infidelidade não prejudicava o dever nem a afeição. Mas quanto aos pecados da ostentação, mostrava-se igualmente puritano. Desperdício, luxo desnecessário, ostentação – representavam indícios de um caráter corrompido, de homens que prejudicam o Estado para encher os próprios bolsos e que colocavam o conforto particular acima do dever público. (HALLE, 1963, p. 19).

A devassidão de Nicolau – sabida para além dos confins da Toscana – provavelmente o prejudicou na década de abstinência profissional da política. Nas viagens de trabalho, participou de orgias e colecionou amantes efêmeras, e tal reputação iníqua não deixou de sem lembrada por seus inimigos no momento de aperto. Sem dúvida, de acordo com Masters, aqueles episódios libertinos foram usados contra ele:

> Parte do problema era a fama de homem destituído de rigor moral e de fé religiosa que envolvia Niccolò. Quando um frade previu uma catástrofe próxima, por exemplo, Niccolò admitiu: “Eu próprio não ouvi o sermão, porque não observo tais práticas.” Histórias de peças que pregara e de sua promiscuidade sexual abundavam nas cartas de Niccolò. Em 1510, houvera uma acusação anônima de que ele “cometera um ato sexual contrário à natureza com uma certa Lucretia, conhecida como *La Riccia*, uma cortesã.” Embora a acusação tivesse sido rejeitada, as cartas de Niccolò a Vettori mencionam frequentemente as relações sexuais que continuara a ter com ela. (MASTERS, 1999, p. 168).

Na década do começo do envolvimento de Maquiavel com os assuntos públicos em Florença, houve algumas turbulentas reviravoltas nos átrios da república. Savonarola governava a cidade sob a “bandeira” do temor a Deus, e durante os anos em que esteve à frente da república florentina, não faltaram manifestações condenatórias às festas e divertimentos “degenerados”. Até que, em 1498, veio a punição “dos céus”: depois de vários desentendimentos com o Papa Alexandre VI, recebeu a excomunhão e meses após foi levado à prisão, torturado e

condenado ao enforcamento e consumo do corpo na fogueira, acesa na Piazza della Signoria. Foram sacrificados juntamente os frades Silvestro e Domenico da Pescia.

O processo de delação e futura decadência contra o frade “messiânico” contou com a colaboração de Nicolau. Numa carta enviada ao embaixador florentino em Roma, Ricardo Becchi (Ricciardo), narra as perseguições aos padres e a contrariedade ao Papa feita por Savoranola em sermões pronunciados, e mais abusos ocorridos. Sua relação com o frei é tumultuada e não cordial, embora em lampejos fosse menos intensa, como conta Minois:

> Maquiavel fez decerto parte daqueles florentinos que faziam denúncias a Roma e que, por mais de uma vez, Savonarola acusou do alto do púlpito. Mesmo se, mais tarde, e em atenção a certos círculos florentinos cujas graças queria conservar, Maquiavel amenizou os seus juízos acerca do *Frater*, não é possível tomá-lo como um adepto de Savonarola. (MINOIS, 1984, p. 12).

Vale recordar as conturbações sociais e a austeridade crescente entre grupos rivais, assolando a mais remota chance de pacificação. Na época da maturidade do então secretário de governo, as guerras religiosas já impactavam a Europa, desde aquelas marcadas pelas empresas militares dos cruzados contra os “mouros”, denominação endereçada aos islâmicos habitantes dos reinados do norte da África. Já afastado do governo de Florença, deu-se a radical celeuma interna na Igreja Católica pelo protesto do monge Martinho Lutero, as revolucionárias 95 teses, divulgadas na porta da igreja de Wittenberg e em seguida panfletadas, contra os abusos cometidos pelos líderes religiosos a começar da venda de indulgências (perdão das penas adquiridas pelos pecados cometidos), autorizada e impulsionada pelo Papa Leão X.

Seu ministério, porém, lidou numa atmosfera de instabilidades crescentes e intermináveis, o que de alguma forma enalteceu a pertinência de seu cargo. As conhecidas “Guerras Italianas” foram travadas durante a confirmação de Maquiavel como chanceler e prosseguiram décadas a fio. Décadas de paz sucumbiram, em 1494, quando Carlos VIII da França invadiu o reino de Nápoles, por ocasião do falecimento de Fernando I, sob a alegação de que descendia dos reais herdeiros do trono. Incentivado por Ludovico, não encontrou exército à altura nas cidades italianas para lhe oferecer oposição, inclusive na Florença “teocrática” de Savonarola. Somente com uma coalizão de poderios no ano seguinte (composta pelas repúblicas de Veneza e Florença, os ducados de Milão e Mântua e os Estados

Papais e do Sacro Império Germânico, além de contar com força expedicionária espanhola) o exército de Carlos foi contido e impedido de retornar à França, depois da batalha na cidade de Fornovo, em que as tropas francesas avançavam pelo norte para a pátria natal, com êxito e fracasso assinalados.

Nos anos ulteriores, o território de Nápoles foi paulatinamente recuperando o domínio político do reinado e Carlos VIII perdendo o controle e, em 1498, findam a sua vida e os planos de requerimento de Nápoles. Na sucessão de Carlos, o rei Luís XII (Luís II, duque de Orleáns) invade a Lombardia no ano de 1499, alegando ser o ducado por direito seu, em nome de seu avô paterno, Luís de Valois, casado com Valentina Visconti em meados do século XV. Turbulências como as citadas fizeram parte do ambiente instável e perigoso que marcou definitivamente a trajetória do Maquiavel político.

Com os restos mortais de Savonarola consumido pelas chamas da fogueira, encerravam-se os anos de teocracia em Florença. A república passaria pela troca dos quadros. Destituídos de cargos, os *piagnoni* (magistrados de confiança de Jerônimo) e os conselheiros dos altos postos e do baixo escalão dos oficiais, a administração republicana começou a renovação dos servidores. Entre os depostos, estava Alessandro Bracci, chefe da Segunda Chancelaria, o segundo em importância nas relações diplomáticas.

Depois da queda do frade governante (e em razão disso), Maquiavel deixa o serviço anônimo (em cargo menor) da Chancelaria para ser eleito, em 19 de junho de 1498, indicado primeiramente no Conselho dos Oitenta e, depois, submetido ao Conselho Maior, quando obteve aprovação para ocupar o secretariado da Segunda Chancelaria com 29 anos, algo não usual. Ao Segundo Chanceler caberiam as convenções diplomáticas e o ministério da guerra, e as missões internacionais o fariam afamado. A princípio, os assuntos exteriores seriam de competência do Primeiro Chanceler da República, mas as tarefas se cumularam e acabaram executadas por ambas as chancelarias.

No período em que trabalhou como segundo chanceler, não escreveu qualquer obra com valor literário ou político evidente. Aliás, sua passagem como escritor político e literato somente aflorou depois da juventude, mais precisamente na segunda metade da sua vida, quando deixou o cargo no governo. Não havia

nenhuma fama externa à família e parentes das suas aptidões com as palavras, como afirma Ridolfi:

> Mas a reputação literária que Nicolau teve entre os seus não nos dá indício algum que tivesse qualquer outra junto aos concidadãos. Ao contrário, chegaram-nos até mesmos os ínfimos entre os nomes dos que foram ao mesmo tempo súditos da República de Florença e da república literária, e o não encontrar entre estes o seu nome, nem vestígio algum de seus escritos até esta sua idade, nos dá quase que uma certeza negativa. (RIDOLFI, op. cit., p. 33).

Quando empossado como secretário da Segunda Chancelaria, iniciou as suas missões diplomáticas, e tais encomendas seriam para ele motivo de orgulho e aprendizado. O historiador John Rigby Hale certifica o quão enriquecedoras foram as experiências nesse cargo e quanto trouxeram de bagagem intelectual para suas lições:

> Se as ideias militares de Maquiavel foram influenciadas pela experiência que teve em Pisa de 1498 a 1499, suas ideias políticas foram afetadas ainda mais fortemente pela sua experiência diplomática de 1500 a 1503, quando visitou as cortes de Luís XII, César Bórgia e Júlio II. Foram esses, em toda a sua vida, os anos que mais influíram na sua formação. (HALE, 1963, p. 49).

Como segundo chanceler, atuou em muitas frentes. Suas principais missões incluíram a visita diplomática ao Rei Luís XII, em 1500, em companhia de Francisco della Casa, para solicitar a ajuda da França na contenção de Pisa, em revolta pela sua independência desde 1496. Permaneceu lá por dois meses, sem o resultado esperado; no ano de 1501, César Bórgia recebe de seu pai o ducado de Romanha, e o então duque solicitou um emissário para negociar a aliança com Florença. Maquiavel foi delegado, chega a Ímola no ano seguinte e permanece por quatro meses; em 1503 vai a Roma acompanhar a crise institucional pela morte de Alexandre e seu sucessor Pio III, vinte e seis dias depois, até as tensões sentidas entre o Valentino e o Papa Júlio II; retornaria a Roma para colher informações antes pertencentes à Igreja, sobre os planos do pontífice de retomada de territórios, antes dominados pelo Vaticano, sobretudo Perugia e Bolonha; dirigiu-se à corte do Imperador do Sacro Império Romano Germânico, Maximiliano, em dezembro de 1507 (seis meses depois de Francesco Vettori ter ido), quando o soberano ameaçou invadir a Itália e, em Roma, ser coroado. Os dois emissários permaneceram na corte imperial até o ano de 1508, e Maquiavel concluiu que Maximiliano era fraco como

líder, desarticulado para negociar e facilmente influenciado por ideias alheias; de volta a Júlio II, Maquiavel retornou à França pela ameaça de expulsão dos franceses do ducado de Milão (bradava o papa: “Fora os bárbaros!”), e discute a proteção de Florença, caso a horda de Júlio chegasse enfurecida à cidade.

A vida de Nicolau transcorreu em contemporaneidade a nove Papas (de Paulo II até Clemente VII), dos quais dois serão citados nas lições políticas contidas no seu livro *O príncipe* com demasiada aplicação. O primeiro deles é o Papa Alexandre VI, um Bórgia, o Cardeal Rodrigo, a quem Maquiavel julgava dizendo:

> Alexandre VI jamais fez ou pensou em outra coisa senão em enganar os homens e sempre encontrou meios para fazê-lo. Nunca existiu homem algum que mostrasse maior eficácia ao afirmar – o que fazia com os maiores juramentos – e ninguém cumpriu menos o que disse. No entanto, sempre conseguiu enganar à vontade, porque conhecia bem este lado do mundo. (MAQUIAVEL, 2004, p.84).

Promovido ao cardinalato pelo Papa Calisto III (seu tio Afonso Bórgia), quando feito chefe da Igreja, prosseguiu com o nepotismo inaugurado por seu parente benfeitor. Empregou parentes e os filhos aos postos militares e eclesiásticos, sendo o mais inconfundível o Cardeal César Bórgia (Cesare Bórgia) que viria a servir ao papado, no empreendimento de aquisição dos territórios para os Estados Pontifícios, sob o controle do Vaticano.

O segundo foi o Papa Júlio II, (Cardeal Giuliano della Rovere), sobrinho adotivo de Sisto IV (um Médici). Armou uma cilada para exilar em prisão César Bórgia, ponto fim ao legado de conquistas do filho de Rodrigo. Essa maquinação não passou em vão ao olhar analítico de Maquiavel, e o fato mereceu o comentário do secretário da Chancelaria. Sobre o papado de Júlio, Maquiavel escreveu uma crônica bem ilustrativa:

> O papa Júlio II procedeu em tudo impetuosamente, mas, como sempre encontrou os tempos e as coisas conformes a seu modo de agir, sempre alcançou um final feliz. Consideremos o primeiro empreendimento, o de Bolonha, quando ainda vivia *messer* Giovanni Bentivoglio. Os venezianos não aprovavam a sua ação; o rei da Espanha também não; com a França, estava em conversações sobre esse projeto. Entretanto, com sua coragem e energia, conduziu pessoalmente aquela expedição. E uma vez iniciada deixou atônitos e estáticos a Espanha e os venezianos, estes por medo e aquela pelo desejo que tinha de recuperar todo o reino de Nápoles. Por outro lado, o rei da França lançou-se imediatamente à ação, porque, tendo em vista que o papa já estava na luta e desejando a sua amizade para subjugar os venezianos, julgou impossível negar-lhe seus homens sem injuriá-lo explicitamente. Portanto, Júlio conseguiu com sua ação impetuosa

> o que jamais outro pontífice, com toda a humana prudência, teria conseguido [...] (Ibidem, p.121-122).

Novamente, a história ensina uma preciosa veracidade antropológica: a confiança favorece os traidores quando tem intenções vis. O “Papa guerreiro” liderou o exército frente aos inimigos, rejeitando as precauções do Vaticano. Para tanto, outra qualidade desse pontífice foi o manejo das finanças. Quando precisou usar dinheiro para financiar a sua eleição, o fez sem continência; assim que subiu ao governo da Igreja, conteve o desperdício. “O papa Júlio II, tendo-se servido da fama de liberal para alcançar o papado, não pensou depois em manter esse conceito, para poder fazer guerras” (Ibidem, p.76). Saber administrar a riqueza para não esbanjar e, consequentemente, não ter de aumentar os impostos (ocasionando o ódio do povo) é um atributo positivo do governante.

Os primos-irmãos João (Giovanni) e Júlio (Giulio) de Médici, no ano de 1494, se ausentaram devido às pressões contrárias e, por longo período, viajaram pela Europa, não sem um plano em mente: dirigirem-se aos homens fortes da Itália e deles colher amizade, com o intuito de formar a aliança de guerra para recuperar o domínio de Florença. Maior complacente ao apelo dos dois, Júlio II deu consentimento para a reunião de guerreiros ávidos de combate e prontos a obedecerem às ordens de João e Júlio. A missão seria uma só: recuperar o governo da bela cidade de Lourenço. Somada às tropas de Fernando de Aragão, da Espanha, a comitiva marchou até o coração da Toscana. No ano de 1512, na divisa do território de Florença, ocorreu a batalha do exército da Liga Santa (diversos Estados pactuados em defesa das repúblicas e ducados contra a submissão francesa) ante os soldados em Prato, cidade próxima do destino principal. Maquiavel, convocado para organizar a reação à ameaça, articulou, nos arredores de Florença, o recrutamento de concidadãos. As muralhas na cidade atacada não detiveram os valentes combatentes a mando “dos céus”: o “Saque de Prato” foi brutal e intimidador. A partir desse evento, os Médici são entronizados novamente em Florença. Começava a queda vertiginosa de Nicolau Maquiavel.

Mesmo Soderini destituído, Maquiavel imaginou que pudesse prosseguir no oferecimento dos seus serviços ao governo recém assumido sob as bençãos de Júlio II; manteve a esperança de viver com a honradez e dignidade dos tempos de ouro do Magnífico à frente de Florença. Chegou a redigir e enviar uma carta ao

cardeal João de Médici, colocando suas habilidades de “fazer amizades” em favor do governo, para disso extrair alianças e grande quantidade de ducados (Cf. MASTERS, 1999, p. 165-166). Tudo em vão, pois no dia 7 de novembro de 1512, seu afastamento por exoneração se consumou, tanto da Chancelaria quanto dos Dez da Guerra. Os Médici demonstraram não confiar na presteza e na sincera devoção à nova *Signoria*. E o pior ainda estava por vir: a aristocracia empossada mobilizou o Estado a excluí-lo das atividades políticas, detiveram-no no território de Florença e cobraram fiança alta para não sofrer maiores austeridades; ficou proibido também de adentrar no Palácio Velho (*Palazzo Vecchio*), casa administrativa da capital toscana, onde transitou livremente anos e anos.

A situação agravar-se-ia ao limite, quando o nome de Maquiavel foi encontrado numa lista em posse de Pietropaolo Boscoli e Agostino Capponi, detidos por planejar o assassinato de Juliano de Médici, no ano seguinte à demissão de Nicolau. Suspeito de conspirar contra o governo e de participar da ação de homicídio, Maquiavel foi encarcerado no início de fevereiro de 1513. Na prisão sofreu tortura. No procedimento de interrogatório, recebeu seis pancadas, e nada obtiveram, pois não havia nenhum crime a confessar. Na condenação, sairia do cárcere mediante o pagamento da multa estipulada, algo impossível naquela circunstância para o desempregado que já tivera de pagar a multa ao permanecer no território florentino. Durante a desagradável estada, escreveu dois sonetos em que expunha sua dor e clamava a misericórdia, mas nada adiantou (Cf. MASTERS, op. cit., p. 167).

Em março daquele fatídico ano, um novo Papa foi aclamado. Sucede Júlio II o cardeal Juliano II de Médici (Giuliano di Lorenzo dei Médici), assumindo o nome de Leão X. Por sua indulgência, houve uma anistia geral, a qual beneficiou Maquiavel lhe dando a liberdade. O perdão papal não restabeleceu sua amizade com os Médici e, na década de sua soltura, permaneceu afastado das funções públicas de Florença. Distante da conturbada e excitante diplomacia italiana, Maquiavel passou a viver na sua propriedade campesina em São Casciano, afastada do núcleo das negociações políticas, desonrado e melancólico. Na carta de Maquiavel a Francesco Vettori, amigo e embaixador do pontificado, de 10 de dezembro de 1513, é possível ter a noção de como passou a ser o cotidiano do ex-secretário e do sentimento que trazia no peito:

> De manhã, eu acordo com o sol e vou para o bosque fazer lenha; ali permaneço por duas horas verificando o trabalho do dia anterior e ocupo meu tempo com os lenhadores, que sempre têm desavenças, seja entre si, seja com os vizinhos [...]. Deixando o bosque, vou à fonte e de lá para a caça. Trago um livro comigo, ou Dante, ou Petrarca, ou um destes poetas menores, como Tibulo, Ovídio ou outros: leio suas paixões, seus amores e recordo-me dos meus, delicio-me neste pensamento. Depois, vou à hospedaria, na estrada, converso com os que passam, indago sobre as notícias de seus países, ouço uma porção de coisas e observo a variedade de gostos e de características humanas. Enquanto isso, aproxima-se a hora do almoço e, com os meus, como aquilo que me permitem meu pobre sítio e meu pequeno patrimônio. Finda a refeição, retorno à hospedaria [...] lá me entretenho jogando cartas ou tric-trac [...]. Assim desafogo a malignidade de meu destino [...]. Chegando a noite, volto à minha casa e entro no meu gabinete de trabalho. Tiro as minhas roupas cobertas de sujeira e pó e visto as minhas vestes dignas das cortes reais e pontifícias. Assim, convenientemente trajado, visito as cortes principescas dos gregos e romanos antigos. Sou afetuosamente recebido por eles e me nutro do único alimento a mim apropriado e para o qual nasci. Não me acanho ao falar-lhes e pergunto das razões de suas ações; e eles, com toda sua humanidade, me respondem. Então, durante 4 horas não sinto sofrimentos, esqueço todos os desgostos, não me lembro da pobreza e nem a morte me atemoriza [...]. (In: WEFFORT, 1989, p. 16).

No curso de 1513, redige a sua obra mais exuberante, uma teoria política talvez sem precedentes devido ao teor de frieza e inflexão dos postulados tradicionais. Trata-se de *O príncipe* (*Il príncipe*) com nome original *Dos principados* (*De Principatibus*) antes de mudar definitivamente. Escreveu as páginas que se tornariam um livro na prisão. Deprimido, acreditou mais uma vez na soltura ao ofertar seus préstimos intelectuais ao “novo príncipe” de Florença. A dedicatória do livro contém a marca da esperança: “Ao magnífico Lourenço de Médici” (MAQUIAVEL, 2006, p. 129). Pensara em dedicar a Juliano, mas consumou a oferta ao sobrinho deste, Lourenço, duque de Urbino. Por que dedicaria seu grande mérito ao ícone da família responsável por torturá-lo e promover sua derrocada política? Resposta óbvia: a vontade desesperada por retornar ao seio do poder. Tentativa em vão: o então Papa Leão, Juliano II de Médici – a quem pensou em dedicar por primeiro – não o reabilitou no emprego. Escreveu durante os últimos anos daquela década de isolamento político a *Arte da Guerra* (*L’arte della guerra*) em 1520, a *História de Florença* (*Istorie fiorentine*), por encomenda papal dentre os anos de 1520 e 1525, e os *Discorsi*, ou *Comentários sobre a primeira década de Tito Lívio* (*I discorsi*) em 1520, embora já tivesse feito as primeiras redações nos idos de 1517.

Os dotes de Maquiavel para a arte literária se expandiram na década em que sofreu a privação do serviço público. Passou a frequentar um círculo literário nos jardins de Cosimo Rucellai, uma espécie de espaço de elucubrações

intelectuais, de estudos e entretenimento regado a descontração e calorosos diálogos sobre política e literatura. Os encontros desse grupo, de "homens de letras", ocorriam nos *Orti Oricellari*, uma típica academia nos moldes platônicos, dedicada às meditações literárias. Os versos escritos na prisão abriram alas às obras posteriores, escritas sobretudo nos anos seguidos de 1513, mais celebradas. Estão na lista a novela *Belfagor*[59], em que satiriza o casamento, e o *Asno de ouro*[60], espécie de retrato alegórico de si mesmo e de sua má sorte. O diferencial de talentosa prenda para a literatura somente enriqueceu a sua atividade intelectual voltada à ciência histórica e política. Couberam nos seus escritos muitas remissões aos patriarcas da literatura latina e dos precursores da literatura italiana moderna:

> Ele se dizia poeta, para o escândalo de algum historiador moderno de nossa literatura, e como se sente assim, enche a alma de poesia, coisa que não é de pouca importância para se fazer uma avaliação de sua obra. E é maravilhoso ver um político, um historiador, um filósofo da política e da história como ele foi, encher suas obras, mais do que suas cartas familiares, de citações explícitas ou implícitas de poetas latinos e italianos que costumava citar de cor, sobretudo Dante, as espalhou mais do que nenhum outro dos grandes escritores de sua época, incluídos os que não se diziam políticos ou historiadores, mas literatos. (RIDORFI, op. cit., p. 291).

Na corrente década de ostracismo, surgem as comédias. Além daquelas traduzidas dos clássicos romanos (citados mais à frente), as duas comédias de

---

[59] "[...] *Belfagor*, a única história curta de Maquiavel, que diverge das longas anedotas que contava em suas cartas. Essa *Fábula*, como se intitulava no manuscrito de Maquiavel, combina dois temas populares: as mulheres são uma preocupação terrível demais para os diabos, e a esperteza de um camponês pode ser superior às forças infernais. A história começa com Platão decidido a descobrir a verdade da afirmação, feita pela maioria das almas danadas, de que deviam sua miséria às esposas. Depois de se aconselhar com seus príncipes, envia um diabo, Belfagor, ao mundo, para casar-se e verificar os fatos. Belfagor, despachado, com uma soma de cem mil ducados, escolhe Florença para sua experiência, porque era o melhor lugar para fazer um bom investimento e por não ser excessivamente religiosa (esse detalhe estava riscado no manuscrito), e casou-se com uma mulher nobre, que consegue arruiná-lo com seus caprichos e extravagâncias. Dentro em pouco, ele estava falido e obrigado a fugir dos credores. Foi salvo dessa perseguição por um camponês, Gianmatteo, cuja riqueza promete fazer, "entrando no corpo" de moças para ser exorcizado por Gianmatteo. [...] Ao chegar à França, o Rei lhe disse que o castigo pelo fracasso seria a morte. [...] Aproximou-se da moça e pediu a Belfagor que a deixasse. O diabo recusou-se. O camponês fez soar então os tambores de uma banda, provocando enorme barulho. Aterrorizado, Belfagor pergunta o que ocorre, e Gianmatteo lhe responde: "É tua mulher que está chegando!", ao que o diabo deixa imediatamente a moça e foge de volta para o inferno, onde vai dar testemunho das misérias da vida de casado." (HALE, op. cit. p. 164).

[60] "O *Asno de Ouro* é um poema inacabado, datado de 1517-18, satirizando a sociedade contemporânea e usando a história de Circe e seu rebanho de homens transformados em animais como motivo. Maquiavel compara-se a seu herói, o asno: já não lhe importa quem o ataque, habituou-se à ingratidão, recebe os golpes como coisas necessárias – tudo isso, devido ao esquecimento constante em que o deixaram as autoridades." (HALE, op. cit., p. 21). A sinopse integral pode ser consultada em Hale (p. 21-22).

autoria própria, ainda que espelhadas nos comediógrafos do tempo do Império: *Clizia* e *A mandrágora*. Na trama de *Clizia* (derivada de Cassina de Plauto, mas retocada pelos traços de originalidade do florentino), escrita e representada em 1525, o velho Nicomaco deseja possuir Clizia (ou Clícia), jovem que ele criou por adoção. Arranja um casamento com seu servo Pirro para, secretamente, degustar visitas íntimas à jovem. Dois são os antagonistas: Cleandro, o filho, também apaixonado por Clizia, e Sofrônia, esposa desconfiada do interesse libidinoso do marido. A matriarca proíbe seu filho de cortejar a jovem (sem dote para oferecer) e, arquitetando com minúcias a situação, consegue, não só frustrar o desejo carnal de Nicomaco, como "adestrá-lo" para cumprir o papel de bom marido.

O prólogo é bastante virtuoso. Nele, o autor apresenta todas as personagens, chamando-as por ordem. Deixa uma delas em segredo, sob alegação da estar fora da cidade, em Nápoles, prestes a chegar (algo que garantirá aos espectadores a curiosidade persistente até o final). A protagonista mencionada não vem ao proscênio, e não virá até o desfecho – um achado teatral rico e perspicaz. A mulher, causa de conturbações, desenfreia o conflito da peça, o clímax e a solução dramática sem ganhar presença cênica.

Existe, nessa comédia, a força da conspiração encarnada na personagem feminina, força muito importante na resolução de dificuldades e consolidação da vitória. Pela ação maquinadora de Sofrônia (por que não dizer "maquiavélica"), o marido deita-se com seu servo sem saber – completamente pelado debaixo dos lençóis, revela-se, caçoando do seu patrão abobado – e descobre a verdadeira identidade daquela bela "filha adotiva" atraente do seu apetite: Clizia era de estirpe nobre e, possibilitada pela hereditariedade, dá-se em enlace matrimonial com Learco, por amor. Assim como n'*A mandrágora*, a manipulação das personagens para o intento final de dar arranjo aos amantes dignos de o serem, apesar de prosseguir inacabado o reino da hipocrisia, pode ser visto em Clizia também.

Mas alguns anos depois, no esquecimento por parte dos poderosos, parecerá a ela que, novamente, a sorte (tão discutida nas suas análises histórico-políticas) estaria a seu favor. Nicolau recebe nova oportunidade de ocupar os departamentos do governo. Enfim, a ansiedade trazida no peito finalmente seria aniquilada – não conforme a sua expectativa:

> Só em 1519 é que os Medici começam a atenuar este ostracismo. O Conselho Senhorial (dos Medici) de Florença envia-o oficialmente a Luca, em 1520, para resolver uma história complicada de contencioso comercial; e, no ano seguinte, a Carpi, para uma questão de administração religiosa; em 1525, a Veneza para outra bagatela. Não era o que Maquiavel esperava como retorno "aos negócios". Paralelamente, desde 1519, é admitido no Palácio Medici, é-lhe pedida a redacção de uma espécie de consulta política sobre o regime florentino, o Discurso sobre a Reforma do Estado de Florença. Em setembro de 1520, o cardeal Júlio de Medici, futuro Clemente VII, encarrega-o de escrever uma História de Florença, a troco de cem florins por ano – que era o salário do seu posto de secretário. Em Roma, em 1525, é favoravelmente acolhido pelo papa Medici, Clemente VII. Recuperou, sem dúvida, a confiança relativa dos Medici – mas no plano dos trabalhos literários; pois, quando o seu amigo Salviati propõe ao papa o envio de Maquiavel a Espanha como embaixador, o papa manifesta pouco entusiasmo e o assunto morre. (MINOIS, op. cit., p. 17).

Não dá para negar que os últimos anos de sua vida beiraram à melancolia. Apesar do regresso ao serviço público, nunca se deu como nos anos altivos do secretariado. Encomendas papais, pequenas correspondências, redação de documentos e mediação de contendas: era o que havia sobrado de toda a sua profissão ao bem de Florença. Quando, no ano de 1527, os alemães cercaram Florença e atingiram Roma, os Médici foram retirados do "trono" pelo partido que restaurou a República. A partir dessa novidade, Maquiavel tenta a última cartada, a de retornar ao cargo de secretário dos Dez da Guerra. No dia 10 de junho, recebeu a última grande decepção de sua vida: devido à ligação com a família Médici, os republicanos não o admitiram. Durant oferece o resumo dos dias de declínio e falecimento:

> Não sobreviveu muito tempo àquele golpe. A centelha de vida e esperança apagou-se nele e, com ela, foi-se-lhe o espírito. Caiu doente, sofrendo espasmos violentos no estômago. A esposa, os filhos e os amigos rodearam-lhe o leito. Confessou-se a um padre e morreu 12 dias depois da rejeição de seu pedido. Deixou a família em extrema pobreza. (DURANT, op. cit., p. 448).

Foi considerado republicano (e inimigo da gerência dos Médici) por ter prestado serviços à República sob regência de Soderini. Quando readmitido na última década de sua vida aos trabalhos públicos, foi afastado com o fim do domínio Médici e restabelecimento do regime civil em 1527, como traidor da república, por se aliar com os "tiranos". Sem eira nem beira, amputado como pessoa traiçoeira e inútil aos novos propósitos republicanos, Maquiavel, afastado completamente das funções públicas de Florença, adoece e vem a falecer em junho do corrente ano, segundo alguns relatos, de um grave problema estomacal. A sepultura do ex-secretário está

na igreja de Santa Croce, e consta a inscrição na lápide: "*Tanto nomini nullum par elogium*" – em tradução livre: "Nenhum elogio é o bastante para tão grandioso nome". O homem que ensinou a atuação política em razão dos proveitos ufanistas do Estado foi degradado e esterilizado da vida pública sob a tutela das próprias lições e aconselhamentos. Parece ser o tempo efetivamente a ironia da história!

Numa carta ao amigo Francesco Vettori, de treze de março de 1513, Nicolau presume a sua sina, da qual não escaparia e nem iria declinar:

> O destino determinou que eu não saiba discutir sobre a seda, nem sobre a lã; tampouco sobre questões de lucro ou de perda. Minha missão é falar sobre o Estado. Será preciso submeter-me à promessa de emudecer, ou terei que falar sobre ele. (MAQUIAVEL, In: WEFFORT, 1989, p. 17).

Se existe vocação, se cada pessoa recebe um "dom" dos céus, ou da natureza, pensar a formação, consolidação e permanência do Estado moderno cabe perfeitamente à Maquiavel enquanto "missão" vocacional. A crescente racionalização das atividades sociais tem, nos seus escritos, a aplicação de regramento da investigação do espírito científico, prestes a germinar e invadir plenamente o espaço do conhecimento. E a nova cientificidade moderna se ampara na recuperação das informações e no exame das fontes descritivas das experiências políticas de outrora. Maria Tereza Sadek reitera a dedicação de Maquiavel ao objeto fatual e a observância metodológica antagônica aos modelos normativos:

> Maquiavel rejeita a tradição idealista de Platão, Aristóteles e Santo Tomás de Aquino e segue a trilha inaugurada pelos historiadores antigos, como Tácito, Políbio, Tucídides e Tito Lívio. Seu ponto de partida e de chegada é a realidade concreta. (SADEK, In: WEFFORT, ibidem, p. 17).

Por mais que tivesse uma formação escolar e universitária na juventude e prosseguido quando adulto, não resta dúvida da sobressalência do aprendizado obtido nas missões diplomáticas realizadas ao tomar parte na política republicana. Sua experiência na Chancelaria o primou na análise dos acontecimentos correntes. José Nedel endossa a contribuição recebida pelo pensador durante os anos de secretariado:

> Maquiavel formou seu pensamento primordialmente na escola da vida e na lição da história. A experiência que teve durante o exercício do cargo do Segundo Chanceler, em sua pátria e no exterior, se reflete a cada passo em sua obra. O retrato dos grandes líderes que conheceu e suas lições aparecem nos seus escritos. (NEDEL, 1996, p.19).

A perspectiva de valor na Idade Moderna sofre um revés e muda o acento para a contingência histórica. A dedicação para com o propósito final da vida, o bem maior, se desloca para o interior do drama político e dos interesses estatais. Nada parece resistir ao ímpeto inovador dos Estados nacionais consolidados e daqueles em curso de unificação. Na Itália de Maquiavel, essa integração ainda demoraria a chegar, não pela vontade do pensador, que faz o apelo visionário por isso no seu *O príncipe*[61], seguindo no campo da discussão política a utopia de Petrarca[62]. Não é sem veracidade que Antoine Compagnon viu, nas inciativas nacionalistas, os homens das letras, dizendo com acerto que "os grandes escritores se tornaram os heróis dos espíritos das nações" (COMPAGNON, 2001, p. 227). Na ponta contrária, é crescente o protagonismo da esfera privada na determinação das agendas locais político-econômicas, e as instituições atuantes nas relações de poder ingressam sem pudor no jogo das conveniências. As famílias influentes controlavam milícias, coordenavam negociações mercantis, empoderavam candidatos nas eleições pontificais, e assim por diante. Os governos civis alternavam entre os grupos familiares oligárquicos, e a Florença de Nicolau, cidade de valioso porte comercial, esteve nas mãos dos chefes de família e sua descendência.

Maquiavel almejava realinhar o pensamento político às vicissitudes de seu tempo histórico e de sua nação esfacelada por guerras civis e disputas territoriais, numa terra distribuída em cidades e principados independentes, regidos por governantes ou príncipes muitas vezes inábeis e indefesos à mercê de inimigos

---

[61] Conclamava pela reunião das potestades italianas sob a liderança política e militar de um príncipe corajoso e destinado. Eis um trecho ilustrativo do capítulo final: "Querendo, pois, tua ilustre casa seguir o exemplo daqueles homens excelentes que redimiram seus Estados, será necessário, antes de tudo, como verdadeiro fundamento de qualquer empresa, formar exércitos próprios, porque não pode haver soldados mais fiéis, nem mais verdadeiros, nem melhores. Se cada um deles individualmente for bom, todos juntos ainda serão melhores quando se virem comandados por seu príncipe, prestigiados e cuidados por ele. É preciso, portanto, preparar esses exércitos para poder, com a *virtù* italiana, defender-se dos estrangeiros. (...) Assuma, portanto, tua ilustre casa esta questão, com o ânimo e a esperança com que se empreendem os projetos justos, para que, sob sua insígnia, seja esta pátria enobrecida (...)" (MAQUIAVEL, 2004, p. 125-127)

[62] Petrarca conclamou, na sua poesia, a unificação da Itália, como mostra Durant: "Os homens pensavam em termos de sua cidade e somente uns poucos filósofos, como Maquiavel, ou um poeta, como Petrarca, é que pensavam a Itália como um todo; mesmo no século XVI referiu-se aos florentinos como "homens de nosso país" e a Florença como "minha pátria". Petrarca, livre daquele patriotismo meramente local devido ao fato de ter residido em terras estranhas, lamentava aquelas pequeninas guerras e divisões de sua terra natal e, em eloquente ode – *Italia Mia!* – suplicou aos príncipes da Itália que fizessem a união e a paz." (1953, p. 36).

pouco honrados e nada misericordiosos. A obra do pensador, de ciência política e poética, floresce num período histórico de transição, de sistema econômico-social (do feudalismo para o mercantilismo) e de classes sociais (dos “escombros do regime feudal”, parafraseando Marx em *Manifesto comunista*, nascia a revolucionária burguesia), que, ao longo da Idade Moderna, exerceriam o domínio dos meios produtivos de trabalho e acumulação de riqueza. Da predominância dos senhores feudais e de sua vassalagem, e de toda a ordem de dependências estabelecidas entre proprietários, hierarquia clerical e o monarca, faz emergir os comerciantes e produtores dos arredores dos castelos, os burgueses, juntamente com novas ambições de alargar as relações de mercado, primeiro nas próprias cidades e, posteriormente, para fora das fronteiras europeias. É de esperar, dadas as mudanças históricas de grande envergadura, que a moralidade dos atos seja autenticada por critérios divergentes da época antecessora.

Vázquez observa no seu manual sobre ética (1978) a força institucional exercida pela Igreja Católica na consecução das normas comportamentais determinantes da visão de mundo do medievo.

> De acordo com o papel preponderante da Igreja na vida espiritual da sociedade, a moral estava impregnada de conteúdo religioso e como o poder espiritual eclesiástico era aceito por todos os membros da comunidade – senhores feudais, artesão e servos da gleba – tal conteúdo garantia uma certa unidade moral da sociedade. (VÁZQUEZ, op. cit., p. 33-34).

Na cristandade, a mensagem evangélica tornara-se o discurso de valor oficial, e seu impacto nos povos que o acolheram (ou foram obrigados a acatar) foi superlativo e fecundo, a ponto de germinar o código moral categórico no curso do Ocidente (não sem reservas e contendas, inclusive internas, no meio eclesiástico).

O filósofo espanhol apresenta um sumário da moral cristã e depois trata da guinada de valores nos séculos renascentistas, e isso favorece uma comparação propícia ao estudo d’*A mandrágora*, no seu conteúdo implícito. Conforme Vázquez, as regras de conduta no cristianismo estão amparadas no primeiro princípio: a revelação de Deus aos homens e o envio de seu único Filho, encarnado sob o nome de Jesus Cristo, cuja missão era redimir a humanidade dos pecados e ofertar a salvação e a vida eterna pela sua paixão, morte e ressurreição. Deus, para a religião cristã, é Ser Pessoal, ou seja, possui essencialmente as qualidades com as quais

exerce seu domínio supremo (onipresença, onisciência, onipotência) e, devido à sua bondade plena, concedeu ao homem a chance de conhecê-lo. O homem, por sua vez, desejoso no seu coração por se unir ao Criador, segue a inspiração divina e percorre o rumo certo ao seu encontro, aquele ditado pela Igreja, intérprete constituída da teofania[63], com aceno para o reino que, segundo o Cristo, "não é deste mundo". (BÍBLIA, Jo 18, 36). Escreve Vázquez:

> O cristianismo pretende elevar o homem de uma ordem terrestre para uma ordem sobrenatural, na qual possa viver uma vida plena, feliz e verdadeira, sem as imperfeições, as desigualdades e injustiças terrenas. Propondo a solução de graves problemas do mundo num mais além, o cristianismo introduz uma ideia de uma enorme riqueza moral: a da igualdade dos homens. Todos os homens sem distinção – são iguais diante de Deus e são chamados a alcançar a perfeição e a justiça num mundo sobrenatural. (Ibidem, p. 244).

Assumir o cristianismo como religião é, na prática ortodoxa, aceitar de bom grado os dogmas promulgados e cumprir com os deveres de fé, principalmente a obediência aos mandamentos, e disso não se pode abrir mão. Na medida do abandono dos "hábitos mundanos" pelo agir santificador (no contexto cristão, ético), a alma humana estará mais preparada (liberta) para se dedicar à contemplação de Deus, fim último da existência temporal. Por isso, "a ética cristã tende a regular o comportamento dos homens com vistas a outro mundo (a uma ordem sobrenatural), colocando o seu fim ou valor supremo fora do homem, isto é, em Deus" (Ibidem, p. 245).

O agir ético, na ótica da fé cristã, implica não somente renúncias de agrados seculares, mas requer uma postura ativa e racional perante as vicissitudes sensitivas e tentações maléficas. Essa postura almejada será adquirida pela continência e pelos exercícios resilientes das boas ações, exercitadas com o propósito de aprimorar o caráter de si mesmo e contagiar o próximo), já salientada por Aristóteles e reafirmada quase inteiramente por Santo Tomás de Aquino, a conduta com pressuposto da disciplina racional dos atos e dos sentimentos, voltada à moderação da passionalidade e tendo em vista a justa medida do dever-ser, isto é, da adequação do ser à sua causa final (no caso do cristianismo, a beatificação). A Igreja Católica ordena as virtudes (essa é a palavra-chave na qual se concentrará

[63] Teofania significa a manifestação de Deus (divindade). De maneira direta ou indireta, a divindade "aparece" ao homem e lhe arrebata a atenção.

maior atenção adiante) mais estimáveis naquelas chamadas cardinais, traçadas por Platão e que consistem nas de fundo moral *stricto sensu*: a prudência, a temperança, a fortaleza e a justiça. Há outras três, as teologais, concedidas pela iniciativa de Deus aos seres humanos, e seu exercício seguramente os levará a viver de acordo com os planos celestiais. “Enquanto as fundamentais regulam as relações entre os homens e são, por isso, virtudes em escala humana, as teologais regulam as relações entre o homem e Deus (...)” (Ibidem, p. 244). Houve, desde o advento do cristianismo, um esforço de muitos padres e teólogos para expressar os artigos de fé usando a razão como instrumento demonstrativo, e a apropriação da linguagem filosófica teve a função de prover e enaltecer os conteúdos dogmáticos de racionalidade possível. Isso justificou o posicionamento de cada saber a partir da hierarquia, conforme a frase medieval bradava: “Filosofia, serva da Teologia” (*Philosophia ancilla Theologiae*).

Na era moderna, fecundada no Renascimento, o indivíduo, na sua liberdade criativa e ambições estendidas a todos os âmbitos (sociais, econômico, artísticos), promove a reorientação das prioridades, retorcendo a escala de valor em serventia da congratulação da capacidade humana de realizar mudanças e projetar seu destino. A esfera dos valores morais obviamente foi acometida por um revés, e aos poucos vai adquirindo novo sentido. É o que Vázquez denominou a ética antropocêntrica da época moderna:

> O homem adquire um valor pessoal, não só como ser espiritual, mas também como ser corpóreo, sensível, e não só como ser dotado de razão, mas também de vontade. Sua natureza não somente se revela na contemplação, mas também na ação. (Ibidem, p. 247).

Apesar da Igreja Católica manter sua influência política, a hegemonia espiritualista sofre o abalo de fontes de simbolização paralelas (como a ciência experimental), logo antagônicas à narrativa religiosa. Essa fase histórica é marcada pela separação entre razão e fé, e isso é consequente da não associação entre Filosofia e Teologia, liberando a primeira de ser subalterna da segunda. Na esteira, a natureza é investigada em separado do sobrenatural, da regência de Deus, assim como o Estado é reclamado na sua independência do governo religioso por pensadores como Maquiavel, e todas essas reivindicações engrandecem o homem ao reconhecer sua responsabilidade e autonomia.

> O homem aparece, portanto, no centro da política, da ciência, da arte e também da moral. Ao se transferir o centro de Deus para o homem, este acabará por apresentar-se como o absoluto, ou como o criador ou legislador em diferentes domínios, incluindo nestes a moral. (Ibidem, p. 248).

A delimitação do pensamento maquiaveliano vai se referir à sua concepção antropológica, com os devidos entrelaces com a sua teoria política quando não houver pretexto para dissociar uma coisa da outra. Não é prudente afastar por inteiro a visão da antropologia filosófica de Maquiavel de sua ciência política, pois a primeira foi especulada para atender aos pré-requisitos da segunda. Entretanto, vai-se ater à configuração da base cardinal de seus preceitos de governabilidade, que é o desenho da condição humana, da "*verità effettuale della cosa*"[64].

Para os fins almejados neste trabalho acadêmico (e aqui os fins justificam os meios, literalmente!), Maquiavel será visitado nos tópicos favoráveis à compreensão do seu riso. E o ponto de fixação para lidar com a comédia do florentino está no campo antropológico de sua obra, da ideia basal do pensador sobre a natureza humana. Sem alimentar temores, afirmar o conceito de natureza própria do homem em Maquiavel é tão desafiador quanto saber se o pensador era herói ou vilão da história política.

A doxografia[65] sobre essa questão está à beira da imensidade, e, por isso, serão levantados aqui alguns posicionamentos. Outrossim, alguns convém referir pelo fato de apontarem as principais tendências de interpretação. Para Georges Mounin não resta dúvida: "Aos olhos de Maquiavel, os homens são fundamentalmente maus: levianos, cobardes, ingratos, cruéis, negligentes, maldosos, estúpidos, invejosos. É preciso estar sempre preparado para tudo, isto é, para o pior, da parte deles" (MOUNIN, 1984, p. 25). Mounin reserva espaço para recomendar vigilância e austeridade na ação do governante, já que os maus devem ser controlados. Ainda há outro aspecto, vantajoso ao príncipe:

---

[64] "A verdade efetiva das coisas", ou seja, recorrer à pesquisa dos fatos como eles acontecem ou acontecerão, e não como desejados na imaginação que fossem. Enuncia Maquiavel em *O príncipe* na abertura do capítulo XV: "Resta agora ver como deve comportar-se um príncipe em relação a seus súditos ou seus amigos. Como sei que muitos já escreveram sobre esse assunto, temo que, escrevendo, eu também seja considerado presunçoso, sobretudo porque, ao discutir essa matéria, me afastarei das linhas traçadas pelos outros. Porém, sendo meu intento escrever algo útil para quem me ler, parece-me mais conveniente procurar a verdade efetiva das coisas do que o que se imaginou sobre elas. (MAQUIAVEL, 2006, p. 73).

[65] Conjunto das opiniões sobre algum assunto ou autor.

> Felizmente, entre todos os defeitos que neles Maquiavel conta, a patetice, a incapacidade congénita de ver mais longe que a ponta do nariz, a credulidade, a total submissão às aparências, a inesgotável aptidão para serem enganados, figuram em lugar de honra. (Ibidem, p. 25)

J. R. Hale, por sua vez, indica a presença de inclinações nos homens que podem ameaçar as pretensões maiores de um Estado ou o bem-estar da sociedade como um todo. São, portanto, impulsos naturais (egoísmo resume bem) maléficos quando levam ao individualismo absoluto. Dado o caráter volúvel das atitudes humanas, é razoável ser precavido e ousado para usar das armas disponíveis ao combate: “É tolice lançar fora a espada quando outros homens estão apenas ocultando a sua” (HALE, 1963, p. 20).

Sadek retoma a noção de circularidade histórica defendida pelo pensador florentino – os vícios humanos são invariáveis, e as mudanças verificadas são apenas acidentais, de duração e meios consecutivamente voltados para satisfazer ambições e carências – e interpreta a posição maquiaveliana como pessimista. Isso justificaria, na opinião da expositora, sua teoria do Estado e a urgência de estreitar pela força (legalista e ostensiva) o controle social:

> O poder político tem, pois, uma origem mundana. Nasce da própria “malignidade” que é intrínseca à natureza humana. Além disso, o poder aparece como a “única” possibilidade de enfrentar o conflito, ainda que qualquer forma de “domesticação” seja precária e transitória. Não há garantias da sua permanência. A perversidade das paixões humanas sempre volta a se manifestar, mesmo que tenha permanecido oculta por algum tempo. (SADEK, In: WEFFORT, op. cit., p. 20).

Na leitura do professor José Nedel, Maquiavel não vê com entusiasmo e otimismo o caráter moral dos homens. Em várias passagens dos livros políticos – recorda Nedel – frisa a provável deficiência virtuosa sobressaltando qualquer traço pacífico e vontade de concórdia dos indivíduos, principalmente quando defrontados com o perigo. “Para Maquiavel, o homem será mau, espontaneamente, sempre que tiver oportunidade de o ser. Tudo indica, nessa concepção, que os homens não são portadores de bondade e justiça originária” (NEDEL, 1996, p. 29). Bem e mal são adequações transitórias e atendem às oportunidades de ganhar e a defensividade contra o perder. Mas há de se registrar a tendência de insatisfação que nunca abandona os homens, e tal vacância de saciedade se ampara numa condição insolúvel: a distância insuperável entre o querer e o viável:

> De fato, a natureza criou os homens com a sede de tudo abraçar e a impotência de atingir todas as coisas. Como o desejo de possuir é mais

> forte do que a faculdade de adquirir, disto resulta um secreto desgosto pelo que possuem, ao qual se junta o descontentamento por si próprios. Esta é a origem de seus variados destinos. Uns querem possuir mais, outros temem perder o que já ganharam; dai o atrito e a guerra, que por sua vez provocam a destruição de um império para servir à elevação de outro. (MAQUIAVEL, 1982, p. 121).

As inclinações humanas são invencíveis. Por mais que a razão atue na moderação dos ânimos, as paixões acabam por vencer e dominar o comportamento. Noutra passagem dos *Discorsi*, Maquiavel insiste novamente nesta versão antropológica:

> [...] nada pode saciar os apetites humanos, pois a natureza nos deu a faculdade de tudo desejar, mas a sorte não nos deixa senão provar poucas coisas, disto resultando um descontentamento permanente, e um desgosto pelo que possuímos, o que nos faz culpar o presente, louvar o passado e desejar o futuro, ainda que sem razão. (Ibidem, p. 191).

Pensando assim, a instabilidade do caráter explica, na teoria política maquiaveliana, a instabilidade institucional, e justifica a severidade do governante em defesa da ordem do Estado, para evitar futuras dissidências e usurpações. Em menor escala, isso também se pode dizer das relações sociais em geral: dado à multiplicidade faceta das pessoas, os cuidados para não cair em esparrelas ou ser enganado é sinal de agudeza de espírito e prontidão. Conclui Nedel a respeito da natureza humana segundo Maquiavel:

> Soberbos quando a fortuna lhes sorri, mas servis e abjetos quando sobrevém a desgraça; desejosos de grandes coisas, mas incapazes de ação denodada e persistente; prontos para se deixarem enganar pelas aparências; incapazes de compreender a fundo a realidade das coisas; egoístas, mal-agradecidos, insensatos, solertes, violentos, falsos – eis como são os homens na realidade. (NEDEL, op. cit., p. 31).

Qual a verdadeira natureza humana? Essa questão, decorridos os séculos, ainda é uma demanda válida e atual. Maquiavel, com o cuidado que requer os hábeis líderes dos povos, alerta para o governante se precaver das possíveis falhas dos homens. Por isso, independentemente de haver uma confirmação pautada em evidências cientificamente demonstráveis, alerta, amparado nos escritores de outrora, que se “parta do princípio de que todos os homens são maus, estando dispostos a agir com perversidade sempre que haja ocasião” (MAQUIAVEL, 1982, p. 29). A malvadez nunca é completamente nítida e, pior, em grande parte é camuflada. Porém, o malvado (ou malvados) não conseguirão ocultar suas más intenções pelo resto da vida, privada e principalmente pública, pois “o tempo –

conhecido justamente como o pai da verdade – vai manifestá-la" (Ibidem, p. 29). E o governante (ou os homens de fama) precisam estar preparados para agir, contundentes, no desmascaramento.

Ainda considera bem e mal inclinações distantes, mas igualmente aflitivas para o homem. "Se não lutam por necessidade, lutam por ambição. É uma paixão que tem neles raízes profundas; não os abandona, por mais elevada a situação a que chegam." (Ibidem, p. 121) reitera nos *Discorsi*. Nunca os indivíduos serão libertos da tensão que lhes habita, e na resposta às inquietações morais, via de regra, vence aquela cujo pendor favorece os anseios individualistas.

No *Príncipe*, quando sentencia que para o governante é melhor ser temido do que amado (se não puder contar com ambas), tece uma convicção predeterminada do humano, para servir de bússola por todo o sempre, nas decisões práticas:

> [...] geralmente se pode afirmar o seguinte acerca dos homens: que são ingratos, volúveis, simulados e dissimulados, fogem dos perigos, são ávidos de ganhar e, enquanto lhes fizerem bem, pertencem inteiramente a ti, te oferecem o sangue, o patrimônio, a vida e os filhos [...], desde que o perigo esteja distante; mas, quando precisas deles, revoltam-se. [...] as amizades que se obtêm mediante pagamento, e não com a grandeza e nobreza de ânimo, se compram, mas não se possuem, e, no devido tempo, não podem ser usadas. (MAQUIAVEL, 2006, p. 80).

Talvez a palavra mais adequada para marcar a tendência comportamental humana, em qualquer tempo ou lugar, é só uma: inconstância. A condição do homem é invariavelmente inconstante, de modo que não se consegue definir em termos de essencialidade a prevalência de algum sentido da vida. A observação fatual descrita por Maquiavel – em grande parte hipotética por ser colocada como afirmação generalizável, apesar das ocorrências históricas que lhe serviram de apoio – tem por objetivo deixar o leitor ciente da oscilação de temperamentos e ambições. No fundo, dar a saber essas coisas permite uma desconfiança antecipada e precavida, pois ao associar o homem à indefinição essencial ou qualquer destino precedido, resta concluir que o impulso originário dos indivíduos é única e exclusivamente a liberdade.

Todavia, Maquiavel está certo da falta de continência da livre escolha individual aos conselhos íntimos do bom senso, como suporiam verdadeiro os pensadores realistas e o discipulado do cartesianismo. Inverso disso, as inúmeras

paixões governam a maior parcela da liberdade humana, e fazem da razão apenas um meio de conter os excessos flagrantes da cobiça e do desejo subjetivo.

> Soberbos quando a fortuna lhes sorri, mas servis e abjetos quando sobrevém a desgraça; desejosos de grandes coisas, mas incapazes de ação denodada e persistente; prontos para se deixarem enganar pelas aparências; incapazes de compreender a fundo a realidade das coisas; egoístas, mal-agradecidos, insensatos, solertes, violentos, falsos – eis como são os homens na realidade. (NEDEL, op. cit., p.31).

O governante, sabendo das artimanhas possíveis de serem usadas pelos inimigos maliciosos, pode empregar o mesmo expediente para se defender: a dissimulação. Maquiavel ilustra tal proposição apelando para a imaginária animal, dizendo que o príncipe precisará demonstrar as qualidades de dois animais para liderar: a força do leão para amedrontar os adversários e fazê-los recuar ou desistir de sua vilania, e a esperteza da raposa para construir o arranjo com vista à queda dos conspiradores com antecipação. Ambas as qualidades (de leão e de raposa) são venturosas ao governante, mas a qualidade de raposa é amplamente indicada ao sucesso do governo, exatamente por capacitar o líder a usufruir dos artifícios da mentira diante das obrigações e percalços. Só há uma advertência:

> Mas é necessário saber disfarçar bem essa natureza e ser grande simulador e dissimulador, pois os homens são tão simples e obedecem tanto às necessidades presentes, que o enganador encontrará sempre que se deixe enganar. (MAQUIAVEL, 2006, p. 84).

Fingir um caráter que não possui está entre as habilidades engenhosas do governante astuto e precavido, e isso, prevê o mentor florentino, imuniza o príncipe do decoro inocente. Essa tática pessoal tem validade contra os traidores conhecidos e aqueles tendenciais, mas é igualmente útil na interação com os súditos (o povo, os cidadãos). Seu desempenho performático será vitorioso se souber, cautelosamente, vestir a máscara da hipocrisia para congratular a massa e conseguir a simpatia e o apoio popular, com o recomendado alerta de não misturar o fingimento com o ser verdadeiro por trás da face irreal. Eis a preciosa lição política sobre dissimular deixada:

> A um príncipe, portanto, não é necessário ter de fato todas as qualidades [...], mas é indispensável parecer tê-las. Aliás, ousarei dizer que, se as tiver e utilizar sempre, serão danosas, enquanto, se parecer tê-las, serão úteis. Assim, deves parecer clemente, fiel, humano, íntegro, religioso – e sê-lo, mas com a condição de estares com o ânimo disposto a, quando necessário, não o seres, de modo que possas e saibas como tornar-te o contrário. (Ibidem, p. 84-85).

Em toda a extensão da sua obra política, especialmente em *O príncipe* e nos *Comentários* (*Discorsi*), dois conceitos saltam à vista pela recorrência insistente, e não é para menos, já que são dois polos fundamentais do edifício teórico maquiaveliano, ora integrados, ora contrapostos, de acordo com a situação instaurada: são os bens da *virtù* e da fortuna. Ambas precisarão de esclarecimentos, pois serão estimadas ao discutir a sua comédia.

A palavra *virtù* permanece intraduzida do italiano por um cuidado semântico, pois haveria uma ambiguidade com a palavra "virtude" na acepção cristã. Maria Júlia Goldwasser, tradutora do livro *O príncipe* (2006), adverte o zelo pelo conteúdo analítico intencional de Maquiavel, distante de qualquer correspondência com a palavra apregoada na doutrina cristã, e isso faz com que ela e grande parte dos tradutores mantenham o termo no original, para não gerar ambiguidade e erro de interpretação.

O devido significado, mais agregado ao utilizado pelo florentino, pode ser melhor vislumbrado se retomada a etimologia latina. Virtude (*virtutem*) aplicada em contextos diferentes, possui as acepções de qualidade moral, força moral e poder. *Virtus*, originada no prefixo *vir* (componente da palavra próxima *virilitas*, virilidade) corresponde a potência, algo canalizável para exercer uma mudança. Tem relação com a demonstração de vigor, de possuir capacitação de agir contundente e forte.

Ao reafirmar a precedência da *virtù* como bem político indispensável, Maquiavel se refere, não à prática da bondade e da justiça na circunscrição grega ou cristã, mas do agir com eficiência e desapego de normas morais predeterminadas, sempre no encalço da conquista e da colheita vitoriosa dos louros. Há diferença substancial para com a visão religiosa: "A virtude para um romano não era a humildade nem a doçura nem a paz, porém a virilidade, a força e a coragem com energia e inteligência. É essa a interpretação que Maquiavel dá à palavra *virtù*." (DURANT, op. cit., p. 452).

As benesses esperadas pelo governante serão distantes da santidade e do bem comum: a preservação e engrandecimento do Estado é o final almejado. A noção maquiaveliana "representa um conjunto de qualidades que permitem a um príncipe aliar-se à fortuna e conseguir honra, glória e fama" (NEDEL, op. cit., p. 41).

A *virtù* é o substrato da liderança política, aquilo que dá o múnus da condução do povo e dos subalternos para a glorificação, o patamar mais louvado da história reservado às figuras públicas notáveis. *Virtù*, em resumo, agrega

> vigor, coragem, fortalecimento na adversidade, realização pública, a ordem, a disciplina, a felicidade, a força, sobretudo a afirmação das reivindicações apropriadas de cada um e o conhecimento e o poder necessários para assegurar que sejam satisfeitas (BERLIN, 2002, p. 314).

Dois homens públicos são lembrados nas páginas de O príncipe de maneira elogiosa. O primeiro é Francisco Sforza[66] (Francesco) e seu filho Ludovico Sforza. Francisco (Lodovico), duque de Milão, outrora exerceu trabalho mercenário. Sua ascensão ao trono deu-se pelo exercício do que mais era perito: estratégia de guerra. Após defender o ducado da investida de Filipe Visconti, recebeu a filha do então duque, e como não houvesse homens na linha de sucessão familiar, Sforza passa a governar a cidade em março de 1450, na ocasião com 50 anos. Sua coragem fez surgir uma linhagem duquesa em Milão. Um dos méritos de Ludovico deu-se no patronato de Leonardo da Vinci e na encomenda feita da pintura *A última ceia*. A queda de Ludovico acontece pela invasão e conquista de César Bórgia.

O segundo e mais citado nas lições maquiavelianas é o próprio César Bórgia, o Valentino, a quem acompanhou em missão diplomática no ano de 1502. Após a eleição de Rodrigo Bórgia ao papado, Sua Santidade eleva César ao posto de Cardeal de Valência. Naquele contexto, as famílias alimentavam inimizades entre si, e os Bórgias – estrangeiros residentes na Itália – não eram valorizados, até desprezados nos negócios públicos. Por ocasião da eleição do então Papa Alexandre VI, principiou um tempo de austeridade e perseguição contra os “inimigos” (desafetos familiares). Os Orsinis eram os alvos preferenciais dos Bórgias.

Teve outros três filhos com Verozza, com quem desfrutou núpcias na juventude: Giovanni – ou João – o caçula homem, Giofre (Jofre) e Lucrécia, filha mais nova de Rodrigo e agraciado com seu precioso afeto. Os homens receberam ducados e funções pontificiais junto ao militarismo. A moça teve o casamento arranjado com Giovanni Sforza, por conveniência política (formação de aliança entre

[66] Sobre essa forte personalidade, escreve Burckhardt: “[...] o afortunado condottiere Francesco Sforza (1450-1466), foi, talvez, entre todos os italianos do século XV, o homem mais representativo do espírito de sua era. Nunca o triunfo de um gênio e sua força individual foram exibidos com mais brilho que nele, e aqueles que não reconhecem seu mérito são forçados, pelo menos, a maravilhar-se perante ele como o filho mimado do destino” (BURCKHARDT, op. cit., p. 27).

famílias e apoio diplomático em Milão). Depois que seu marido foge para não ser morto em emboscada, Alexandre a manda para o convento.

César, o mais velho, após abandonar o arcebispado e assumir os trabalhos políticos, se casou com a duquesa Charlotte d'Albret, concedida por Luís XII da França, e com isso o fizeram duque de Valentinois e Diois (daí o epíteto "Valentino"), territórios de franco interesse do Vaticano. Charlotte vivia longe do Valentino, na maior parte em Bourges e no castelo em Delfinados, aguardando se juntar ao esposo quando fosse ou mandasse buscá-la. César, durante o sacerdócio e nos anos de laicato, teve muitas amantes, porém nenhuma duradoura, pois esteve sempre mais empenhado na satisfação da sua paixão dominante: o desejo de poder.

Com a morte do seu filho amado, Giovanni – antes elevado à patente de general, e comprovadamente não vocacionado para a atividade política e da guerra – em meados de junho de 1496, provavelmente assassinado, Alexandre confere a César o protagonismo militar. "Percebedo que, dos filhos, somente César é que tinha a fibra necessária para fazer o jogo da política italiana naquela era violenta, Alexandre concedeu-lhe um sem-número de benefícios [...]" (DURANT, 1953, p. 331). A missão dada pelo pai ao recém atribuído comandante do exército do Vaticano era a de conquistar os reinos do centro da Itália. A partir desse episódio, em 1497, torna-se o lendário general Valentino. César inicia a campanha militar para tomar as cidades dissidentes pela atitude ditatorial de religiosos e nobres, e dispô-las ao governo de Roma. São os Estados Pontifícios, da Itália Central, recuperados ou adquiridos pela *virtù* de César: Sora, Faerza, Áquila, Rimini, Ímola, Faença, Urbino, Forli, Pesaro. A governante Caterina Sforza, ao recusar a vitória e possessão de César sobre Ímola e Forli, é conduzida prisioneira a Roma, ficando confinada no Vaticano por 12 anos, até ser libertada e enclausurada num convento. As descrições veem a favor de César e de sua liderança:

> As pessoas que o conheciam respeitavam a sua inteligência arguta, sua capacidade de ir diretamente ao âmago das coisas e de se aproveitar de todas as oportunidades que a sorte lhe oferecia, e de tomar medidas rápidas, decisivas e eficientes. Era muito popular entre os soldados, os quais secretamente admiravam a severidade de sua disciplina. Aprovavam completamente os subornos, estratagemas e logros com os quais ele reduzira o número e a persistência de seus inimigos, as batalhas e as perdas de homens. (DURANT, op. cit., p. 343).

Mesmo na bravura de não abdicar dos seus domínios, seu comando era vil[67] e depreciado, e o cerco do Valentino surgiu como sinal divino. “César foi considerado um vingador que recebera do céu a incumbência de reparar todas aquelas fases de opressão e injustiça” (Ibidem, p. 338). Sobre o Valentino, extrai Maquiavel um ensinamento no qual o aspecto moral é decisivo para legitimar o bem político.

> Cesare Borgia era tido como cruel; no entanto, com sua crueldade reergueu a Romanha, reunificou-a e restituiu-lhe a paz e a lealdade, o que, bem considerado, evidenciará que ele foi muito mais piedoso do que o povo florentino [...]. Um príncipe deverá, portanto, não se preocupar com a fama de cruel se desejar manter seus súditos unidos e obedientes. (MAQUIAVEL, 2006, p. 79).

Ao lado da *virtù*, outro indispensável bem seria reiteradamente citado nos escritos políticos maquiavelianos. Trata-se da ideia de fortuna, nome que remete diretamente à deusa da mitologia romana e tem o significado convertido na palavra “sorte”. Aparece “no curso dos atos humanos como o acaso, o inesperado, o que escapa ao cálculo e à previsão, a indeterminação do mundo, a força de oposição, o obstáculo a ser transposto” (NEDEL, op. cit., p.37). Depõe Hale sobre as razões de uso:

> A preocupação de Maquiavel com a fortuna começou durante o longo tempo em que trabalhou para César Bórgia, em 1502, ao perceber que na política, com os acontecimentos em estado de fluxo e tantos homens hesitantes, o governante resoluto tinha melhor possibilidade de êxito. Usou a palavra em sentidos diferentes, mas, em essência, deu à fortuna um tratamento caracteristicamente vigoroso. Temia que os governantes da Itália, perseguidos pela adversidade, se entregassem ao fatalismo e ao sabor dos acontecimentos, ao invés de resistir-lhes. Admite que certas coisas, como a doença, estão acima do controle humano, e podem pôr em risco os planos, como ocorreu com César Bórgia, que estava doente no momento vital da morte de seu pai e da consequente eleição papal. Mas em O Príncipe comparou a fortuna a um rio cheio que pode ser controlado por represas e diques, e a uma mulher, que pode ser obrigada à resolução por um homem bastante decidido. (HALLE, op. cit., p. 29).

Maquiavel se serve de imagens para designar a fortuna, tais como a mulher, cheia de caprichos, ou ao rio, que, na fúria, invade e alaga territórios e destrói a natureza e as cidades, e seu movimento pode surpreender (cf. MAQUIAVEL, 2006,

---

[67] **“**Contavam-se histórias piores a respeito de César. Para divertir Alexandre e Lucrécia – é o que se garantia – soltou em um pátio vários prisioneiros que haviam sido condenados à morte, e de um lugar protegido, demonstrou sua pontaria atirando dardos um após o outro nos condenados, à medida que estes procuravam resguardar-se.” (DURANT, op. cit., p. 344).

p. 119-122). Seja como for, mais urgente ao homem zeloso no poder é estar preparado quando o vento mudar de direção e bater de frente com o barco por ele comandado. “Embora o homem não possa alterar os decretos da fortuna, pode tirar proveito das ocasiões que suas voltas propiciam” (NEDEL, op. cit., p.39). A precaução conveniente é aquela ao alcance da iniciativa individual: a apropriação da história. Maquiavel entende o processo histórico como cíclico, ou seja, invariavelmente muitos eventos se repetirão (guerras, tentativas de domínio, subornos, traições etc.), e o conhecimento do passado servirá de suporte para rumar com segurança e maior probabilidade de sucesso.

Fortuna, se bem aproveitada, torna o político atento ao curso aleatório dos acontecimentos, e o prepara adequadamente para se deparar com o acaso das maquinações políticas. Não apenas ao príncipe, ou a qualquer homem em posição favorável, terríveis males podem acometer (enfermidades, mortes, rompimentos de alianças), mas contra os inimigos a sorte poderá ser traiçoeira. Por isso não se pode vacilar quando está na mesa o destino de coisas grandiosas. Agir com fortuna é fazer a própria sorte, ainda que pareça improvável ou irrealizável. Bom emprego de decisões diante do imponderável dos fatos, concorrentes ou não à sorte do governante.

Sob a égide da fortuna, poderosa circunstância aleatória para o bem ou para o mal, a sorte pode concorrer favoravelmente ou prejudicar barbaramente os mais brilhantes homens. O próprio César Bórgia, admirado por Maquiavel, sofreu as importunidades do azar. Quando falece seu pai, Alexandre VI, foi eleito Pio III, e o sucede pela aprovação do conclave o cardeal Giuliano della Rovere (antigo inimigo dos Bórgia e exilado de Roma por boa parte da vida devido ao receio de ser emboscado), após não mais de um mês do papado de Pio, devido à morte deste. Autoproclama-se Júlio II e, contando com o apoio do duque Valentino, o entrega numa armadilha: envia-o junto aos militares espanhóis para combater os franceses e retomar Romanha, sem saber que seria preso por Gonzalo de Córdoba sob autoridade de Castela e Aragão e conduzido aos calabouços da Espanha. Maquiavel aborda esse fato:

> Recapitulando, portanto, todas as ações do duque, eu não saberia em que censurá-lo. Pelo contrário, parece-me – como aliás o fiz – dever propô-lo como exemplo a todos aqueles que, com a fortuna e as armas de outrem, ascendem ao poder. Tendo ele ânimo forte e intenção elevada, não poderia

> ter agido de outra maneira. Contrariaram os seus desígnios somente a brevidade da vida de Alexandre e sua própria enfermidade. [...] Somente se lhe pode censurar a eleição do papa Júlio, na qual fez uma má escolha, porque, como disse, se não podia fazer um papa a seu modo, podia impedir que outro fosse papa: não deveria jamais ter consentido que ascendessem ao papado cardeais que ele próprio tivesse prejudicado ou que, tornando-se papas, pudesse temê-los. [...] Engana-se quem crê que, nos grandes personagens, os benefícios novos fazem esquecer as velhas injúrias. O duque errou, portanto, nesta escolha, que foi a razão de sua ruína final. (MAQUIAVEL, 2006, p. 34-35).

Os conselhos de Maquiavel não chocariam a Roma católica acostumada, nos ambientes onde se negociavam, sem escrúpulos, a falta de decência e corrupção sem regatar. Basta lembrar a amante concubina Júlia (Giulia Farnese), as muitas libações[68] e a sede de grandeza de Alexandre VI, das conspirações e investidas militares de Júlio II, o "terrível", e a referida venda de indulgências praticada descaradamente por Leão X para sanar as inadimplências com bancos devido ao esbanjamento de seus hábitos monárquicos, causa da indignação de Lutero. Contudo, quando as proposições d'*O príncipe* circularam além dos domínios italianos, ganharam outros contornos. Segundo Rogers Masters (1999), cópias plagiadas já circulavam e, em 1524 chegam a Nápoles, embora a edição original dera-se em 1532, menos de um ano depois dos *Discorsi*.

Na Inglaterra pré-elisabetana, o impacto malfadado das lições arrumou inimizade. No ano de 1538, o cardeal Reginald Pole inaugurou a "demonização" da teoria e da pessoa de Maquiavel. Indignado pelo desentendimento do rei Henrique VIII com a cúpula da Igreja – a propósito da vontade do rei de contrair matrimônio com a plebeia Ana Bolena, depois de ter dispensado sua esposa, a majestade Catarina de Aragão (por não lhe ter dado filhos homens) – acusa o pensamento maquiaveliano de corromper os valores morais e servir de protocolo para o ministro Thomas Cromwell (no acesso que teve à cópia da obra em 1529) insuflar a dissidência de Henrique.

> Segundo Pole, foi Cromwell – armado com o que chamou de as ideias satânicas do livro de Maquiavel – quem convenceu o rei extinguir os mosteiros e a reivindicar a condição de chefe da Igreja inglesa. Esses passos, que prepararam o caminho para o divórcio de Henrique e Catarina

[68] "O mais inacreditável dos casos escabrosos dos Bórgia aparece no diário do mestre-de-cerimônias de Alexandre, Burchard, geralmente merecedor de crédito. Descreve o Diarium, no dia 30 de outubro de 1501, um jantar no apartamento de César Bórgia, no Vaticano, durante o qual cortesãs nuas corriam atrás de nozes que eram atiradas no assoalho, uma cena que era assistida por Alexandre e Lucrécia." (DURANT, op. cit., p. 344).

> de Aragão, levaram à execução de *Sir* Thomas More, à brutal supressão da Peregrinação da Graça e, finalmente, ao estabelecimento da Igreja anglicana. Se o relato de Pole merece crédito, as ideias de Maquiavel inspiraram a carreira de Cromwell e provocaram o abandono por Henrique VIII dos expedientes destinados a obter a anulação de seu primeiro casamento pelo papa. (MASTERS, 1999, p. 192).

Conclamado para combater a revolução religiosa disparada pela insubordinação de Lutero e o surgimento das novas Igrejas Protestantes, o Concílio[69] de Trento, o maior da história do Catolicismo (iniciado em 1545 e com o término em 1563), considerada a Contrarreforma, pôs o livro O príncipe no *Index Librorum Prohibitorum* – Índice dos Livros Proibidos – em 1559.

Na França, ecoaram brados hostis aos conselhos do autor d'*O príncipe*. Innocent Gentillet escreveu, em 1576, o livro *Anti-Maquiavel*, no qual reforça o "espírito contrarreligioso" do maquiavelismo. Gentillet era huguenote e acusa frontalmente o pensador italiano de ateísmo. A fama negativa se espalhou rapidamente e, na visão de Ridolfi, abarcou os ânimos adversários ao pensamento político maquiaveliano:

> O famigerado "maquiavelismo", pai e filho do antimaquiavelismo, nasceu, cresceu e foi batizado em território francês, por ódio de quem um dia dissera que os franceses não entendem de política. Foi assim que se tornou injúria e insulto o mesmo nome ao qual, foi dito, nenhum elogio se assemelha; dele se cunharam substantivos, adjetivos, verbos e advérbios; ao redor dele formou-se uma legenda que está mais para conluio. (RIDORFI, op. cit., p. 285).

Houve defensores do político e pensador florentino. Espinosa, imbuído de maquiavelianismo (não adotado no todo de suas proposições), no capítulo V de seu *Tratado teológico-político*, desabona as visões utópicas de política em atenção aos trâmites reais movidos pelos homens reais, isto é, naturalmente inclinados por afetos. O filósofo de Amsterdã avalia que, embora a razão seja a melhor conselheira e favorável diretiva humana, na maior parte do tempo as pessoas se deixam domar pelas paixões e se importunam mutuamente. Julga, em conformidade com as teses de *O príncipe*, que um Estado é a instância maior de justiça, e não pode sofrer abalos nas suas partes e nem afronta violenta contra as suas leis. Quando discute o

[69] Concílio é a reunião do chamado Colégio dos Cardeais, vindos de vários países (ou de todos que possuem sede cardinalícia, mas geralmente é mais limitado), convocados pelo Papa, com o objetivo de discutir os assuntos urgentes e inadiáveis a respeito de cizânias dogmáticas e reformulações doutrinais e morais. Foram ao todo vinte e um Concílios desde o primeiro, de Jerusalém, na Igreja primitiva. O mais recente é o Concílio Vaticano II (1962-1965).

Estado instituído por uma multidão livre ou pela ganância de um príncipe ávido de poder, Espinosa elogia a perspicácia de Maquiavel no concernente às análises sobre a liberdade e a tirania:

> Os meios, porém, de que deve usar um príncipe que se move unicamente pelo desejo de dominar para poder fundar e manter um estado, mostrou-os o agudíssimo Maquiavel desenvolvidamente, embora não pareça bastante claro com que fim. Se, contudo, ele teve um fim bom, como é de crer num homem sábio, parece ter sido mostrar quão imprudentemente muitos se esforçam por remover um tirano, quando as causas pelas quais o príncipe é tirano não podem ser removidas e, pelo contrário, elas se impõem tanto mais quanto maior causa de temer se lhe oferece, como acontece quando a multidão mostra exemplos ao príncipe e se vangloria do parricídio como de uma coisa bem-feita. Além disso, ele quis talvez mostrar quanto uma multidão livre deve precaver-se para não confiar absolutamente a sua salvação a um só, o qual, a não ser que seja vaidoso e julgue que pode agradar a todos, deve temer ciladas todos os dias e, por isso, é obrigado antes a precaver-se a si mesmo e a armar ciladas à multidão do que a olhar por ela. E sou tanto mais levado a crer isto deste homem prudentíssimo quanto consta ele ter sido pela liberdade, para cuja defesa também deu conselhos muito salutares. (ESPINOSA, 2009, p. 45-46).

Rousseau também se dispõe a elogiar Maquiavel e não reproduzir a má fama recaída sobre ele. No *Contrato social*, no capítulo VI do Livro Terceiro, ao examinar a Monarquia, parte das lições maquiavelianas sobre o temor e o amor em relação ao príncipe e de qual dessas estimas é mais valiosa. Conclui, como o teórico italiano, que ser amado pelo povo não traz segurança a longo prazo, e se torna mais útil ao monarca a fraqueza e imperícia dos populares, e a consequente covardia deles e submissão voluntária. Porém, como Rousseau escreve advogando a soberania do povo e a condução do Estado pela vontade geral (ao bem público), considera Maquiavel uma voz dissonante ao absolutismo, ao ponto de afirmar convicto: “Fingindo dar lições aos reis, deu-as, grandes, aos povos. O *Príncipe* de Maquiavel é o livro dos republicanos.” (ROUSSEAU, 1999, p. 159).

Seria Maquiavel descrente por completo da moral social? De maneira alguma. A moral na acepção maquiaveliana tem forte ênfase patriótica. O sentimento “nacional” e a unidade cívica despontam nos seus apelos. Ao lado desse comprometido valor, conservava – na conjetura de Ridolfi – uma dupla personalidade: excetuando o analista político, o homem privado teria sido bom pai, cumpridor de deveres, que pouco cobiçou riqueza e nada esbanjou, em resumo, uma pessoa de bem. Partindo da inconclusão se é possível discrepar tanto no exercício profissional e na paz do anonimato, o certo é a perceptibilidade límpida da

diferença substancial entre a moral privada e a moral pública, e a ação do político é o reflexo prático da natureza diversa da vida do *civitas*[70] daquela vivida no interior da casa.

O historiador de Oxford Isaiah Berlin, no seu ensaio *A originalidade de Maquiavel* (2002) defende, admoestando as interpretações correntes de maior adesão, não haver a separação entre a ética e a política na obra do florentino, mas a dissociação entre a ética cristã e a ética pagã. Enquanto a proposta do cristianismo se concentra em benevolências, resignação e purificação da alma (amor a Deus e ao próximo, perdão, desprendimento dos bens mundanos, e mais compromissos de fé), Berlin afere a preocupação maquiaveliana com a moralidade dos "pagãos modernos".

Cabe, por fim, escrever mais algumas palavras relativas à apreciação de Maquiavel sobre a religião, sempre importante no domínio da moralidade e na política. Nicolau tem o cristianismo como verdade; a Igreja é instituída, e as outras religiões, se professam fé em Deus, são dignas de respeito (por se aproximarem da religião verdadeira). Critica a igreja por atrapalhar a política – não teve força para unificar a Itália e instaurar a república ou submissão ao príncipe. Não sofre nenhum tipo de exclusão por parte da Igreja e de seus líderes. O analista não despreza o poder da religião para congregar o povo e dar, a este, unidade e propósito. Aliás, se interessa e muito pela "sua utilidade ou eficácia social, para o que é indiferente que seja verdadeira ou falsa, que o príncipe seja adepto dela ou não; basta-lhe, pois, simular religiosidade se a não tem" (NEDEL, op. cit. p.49).

As religiões fazem com que os homens desviados moralmente se ajustem à legalidade estatal. Tanto que estima a pessoa de Moisés, líder escolhido por Deus para agir em favor do povo, mas a graça divina associa-se à virtude do eleito (glória divina associada com a força e liderança humana). A demonstração de fé por parte do comandante da cidade-Estado é oportuna na medida em que insinua piedade e benevolência, e influi positivamente, pela autoimagem piedosa, na aceitação popular. Nas mãos destras do príncipe, e de todos aqueles ocupantes de cargos de prestígio e imponência, a religião é uma arma poderosa de manipulação social e coesão.

---

[70] Significa a cidade e cidadãos, no contexto romano. Ou seja, o homem como parte integrada ao coletivo, inerente à *Civitatem* (comunidade política).

A religião, na interpretação de Sebastian de Grazia dos escritos de Maquiavel, usada como “instrumento” do Estado e agregador dos interesses do governo (auxílio militar) é muito bem-vinda:

> Aprovando o exercício eclesiástico do poder temporal, quando usado com competência e para o bem da Igreja e da Itália, de censores “junto com as armas, mescladas às indulgências”, ele também concorda que a Igreja empreste seu poder espiritual ao poder temporal do Estado, assim somando forças. (GRAZIA, 1993, p. 101).

Porém, da mesma forma que a Igreja reúne as intenções díspares em nome da nação e pode apoiar um Estado nos seus objetivos, ela também desencadeia o efeito contrário, de desagregação e impotência. Maquiavel entendeu a influência da Igreja de Roma como maléfica ao país. Por culpa da conduta despudorada dos clérigos (afastada do cristianismo primitivo), não houve unificação dos povos; inversamente, não consegue, por falta de empenho ou capacidade suficiente, se apossar dos reinos vizinhos e sobre eles exercer soberania. Expõe o diagnóstico nestes termos:

> Em primeiro lugar, os maus exemplos da corte romana extinguiram, neste país, a devoção e a religião, que trouxe como consequência muitos inconvenientes e distúrbios. E como em toda parte onde reina a religião se acredita na prevalência do bem, pela mesma razão se deve supor a presença do mal nos lugares onde ela desapareceu. É, portanto, graças à Igreja e aos sacerdotes que os italianos devem estar vivendo sem religião e sem moral; e lhes devemos uma obrigação ainda maior, que é a fonte da nossa ruína: a Igreja tem promovido incessantemente a divisão neste malfadado país – e ainda a promove. (MAQUIAVEL, 1982, p. 620).

Quando o assunto é a religião cristã, não poupa senões. A fé cristã torna o príncipe covarde e temeroso de agir com firmeza, no mundo em que os homens são egoístas e confabuladores de armadilhas em nome das cobiças dolosas. A moral cristã sensibiliza demais e emascula o líder, de modo a fazê-lo dócil ao sofrimento e misericordioso quando não deveria ser:

> Maquiavel não se preocupava com a incredibilidade dos dogmas; tolera, porém, a teologia sob o fundamento de que um sistema de crença no sobrenatural é sustentáculo para a ordem social. O que ele refuta mais decisivamente na religião cristã é sua moral, sua concepção de bondade como doçura, humildade e desprendimento, seu amor pela paz, sua condenação da guerra e sua suposição de que os Estados, assim como os cidadãos, encontram-se ligados por um único código moral. (DURANT, op. cit., p. 451).

A Igreja, na leitura maquiaveliana, prega as “virtudes femininas” por imporem a fragilidade. A moral da religião pagã romana, a despeito da cristã, exulta reverência ao Estado e coloca acima de tudo a segurança do povo e seus comandantes. Nos *Discorsi*, ao dar tratamento sobre a religião dos romanos, deixa isso bem claro (Cf. MAQUIAVEL, 1982, p. 57-66). Além do mais, a própria catolicidade serviu aos fins políticos quando manobrada por um governante habilidoso. É o caso de Fernando de Aragão da Espanha, “começando como um rei fraco, por sua fama e glória, o primeiro rei dos cristãos” (MAQUIAVEL, op. cit., p. 105). Fernando soube aproveitar o clima de paz interna e, depois de conquistar Granada, ampliou seu poderio e credibilidade, e usou o dinheiro da Igreja e dos impostos para formar a sua milícia. Observa Maquiavel: “[...] servindo-se sempre da religião, voltou-se para um (sic.) piedosa crueldade, expulsando e saqueando os marranos do seu reino” (Ibidem, p. 105). A religião é bem aproveitável aos olhos do Estado, desde que não intervenha na lógica racional da política.

Eis um perfil conciso. A declaração de Burckhardt sobre a personalidade e obstinação de Nicolau Maquiavel é abrangente e notável. Reproduzi-la faz-se obrigatório nesse desfecho:

> Dentre todos os que achavam possível construir um Estado, o maior foi Maquiavel. Ele trata as forças existentes como vivas e ativas, assume uma perspectiva ampla e precisa das possibilidades alternativas e procura não enganar nem a si nem aos outros. Homem algum poderia estar mais isento de vaidade ou da ostentação; não escreve para o público, mas para príncipes e administradores, ou então para amigos pessoais. Nele o perigo não reside na afetação do gênio ou numa falsa ordem de ideias, mas na imaginação poderosa que evidentemente controla com dificuldade. A objetividade do seu julgamento político é às vezes espantosamente sincera; mas reflete uma época de extraordinários perigos e necessidade, quando era difícil crer no direito ou creditar outros pelo trato justo. A indignação virtuosa se derrama sobre nós à sua custa, mas temos visto em que sentido a moralidade política é compreendida pelos estadistas do nosso próprio século. De qualquer modo, Maquiavel era capaz de esquecer de si mesmo, mergulhado em sua causa. Na verdade, embora seus escritos, com a exceção de umas poucas palavras, sejam totalmente destituídos de entusiasmo, e embora no final os próprios florentinos o tratassem como a um criminoso, ele era um patriota no sentido mais completo da palavra. Livre, como a maioria de seus contemporâneos, no tocante à fala e à moral, o bem-estar do Estado era seu primeiro e último pensamento. (BUCKHARDT,1991, p. 56).

São tantas as leituras quantos são os leitores. A polêmica, por “linhas tortas”, mantém aquecido o entusiasmo pela obra do político e pensador florentino. Talvez os embates apaixonados não cheguem a termo, e a disputa, por si, embriaga

de fascínio. Para aparar a fúria de “gregos e troianos”, mais sereno é concordar com Benedetto Croce (1949) quando disse que a questão Maquiavel não se resolverá jamais – *Machiavelli: uma questione che forse non si chiuderá mai*.

3.2 Maquiavel e a comédia italiana da Renascença

Uma verdade deve ser dita: a Itália seria o princípio, não só do Renascimento, mas da comédia da modernidade. A comicidade pululou nos mais distantes recônditos das terras europeias, mas teve na pátria italiana a magnificência e cimo reconhecidos. Diz John Gassner desse protagonismo:

> Contudo, se a arte da tragédia simplesmente quebrou a casca dos sermões medievais e adquiriu algum brilho literário, a comédia chegou a uma situação apreciavelmente mais alta. Tornou-se flexível e adquiriu força satírica. E o terreno da encenação teatral a Itália se entregou ao prazer de modo tão livre que deu origem ao aspecto físico do moderno teatro. (GASSNER, 2002, p. 186).

Os italianos sabiam muito bem as artes do humor e do cômico, e a variedade lúdica recebeu nomenclatura plural. No inventário levantado pelo historiador inglês Peter Burke (2000), a quantidade de nomes pelos quais as brincadeiras e divertimentos histriônicos, da fase da Peste-Negra até ao menos a Contrarreforma (meados dos anos de 1300 até por volta de 1550) era abundante: *burla, giuoco e beffa* são alguns dos chamamentos conhecidos. Aos autores dessas atividades chamavam por termos correspondentes: *burlona, giuocatore, beffardo*. A *beffa* – brincadeira de mau gosto, ou desagradável – foi aferida com especial atenção de Burke, posto que prossegue em transformação e se destaca no meio dos gêneros cômicos. *Beffare* (brincadeira insultuosa, talvez difamatória) não era confundida com *beffeggiare* (“provocação” com brandura), e a localização dessa forma de zombar se concentrou no norte e centro da Europa, além de ter sido constatada em outros continentes, na China, no lado ocidental da África e entre os indígenas da América. “Apesar disso, parecia existir uma ênfase incomum nesse tipo de humor na Itália, sobretudo em Florença, “la capitale de la beffa” (BURKE, 2000, p. 99).

Outro fato marcante do século XV deu-se a partir do contato dos literatos e estudiosos italianos com a *Poética* de Aristóteles, recém desencavada dos campos de escritos perdidos. Depois da tradução duvidosa de Hermannus da versão árabe

comentada do filósofo e teólogo muçulmano Ibn Rushis Averrois (1126-1198) – filósofo árabe responsável por transportar o pensamento aristotélico do Oriente ao continente europeu – em 1498, Giorgio Valla produziu uma tradução confiável de edição latina para o italiano, dando a oportunidade aos estudiosos de conhecer os ensinamentos do filósofo. Como relata Marvin Carlson (1997), a *Poética* serviu de mote para uma ampla discussão conceitual por intelectuais como Francesco Robortello, Bartolomeo Lombardi, Vincenzo Maggi, Antonio Sebastiano Minturno, Lodovico Castelvetro dentre tantos os dedicados a retomar o texto aristotélico. Diz Carlson que a "suposição geral, nos primórdios do Renascimento, era que os antigos haviam descoberto os traços básicos de todos os gêneros poéticos possíveis e que isso deveria dar vida à poesia para todo o sempre (CARLSON, 1997, p. 50).

Não faltou quem, à revelia da tendência majoritária de buscas fundamentos em Aristóteles, o censurasse. Foi o caso do dramaturgo cômico de Florença *Il Lasca*, de nome Antonfrancesco Grazzini (1503-1583). Nos prefácios de suas comédias O ciúme (La gelosia) de 1550 e A feiticeira (La strega) de 1566, desafiou a autoridade dos antigos – em especial Aristóteles e Horácio – ao confrontar os valores daqueles aos do presente, e descartar a suposta função educativa da comédia. "Quem quiser aprender a respeito da vida civil e cristã não precisa para isso ver comédias", disse e acrescentou: "Temos outros costumes, outra religião, outro modo de vida e, portanto, precisamos criar nossas comédias de outra maneira" (Apud CARLSON, ibidem, p. 40).

A estética se fez pauta reiterada nos círculos acadêmicos e literários, em vista da renovação das artes, e "Aristóteles, de um modo geral, era aceito como autoridade por ambos os partidos" (Ibidem, p. 50), isto é, tradicionalistas e modernistas. Não há notícia confirmada ou mera suspeita de que Maquiavel tenha lido a *Poética*, embora a sua comédia-mor siga as regras da unidade de ação, tempo e lugar contidas no texto do estagirita[71].

Havia em circulação diversas formas teatrais na Itália renascentista: Drama Pastoril, atividades de artistas ambulantes em espaços da cidade (acrobatas,

[71] As leituras a que Maquiavel teve acesso incluem autores exponenciais da História Antiga. Mounin recobra os livros disponíveis ao jovem Nicolau: "Bernardo pede emprestados a *Ética* de Aristóteles, Boécio, Cícero, Ptolomeu, Plínio. Lê a *Itália ilustrada* de Flávio Biondo. Empresta, logo possui, Macróbio e toda a obra de Justiniano. Manda encadernar Prisciliano; e a história romana de Tito Lívio" (MOUNIN, op. cit., p. 11). Posteriormente, se ele leu as traduções disponíveis fica difícil saber, pois não há documentado nada a respeito.

malabaristas, bufões, pantomimos, trapaceiros e perambuladores oportunistas de ganhar dinheiro) e dramas escritos e levados ao palco, espaço que viria a ser ocupado também pelos comediantes populares das companhias ambulantes.

O Drama Pastoril ocorre numa tentativa de adaptação da tragédia às exigências e gosto populares. As peças trágicas escritas (ou "parafraseadas") no século XVI não primavam pela espetacularidade e dificilmente seriam montadas. Em direção contrária ao sucesso das comédias, não gozavam de nenhum prestígio social, exceto nos redutos literários. A certo ponto, mais localizado nas últimas três décadas do século, surge o Drama Pastoril, gênero repleto de teatralidade e o frescor do lirismo e da musicalidade, apesar de atender aos requisitos "clássicos" das unidades (tempo, lugar, ação) tão estimados pelos eruditos em alinhamento com Aristóteles. Gino Saviotti descreve:

> O drama pastoril, afastado ao máximo da verdadeira tragédia, como a entendemos nós, afigurava-se aos aristotélicos do tempo (o que equivale a dizer à companhia de Jesus) a forma mais aceitável, pois exteriormente estava em harmonia com as regras da "Poética" do estagirita, com a moral e até com a religião. (SAVIOTTI, 1944, p. 63-64).

A peça *Aminta* do dramaturgo Torquato Tasso (1544 -1595), marca a estreia do novo gênero. A companhia dos cômicos dos Gelosi (uma das primeiras companhias profissionais de teatro, a serem comentadas mais adiante) encenou a fábula dramática de Tasso no ano de 1573 nas imediações de Ferrara. O Drama Pastoril era marcado pela espetacularização de poesias usando da colaboração cênica da música. Tal como dispõe Saviotti: "Sob forma dramática, trata-se da realidade dum pequeno poema lírico representado, de cujos versos emana um musical langor, cheio de graça e delicadeza, que até lágrimas torna voluptuosas" (Ibidem, p. 64). As sessões teatrais emocionavam pela densidade dos versos e divertiam pelo ardor das canções e acompanhamentos sonoros.

Vale mencionar também o Melodrama, mais uma tentativa de levar à cena italiana a recriação da arte clássica, transcorrida principalmente na segunda metade do século XVI. De acordo com a definição dada por Battista Guarini, no texto *Il pastor Fido*, a composição melodramática tinha por finalidade

> imitar, com aparato cênico, uma ação fingida e que contém todos os elementos da comédia e da tragédia aptos a serem unidos de acordo com a verossimilhança e a conveniência, corretamente apresentada numa única

> forma dramática para purgar, com o prazer, a melancolia dos espectadores. (GUARINI, apud CARLSON, op. cit., p. 50).

O Melodrama, de modo geral, começou pelo esforço dos músicos e letrados em renovar a tragédia clássica. A Camerata de'Bardi (grupo de pessoas, dentre as quais Jacopo Corsi, Vincenzo Galilei, o músico Jacopo Peri, o poeta Ottavio Rinuccini e outros amigos, que se reuniam a princípio na casa de Giovanni Bardi para discutir assuntos voltados às artes), sediada em Florença, convencidos de que a tragédia grega era cantada e não declamada, fizeram nascer *Dafne*, o drama mitológico a ser experimentado como novo gênero em 1594, a ópera rudimentar, o teatro musicado. Somente a partir de 1600 o drama melodramático ganhou popularidade com *Eurídice* e *Orfeo*, primeiro nas cortes de Florença, Bolonha, Mântua e Roma, depois nos teatros públicos.

A paixão dramática, na acepção de Saviotti (Cf. ibidem, p. 93), era a tonalidade dessa forma artística distanciada da tragédia dos gregos. Acentuava afetações humanas, as personagens "criaturas que pensam, agem, sentem, sofrem e exprimem com maneiras pessoais as próprias paixões" (Ibidem, p. 94). O propósito maior era colocar os homens em contato com suas desventuras e aflições, e isso requereu uma forte dose de carga dramática, conquistada pela música incidental. Assim, "difundia-se na música aquele grito de dor da humanidade nascida para sofrer e combater, a "dissonância, verdadeira expressão individual do homem pensante, no meio da natureza impassivelmente serena (Ibidem, p. 94).

Nesse século do Maquiavel dramaturgo, o período clássico do teatro italiano, surgiram muitos escritores de tragédias e comédias: Giangiorgio Trissino, Giambattista Giraldi Cinzio, Giovanni Ricellai, Ugolino Pisani, Giovanni Maria Cecchi, Giovanbatista Della Porta, e a lista segue (alguns dos mais relevantes serão detalhados na continuidade). No primeiro triênio do *Cinquecento* as montagens foram mais numerosas na corte de Ferrara. As tragédias atenienses foram traduzidas somente quando os exemplares puderam ser manuseados após a conquista de Constantinopla pelos turcos (1452). Entre 1502 a 1518, os tragediógrafos Sófocles, Eurípedes e Ésquilo (nessa ordem) foram introduzidos na Renascença. O mesmo não ocorreu com a literatura dramática latina. Já se conheciam traduções de peças dos autores nos primeiros anos de 1300 (GASSNER, 2002, p. 184).

E, no século seguinte, a hora e a vez da comédia: em 1429, os textos de Plauto foram descobertos e começaram a circular pelos lugares de erudição, e dessa data à metade do século, até 1450, haviam sido redescobertos os textos de Terêncio. “Plauto, um filho do povo, e Terêncio, uma figura querida da aristocracia, ressuscitaram após 15 séculos, e suas peças eram encenadas em Florença e Roma, sobretudo em Ferrara” (DURANT, op. cit. p. 217). Nobres como Hércules I pagaram boa quantia para ver montadas as comédias latinas[72]. Ele mesmo, seguido por outros interessados, traduziram continuamente as peças em latim e foi “através dessas imitações de comédias clássicas que veio a adquirir forma o drama italiano” (Idem, p. 218). Margot Berthold faz a crônica do gosto acurado pelas comédias antigas:

> Os príncipes da família Este de Ferrara sabiam manter a posição de mecenas da comédia literária renascentista. A retomada do drama clássico, iniciada em 1486, com *Menaechni* (Os Gêmeos) de Plauto, foi seguida por numerosas representações em italiano. Em 1491 representou-se *Andria* e, em 1499, *Eunuchus* (O Eunuco) de Terêncio. (BERTHOLD, 2004, p. 276).

Berthold faz ainda a seguinte declaração acerca da “abertura” aos comediógrafos: “Em geral, na época da Renascença, os autores de comédia não podiam queixar-se de uma falta geral de magnanimidade. O Papa Leão X perdoava ao espírito polido até os ataques abertos à sua própria corte” (Ibidem, p. 278). Antes disso, Alexandre VI deu um banquete luxuoso e concupiscente, em que se exibiu uma comédia, no ano de 1503, e fez verem os pesquisadores que o teatro não foi ignorado pelo alto clero da Igreja. Não obstante, de fato Leão X é o mais representativo líder católico a valorizar as artes cênicas; prestigiava as apresentações artísticas, em especial o teatro, e apreciava de boa vontade e divertindo-se à farta. O próprio Maquiavel teve *A mandrágora* por ele vista e elogiada.

---

[72] Ercole I d’Este (1431-1505) foi duque de Ferrara e membro da família dinástica que investiu portentosa quantia financeira em celebração de obras de arte e espetáculos teatrais. Burckhardt enaltece: “O patrocínio das artes e das letras, através do qual essa corte obteve reputação mundial, era exercido através da universidade, uma das mais perfeitas da Itália, e com a designação para posições no serviço pessoal ou oficial do príncipe; em consequência, não envolvia despesas adicionais. [...] Na época em que Ariosto começou a se distinguir, não havia outra corte, no verdadeiro sentido da palavra, em Milão ou Florença, e logo não haveria outra em Urbino ou Nápoles” (BURCKHARDT, op. cit., p. 36).

A chamada *Commedia sostenuta* (literatura dramática produzida nos círculos sociais de alto escalão, portanto tida como culta), na qual a dramaturgia de Maquiavel é incluída,

> era praticada pelos letrados e filósofos, assemelhando-se à moralidade francesa, com a personificação de objetos, vícios e virtudes, seres imaginários e mitológicos. O ciclo das comédias foi iniciado por Dovízio, que escreveu *Calandra*, terrivelmente obscena e representada em todas as cortes da Itália, seu sucesso estendendo-se por duzentos anos. Dovízio é mais conhecido como o Cardeal Bibbiena. (BORBA-FILHO, op. cit., p. 70).

Na comédia erudita, três dramaturgos são meritórios: Ludovico Ariosto (1474-1533), Pietro Aretino (1492-1556) e Angelo Beolco (1496-1542). Ariosto nasceu na corte de Ferrara, onde ocorriam contendas políticas e muito investimento cultural (retomada da arte clássica). Capital da poesia cavalheiresca, Ariosto retomou a atmosfera das novelas de cavalaria, mas com olhar realista sobre a sociedade de seu tempo. Entre fantasia e fato, apresentou o "teatro das paixões humanas". À parte disso, foi um duro crítico do cardeal Hipólito D'Este, duque de Ferrara.

> Na verdade, no início de sua carreira, do mirrado poeta, dotado de luxuriante fantasia, mas vivendo em circunstâncias apertadas, mal se ofereceu a oportunidade de colher a mancheias. E por isso mesmo sentiu-se tanto mais incitado a enriquecer as festas cortesãs com comédias de sua lavra. (BERTHOLD, 2004, p. 276).

Escreveu suas comédias na primeira década de 1500. Em 1517, escreve a primeira versão de sua obra literária magistral: *Orlando Furioso*. Entre os anos de 1517 e 1525, escreveu sátiras exprimindo desabafos sobre a realidade nada cavalheiresca: como ser poeta no mundo que em tudo humilha e desencoraja? Ariosto escrevia comédias e cuidava da montagem do espetáculo. De acordo com o historiador da literatura Francesco De Sanctis, seus textos não tiveram como fundo "sentimento religioso ou moral ou patriótico, do qual não havia qualquer vestígio da sua arte, mas o puro sentimento da arte, a necessidade de realizar os seus fantasmas". (DE SANCTIS, 2009, p. 573). Nas comédias exitosas está *A caixinha* (*La cassaria)* de 1508, e *Os impostores* (*Il Suppositi*) de 1509, sua mais famosa peça, e a responsável por levá-lo a Roma para uma apresentação no Castelo de Santo Angelo aos olhos do Papa Leão X e, posteriormente, sucesso nas festas da corte. Aliás, Sua Santidade mandou construir um teatro para os espetáculos do artista, com cenário de Rafael Sanzio.

De franca inspiração na comédia latina, Ariosto fez do seu repertório dramático a presentificação da temática preferida da Comédia Nova e Latina: o enlace amoroso. *A caixinha* mostra dois jovens apaixonados por duas moças, escravas de um traficante, e que contam com a ajuda dos criados para libertá-las e consumar seus amores. Na sua *Scolastica*, finalizada depois da morte de Ariosto por seu irmão Gabrielle, autor do título, a trama se firma nas dificuldades de consolidação amorosa entre duas jovens e dois estudantes. Por observar atentamente os costumes do seu meio, Ariosto pinta com vivacidade os agitos de Ferrara.

Mas não é apenas divertir com as trivialidades do afeto o múnus do comediógrafo ferrarês. Sua obra acolheu a derrisão moral:

> Afora isso, além de suas cabriolas e escapadas para o terreno das obscenidades bem comportadas, Ariosto atira algumas sátiras com endereço certo. São seus objetivos a burocracia, o favoritismo da corte e a corrupção judicial e, em *Scolastica*, chega mesmo a satirizar a Igreja na pessoa de um ganancioso frade. O frade deixa claro ao seu cliente que nada há no mundo de tão sério que não possa ser superado pelo *l'elemosine* ou "caridade", que é em seu caso um desarado suborno. Ariosto conhecia muito bem a vida para permanecer um simples produtor de alegres disparates, ainda que estivesse demasiadamente ligado às fórmulas clássicas e não dominasse por completo a composição vernacular. (GASSNER, 2002, p. 195).

Aretino conquistou a simpatia e proteção do Papa Leão X, que passou a financiar suas obras. Com vinte anos, estando em Roma, iniciou a produção dos seus versos, já ousados naquela fase embrionária de sua obra. Produziu os *Sonetos luxuriosos*, versos satíricos, escritos por volta de 1525, das personalidades imponentes e do ambiente social de sua época (chamado de "flagelo dos príncipes"), o que lhe valeu a retirada da corte papal e a mudança para Veneza; e o *Diálogo das prostitutas*, em que prostituição física e moral é sinal de uma sociedade em crise.

> Somente Pietro Aretino [...] com sua comédia *La Cortigiana* (A Cortesã), pôde – com reservas – comparar-se a Maquiavel. Sua mordacidade, entretanto, custou-lhe os favores da Cúria. *La Cortigiana* cedeu seus direitos cênicos à "Cortesã" da *Commedia dell'arte*, ao passo que seus conhecimentos de ofício Aretino os retomou em *I Ragionamenti* (Os Argumentos). (BERTHOLD, 2004, p. 278).

O talento de Aretino foi reconhecido, não somente nos circuitos literários, mas entre a alta e baixa camada social, e entre ébrios e líderes políticos. Aprecia John Gassner o temperamento e atrevimento desse filho da Renascença:

> Os príncipes que temiam sua pena aguilhoante, a qual parecia mais mergulhada em veneno que em tinta, pagavam generosamente pelo seu silêncio. Sentindo-se igualmente em casa nas cortes da aristocracia e nos mais ordinários bordéis, aquele que começara como um parasita acabou por adquirir um conhecimento de primeira mão da corrupção da época. Mas sua diversão e volúpia pelas extravagâncias da vida excediam qualquer ira justiceira. Não é a troco de nada que, segundo a lenda, ele morreu em consequência de um acesso do riso. Talvez o melhor comentário sobre a moral fácil daqueles dias seja o fato de que esse diligente devasso e assassino de reputações quase chegou a ser feito Cardeal (GASSNER, op. cit., p. 195).

Seu apreço pelas histórias de cavalaria levou à criação de *Cortigiana*, uma comédia disposta a rever a visão idealizada do cortesão, sobretudo como apresentada por Castiglione[73]. Em vez de etiqueta esmerada no comportamento moderado e decoroso, O cortesão de Aretino aprende, no lupanar, pelas instruções de um "educador" na cortesania, como viver entre os vícios aristocráticos, no ambiente onde ser prudente é não praticar o mal – entenda-se: dissimular.

Satirizou os recônditos da polidez em outra comédia, *Marescalo*, na qual um rico homossexual aceita se casar, é enganado de todas as maneiras, inclusive nas núpcias: "sua" cônjuge era um homem disfarçado. A vida das prostitutas teve vez em *Talanta*, comédia extraída da experiência de boêmia que o dramaturgo bem conhecia. Arrematou Gassner: "Tivesse Aretino dominado a difícil arte da dramaturgia e não fossem suas peças tão abundantes de material indigesto, seria agora celebrado entre os mestres da comédia realista." (Idem, p. 196).

Ruzante, personagem-tipo do dramaturgo italiano Angelo Beolco, antecedeu a *Commedia dell'arte* (o seu marco histórico convencional, na verdade) e autores como Molière, além de iniciar a transição do apreço das classes altas para o teatro popular, do gosto erudito voltado à comédia de improvisação (Cf. MAGALDI, 1989, p. 80). É um camponês, sem recursos e respeitabilidade social, tipicamente empobrecido pelas guerras contínuas. Suas personagens, em nada parecidas com qualquer modelo heroico, são marcadas pela vazão da animalidade preponderante, seja pelas atitudes amorais, ou então no atendimento com prontidão dos apetites menos decorosos e, acima de tudo, pelo desejo masculino incontido pela mulher, sempre na mira de alguém, ávido pelo belo sexo. A miséria do "herói" impede seu acesso amoroso à mulher, que não titubeia em abandonar seu parceiro (marido, via

[73] Castiglione escreveu O cortesão (*Il cortigiano*) em 1528, livro educativo para o homem da corte.

de regra) à cata de outro mais abastado. Nas tramas desenroladas de Beolco, incluído nesse repertório *Moscheta*, *Il reduce* e *Bílora*, há repetidamente o enredo da troca do cônjuge pobre pelo abastado, seja velho ou o que for.

Em *Moscheta*, peça mais elaborada, o dueto é complementado por outra personagem, Menato, compadre de Ruzante e amante da sua esposa Betia no passado. Depois de ser rejeitado pela mulher, na nova investida para recuperar o amor findado, Menato decide incitar Ruzante a testar a fidelidade da esposa e confirmar o seu amor por ele; o marido disfarça-se de outro – um florentino, de língua de gente educada e bem nascida, e que leva o nome do título da peça – e lança-se a seduzir a própria mulher, sem sucesso. Oferece uma bolsa cheia de dinheiro, e com isso Betia não mais resiste e se dobra ao apelo do conquistador. Ao revelar a identidade, Ruzante a perde para um convento, lugar aonde a amada vai, indignada pela hipocrisia do marido. No "convento" (na verdade, casa de Tonin, soldado Bergamasco), é cortejada pelo dono que, depois, quando Ruzante descobre o paradeiro de Betia, lhe cobra a bolsa de dinheiro em troca da esposa. Ruzante procura o rico Menato e lhe pede ajuda para resgatar a "mulher de ambos" (como sugerido nos diálogos). Tonin perde, ferido, a posse da mulher, e Betia se reconcilia com o bravo e sofredor esposo.

Beolco funda a sua comédia na percepção da desgraça instalada pela desigualdade intransponível entre ricos e pobres, e o amor situa-se no meio-termo, perdendo para o lado da subsistência, sempre a mais forte das inclinações. E no binômio amor-dinheiro se encontra a chave da dinâmica cômica, a qual não deixa de conter no âmago uma dosagem larga de ambivalência. É o riso burlesco, misturado com o protesto silencioso.

> Ri-se à vontade da falta de caráter (não há outro nome, ao menos de acordo com os nossos padrões) e das absurdas aventuras dos protagonistas de Beolco, mas resta, no fim, um travo amargo, causado pela quebra quase total daquilo que se compreende por condição humana. O dramaturgo não faz denúncia explícita do mundo miserável em que vegetam suas personagens. O observador é que, depois de achar graça com o espetáculo que lhe é oferecido, se indigna e se revolta contra o grau de torpeza a que foi relegada aquela camada de indivíduos. O processo dramático de Ruzante prenuncia, com efeito, sob o prisma da técnica, o de Molière, nas obras mais ambiciosas. O desenvolvimento cômico leva a um mal-estar inquietante, o riso prende-se na garganta para dar lugar à surpresa e à perplexidade. (MAGALDI, 1989, p.81).

No paralelo, geralmente fora das cortes e dos gostos palacianos, mas encontrada também nas casas de espetáculos frequentadas pelos súditos ou cidadãos, a prática teatral deslocava-se pelas vilas e povoados, bem como nas cidades mais abastadas, alguns grupos de atores que exibiam espetáculos aos populares e a quem quisesse prestigiar, de reconhecimento ulterior como sendo um fenômeno único e ter deixado uma descendência incalculável de comediantes e formas espetaculares. Foi chamado *Commedia all'improviso* (uma de suas alcunhas, na verdade), mas entrou para a história sob a expressão *Commedia dell'arte*.

De onde provém a fórmula usual, consagrada pelos estudos teatrais? O dramaturgo e comediógrafo Carlo Goldoni (1707-1793) desejava a reforma do teatro italiano, opondo-se aos que rotulava "velhos modelos de fazer e atuar" dos comediantes. O dramaturgo é um dos responsáveis pela implantação da expressão "*Commedia dell'arte*". Dá relevo à ideia de que essa comédia é um formato profissional de se fazer teatro. Na peça *Teatro cômico* (*Il teatro comico*), em 1750, seu manifesto estético, lançou o que a seu gosto seriam as firmações de novos ares na cena italiana. Na segunda cena, a personagem Plácida, em conversa com Eugenio e Orazio sobre a comédia que iriam montar, numa das falas demarca o tipo de comicidade feita pelos atores e "roteiristas" dos últimos decênios.

Houve uma reviravolta da comédia italiana, sem entrar no mérito da positividade ou não da mudança, quando Goldoni estabelece novas diretrizes para o cômico no teatro: texto dramático, mais realismo. Eis a sentença de Gino Saviotti:

> Goldoni tem como mérito principal o seguinte: fez em Itália o que o grande Molière fizera antes na França; isto é, opôs-se aos arbítrios dos comediantes "dell'arte" e conseguiu a pouco e pouco, com paciência e tenacidade, procedendo gradualmente, fazer reviver no público o gosto pelas verdadeiras comédias, completamente escritas por um autor com intenções sérias – pelo menos, teatralmente sérias. (SAVIOTTI, 1944, p. 111).

Essa maneira de ver não é unânime, tampouco imparcial. O catedrático da Universidade de Turin Roberto Tessari (2017) e o artista e também professor Ivanildo L. Piccoli Santos (2015) produziram estudos robustos que exigem um exame cauteloso. Por hora, vale uma retrospectiva. A *Commedia all'improvviso* foi uma das primeiras denominações desses comediantes e seus trabalhos cênicos. Nomes pelos quais eram referidos inclui, juntamente ao citado, *commedia a soggetto*, *commedia all'italiana* e muitas outras designações (cf. SANTOS, 2015, p.

66). Segundo Tessari (2015), há mais de 10 mil expressões que foram condensadas sob o título *Commedia dell'arte*. Modo de produzir e atuar uma peça. Não há improviso "do nada", e sim através de meios técnicos previamente aprendidos e disponíveis aos cômicos. Sobre a última expressão e oficialmente divulgada, Barbieri (Niccolò Barbieri) chama de comédia a arte de encenar um drama de qualquer espécie e, por sua vez, são comediantes os executores cênicos (SANTOS, op. cit., p. 67). E o termo *arte* ora significou profissão, ora qualidade, aptidão. Representa ofício, e também a profissionalização com vista ao lucro (trabalho remunerado). O ator Dario Fo resume:

> Assim, antes de tudo, *Commedia dell'Arte* significa uma comédia encenada por atores profissionais, associados mediante um estatuto próprio de leis e regras, através do qual os cômicos se comprometiam a proteger-se e respeitar-se reciprocamente. (FO, 2004, p.20).

A origem dessa forma (ou formas?) não pode ser anotada com exatidão, por motivos divulgados a seguir. A data, porém, de "inauguração" do conhecimento histórico documental situa-se em meados do século XVI, em Padova:

> Em 25 de fevereiro 1545, ocorre o primeiro registro oficial de uma companhia de atores de *Commedia dell'Arte*. Este passa a ser considerado o seu nascimento. Alguns estudiosos, entre eles, Roberto Tessari, Donato Sartori e Molinari, afirmam, entretanto, que esse foi apenas o seu "batismo", já que ela existia anteriormente a esse registro de uma companhia num tabelionato. Alguns autores indicam que seu fim ocorre na metade de 1700, apesar de ter sido decretado precisamente em 1802, segundo o pesquisador Bragaglia." (SANTOS, op. cit., p. 65).

O berço donde surgem os comediantes do improviso foram as inúmeras manifestações de rua, em praças e ruas, em feiras e aglomerados de pessoas de procedências distintas, em que atividades eram desempenhadas por pessoas a pôr seus variados talentos à prova, com o objetivo primário de sobrevivência, e secundários os mais diferentes possíveis (inclusive o de tirar proveito falaz com trapaças). Mário Fernando Bolognesi, artista e pesquisador do riso e da comédia popular, comenta:

> No final da Idade Média e no Renascimento, em dias de festividades, era comum a aglomeração de pessoas em torno de tablados nos quais *cerretani*-charlatães, charlatães, médicos e dentistas populares atrizes, musicistas, dançarinos, cantores, acrobatas etc. se apresentavam. Muitos desses profissionais exerciam várias atividades, concomitantemente. (BOLOGNESI, 2019, p.28-29).

Não é exagero afirmar: a *Commedia dell'arte* é filha da vagabundagem[74]. Havia, conforme Bolognesi, dois grupos de vagabundos perambulando pelas vilas e cidades, de acordo com o especialista em língua e literatura italiana Piero Camporesi: o dos "flutuantes", atuantes esporadicamente, quando desempregados ou provisoriamente não municiados de dinheiro (vendedores, pedintes e mendigos, frades e clérigos sem pátria, e outros com instabilidade financeira), e os "peregrinos", viajantes de lugar para lugar porque optaram em vagabundear como modo de vida; incluídos nessa modalidade estavam os prejudicados (coxos, portadores de lepra, cegos), mercenários e fugitivos, ladrões e delinquentes, e por aí vai. Decorrendo o século XV, categorias de trabalhadores (artesãos, pedreiros) e figuras comumente encontradas na sociedade (ciganos) ingressaram na mesma itinerância.

Os errantes aproveitadores da boa-fé das pessoas, especialmente dos pobres, faziam um discurso persuasivo, fingindo acontecimentos milagrosos e usaram de sua criatividade para entreter e valer-se das sensíveis almas dos transeuntes e atenciosos: "travestidos de monges, padres, missionários, pregadores, enviados divinos de toda espécie, dedicaram-se à exploração da mendicância em nome da verdade divina e do consolo de um lugar no céu" (Ibidem, p. 31-31). Muitos desses "artistas de rua" vieram da região de Cerreto, e ficaram conhecidos como cerretanos[75], ainda que alguns não fosses de lá, receberam o mesmo chamamento.

Junto aos pedintes ocasionais, houve quem se especializasse na mendicância e nos truques a ponto de se tornarem profissionais na vagabundice.

---

[74] "As profissões que envolvem representação de papéis, exibição performática de destrezas acrobáticas corporais, de evolução coreográfica do corpo no espaço, de execução de instrumentos musicais e de canto, de equilíbrio de objetos ou de se equilibrar sobre objetos, de demonstração de força descomunal, de se deslocar no espaço em cordas e trapézios, de executar paradas de mão e cabeça, de andar sobre as mãos, de adestrar animais para a imitação de comportamentos humanos, de ilusionismos e prestidigitação, além de outras maneiras de participação em espetáculos, resultaram de vagabundagens. Vagabundagem (assim como vagabundos, vagabundear etc.) não deve ser entendida como atividade (ou inatividade) de desocupados, de preguiçosos, de vadios, de quem não trabalha. O sentido original do termo remete à ideia de perambular, de andar sem rumo, vivendo de pequenos trabalhos." (BOLOGNESI, 2019, p. 28).

[75] "Os cerretanos habitavam as colinas ao redor da cidade italiana de Cerreto di Spoleto, Província de Perugia, Úmbria. Adoradores de deuses pagãos, em particular Atargatis, deusa Síria da fertilidade, da água e da terra, eles teriam se refugiado na região italiana, durante a baixa Idade Média, devido à perseguição cristã. Ali, em meio aos montes, às grutas e aos vales, continuaram suas práticas religiosas. Como recurso de sobrevivência, travestidos de monges, padres, missionários, pregadores, enviados divinos de toda espécie, dedicaram-se à exploração da mendicância em nome da verdade divina e do consolo de um lugar no céu. Eles perambularam por toda a Europa e ganharam notoriedade, a ponto de todas e quaisquer espécies de mendigos, não somente os oriundos de Cerreto, passarem a ser denominados de cerretanos". (BOLOGNESI, 2019, p. 31).

Esses profissionais se espalharam por toda a Europa e percorreram numerosas cidades e reinados. Os cerretanos, disfarçados de monges e padres, fingiam devoção para conseguir a compaixão dos enganados e a "doação piedosa" dos cristãos em troca da "felicidade eterna". "Os cerretanos foram vagabundos e mendigos por opção de vida e trabalho, que usavam de artifícios teatrais para representar e explorar a miséria" (TESSARI, apud BOLOGNESI, op. cit. p. 10).

Existia, ao lado dos cerretanos, os charlatães (*ciarlatani*), farsantes travestidos de médicos e curandeiros que vendiam, mediante "demonstrações" de cura e recuperação, unguentos e remédios aos populares, carentes de acesso aos recursos de saúde de um profissional. Roberto Tessari elabora a tese – amparado em documentos, narrativas e depoimentos, como o do intelectual Anton Francesco Grazzini, "O Lasca" (Il Lasca) – de associar as diversas categorias de trapaceiros (os "vagabundos" encaixam-se com prioridade), sobretudo "os médicos-especialistas das praças, que lotam as praças florentinas com tanto sucesso" e os comediantes, "grandes profissionais de um teatro de máscaras instalado em local fechado" (TESSARI, 2017, p. 271). Mesmo não sabendo precisamente quando ocorreu a inserção de máscaras ou recursos cômicos no charlatanismo (embora com datas aproximadas), tem veracidade a fusão dessas "atuações" nos anos finais de 1500[76]. Em detalhe, Tessari relaciona os charlatães com alguns personagens-máscaras da *Commedia dell'arte*, bem como grifa certas técnicas utilizadas em comum:

> O charlatão e seu assistente figuram aqui em trajes de Zanni e Pantaleão (um Pantaleão que é atribuído à função do médico...), para dar vida a um mini canovaccio organizadamente idealizado, onde o primeiro representa o empírico ambulante, o segundo, um ridículo médico laureado, e os outros membros da troupe assumem para si o papel de espectadores. Enriquecendo tudo com dois interlúdios musicais e homenageando o motivo teatral canônico da exaltação dirigida à cidade anfitriã, a habitual performance terapêutico-comercial realizada em completa dramatização da teatralidade charlatã: onde o tema da viagem de iniciação ao saber torna-se uma imitação presencial de terapias mágicas turcas; o de um excessivo elogio verbal do "unguento" eleva-se a atos de degustação prazerosa tátil e olfativa; o do conflito entre a medicina oficial e prática empírica, encarna-se na ignição flamejante de uma briga cômica de máscaras. E, finalmente, mesmo a rotina dos frascos recuperados do baú e do inevitável anúncio do preço pedido se travestem, o primeiro de músico de interlúdio e o segundo, de bordão engraçado. (TESSARI, 2017, p. 274).

[76] Tessari localiza o uso de máscara pelo menos em 1574 pelo testemunho iconográfico de Sigimundus Ortelius (na obra *Liber amicorum*) de um charlatão vestido como zanni (criado) para executar sua trola. E no ano de 1598, um diário de notícia do médico suíço Thomas Platter cita charlatões na Itália usando o "teatro profissional" para entreter o público por pouco mais de uma hora, e durante a qual vendiam seus produtos (cf. TESSARI, op. cit., p. 272).

Tal antepassado de mendicância e exploração foi convertido, durante a transição gradual para o modo de produção capitalista, a começar na expansão do mercado além-fronteiras e fortalecimento do comércio ao gosto burguês, não demorou para os talentosos hipócritas formalizarem suas técnicas e trucagens em oferta comercial, posto que os artigos vendidos outrora nas feiras (remédios, por exemplo) passaram a estar sediados em casas de negócios, deixando as ruas. Com o passar das décadas, os agora artistas formaram ou ingressaram em trupes e se puseram a exibir comédias farsescas e, posteriormente, em casas de espetáculo. Se deu, na brilhante trajetória da arte de rua, a fecundidade da *Commedia dell'arte* durante o século XVI. Encerra Bolognesi a respeito:

> Cerretanos, cerretanos-charlatães, bufões, intérpretes de personagens, mascaradas ou não, musicistas e demais artistas saltimbancos, conhecedores de uma multiplicidade de técnicas espetaculares para a ação nas aldeias, nas estradas e nas praças públicas, eram, pode-se dizer, detentores de seus meios de ação. O processo de profissionalização retirou-lhes o domínio das múltiplas técnicas de fabricação de ilusão e os induziu à escolha de uma especialização. Ao mesmo tempo, as tarefas da administração comercial dos espetáculos foram assumidas por uma outra categoria, igualmente especializada, a empresarial. O artista vagabundo - itinerante, mendigo ou vendedor, possuidor de técnicas de persuasão e de sensibilização de clientes com problemas de saúde, ou de endividados espirituais que almejavam a expiação da culpa religiosa - transformou-se em trabalhador, um profissional qualificado para o mercado dos espetáculos (BOLOGNESI, op. cit., p. 41-42).

A *Commedia* "brota" da vida popular e das observações colhidas pelos artistas dos convencionalismos e "crises" familiares e amorosas das camadas sociais médias e dominantes. Sobre a descendência dessas formas cômicas, complementando a amostragem dada, Berthold localiza nos mimos, na prestidigitação (ilusionismos) e nos improvisos ambulantes a fonte primária, além do carnaval, com os cortejos de mascarados e festeiros, nas tradicionais comemorações lúdicas e culturais da população.

O carnaval, reinante desde a antiguidade (em eventos contíguos das procissões dionisíacas e das Saturnais[77] romanas, e ainda do *charivari* dos

[77] "Observo que algumas das características das saturnais, uso de máscara, travestimento, inversão de valores, sátiras sociais, desenvoltura oral, improvisação, são elementos que os comediantes *dell'Arte* utilizarão em suas apresentações, elementos esses fundidos ainda com as referências carnavalescas." (SANTOS, 2015, p. 87).

blasfemadores ridentes[78]) e a rigor enraizada na Idade Média, como explicitado por Bakhtin, guarda paralelo com o sacrifício penitencial e santificador da Quaresma ("quarenta dias"), tempo de preparação para celebrar a Páscoa de Jesus Cristo. O carnaval exalta a carne, que depois será expurgada no resguardo pela conversão da alma. Por isso as festividades carnavalescas são realizadas em períodos de reflorescimento e abundância de alimentos, para comemorar os excessivos dons da natureza e gozar os prazeres advindos dessa generosa oferta.

As mascaradas serão retomadas em Florença pelo incentivo de Lourenço, e em Veneza seriam populares desde o século XI e adiante com maior incentivo político (Cf. SANTOS, p. 74). Novamente a retomada de Bakhtin é válida para insistir na equiparação temporária das pessoas diversas entre si (por classe e religião principalmente) no carnaval, favorecida ainda mais pelos disfarces de corpo e rosto. Veneza (a República Vêneta) desponta, inclusive, no feitio das condições de surgimento e desenvolvimento dos *commedianti*, não apenas pelas ocasiões sociais em que os mascarados consagraram as tipificações cômicas, mas pela tolerância ao tom crítico das apresentações cuja afronta política era facilmente reparada.

Os comediantes profissionais organizaram-se em companhias, que assimilaram técnicas e práticas preexistentes. As companhias geralmente tinham cerca de 10 a 12 membros, cada um especializado (dedicação e apuração do intérprete) numa máscara e personagem, e nela iam aperfeiçoando-se por toda a vida. As primeiras companhias – Gelosi (pioneira lavrada, de Francesco e Isabella Andreini), Pedrolino, Confidente, Fidelli – tiveram registradas suas hospedagens em 1549 em Viena, e posteriormente ampliaram as companhias em circulação pelo mundo. Muito presentes na França, com apresentações à corte, receberam dos franceses a titulação *comédie italienne*. E repetidas presenças das companhias foram notificadas por vários países, da Inglaterra, Alemanha e de todo o Leste Europeu. Sua marca era o trabalho itinerante, em ambientes públicos e privados.

[78] "Podemos observar como o *Charivari* deixou herança para a *Commedia dell'Arte*. Entre outros elementos, estão: o protesto social e político de desaprovação pública de um fato; o uso de máscaras grotescas; o tema das críticas de desaprovações amorosas, por exemplo, a um Pantalone ou outro *vecchio*, que aparece apaixonado por uma bela e jovem moça e força ou negocia esse casamento, sendo ridicularizado por todas as outras máscaras. Além do elemento mais citado por estudiosos como Donato Sartori, Molinari e Tessari, a presença de máscaras diabólicas que, [...] pertencem ao universo *arlequinesco".* (SANTOS, 2015, p. 83).

Espetáculos eram vendidos, e ingressos cobrados. Também contaram com o patrocínio “generoso” da burguesia italiana.

A pirotecnia dos espetáculos se beneficiou das inovações tecnológicas trazidas do oriente (como a pólvora, usada amiúde nas cenas) e daquelas produzidas no lado ocidental do mundo (bússola, imprensa). Os cenários utilizavam telões pintados pelos muitos artistas formados nos ateliês, que se multiplicaram rapidamente, em Florença inicialmente e depois para outras cidades como Veneza e Roma.

A *Commedia dell’arte* é um teatro de ator, definitivamente: os atores, sempre com o espírito em alerta, possuíam grande mobilidade e imprescindível domínio da palavra, o completo domínio corporal. A gestualidade e a comunicação dos acontecimentos eram enriquecidas pelo aprimoramento técnicos (mímico, vocal, acrobático) que os atores lavravam. Além do talento individual, os espetáculos traziam destacadas as duplas cômicas, geralmente a parceria de *zanni* na produção do risível. O jogo cômico era implementado em cena mediante algumas brincadeiras e disparos de ações da coletânea pessoal de atuação, os *lazzi*. Próximos das “gags”, os *lazzi* fixavam momentos de bufonaria, graças ao repertório cultivado para ser incluído durante as cenas e animá-las. Dario Fo exalta a categoria dos intérpretes dessa aventura teatral:

> Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações, diálogos, gags, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de timing, dando a impressão de estar improvisando a cada instante. Era uma bagagem construída e assimilada com a prática de infinitas réplicas, de diferentes espetáculos, situações acontecidas também no contato direto com o público, mas a grande maioria era, certamente, fruto do exercício e estudo. Os cômicos aprendiam dezenas de “tiradas” sobre os vários temas relacionados com o papel ou a máscara que interpretavam. (FO, op. cit., p.17).

No que se refere à construção dramatúrgica, os comediantes profissionais seguiam uma espécie de estrutura descritiva das situações dramáticas e dos atos das personagens, os *scenari,* descrições que reuniam adaptações de temas das narrativas clássicas, propiciadas aos palcos da comédia popular, e o arranjo da ação dramática conhecido como *canovaccio*, algo como uma partitura cênica do espetáculo organizada a partir de pontos de referência para os atores improvisadores criarem e darem vida as personagens no texto espetacular. A prensa

móvel possibilitou o registro e reprodução dos *canovacci* de artistas como Flaminio Scala (1552-1624), Francesco Andreini (1548-1624), Isabella Andreini (1562-1604), e Tristano Martinelli (1557-1630). Os escritos raiaram em vernáculo. Scala publicou seus *canovacci* entre os primeiros a fazê-lo, em 1611.

Cada *canovaccio* estabelecia a sequência das cenas, com entradas e saídas das personagens, e as indicações das ações, e ficava escondido nos bastidores, presa nas laterais do palco para orientar os atores. O autor descrevia as personagens – não em clave psicológica, mas exterior, isto é, status social, profissão) e o envolvimento delas no conflito que desembocaria numa resolução. Esquematizado, caberia aos comediantes dar realidade.

Tessari alerta (2015) que a *Commedia* não pode ser contida numa fórmula histórica uníssona, com máscaras invariáveis e espetáculos protocolados à reprodutibilidade. Ela é, fundamentalmente, multifacetada e pluralista. Por isso, não é exato rotular as personagens-máscaras dessa forma teatral cômica como tipos roteirizados, de natureza estática e perene. Esse é o "erro" no qual recorre Goldoni ao tentar "reformar" a *Commedia all'improvviso* para a modernidade do palco italiano, atendendo o gosto recém ascendido da burguesia e dos aristocratas afeitos aos espetáculos teatrais (cf. ARÊAS, op. cit., p. 55-57). Seria mais acertado uma correspondência interpretativa das personagens-máscaras com o conceito de tipificação social formulado pelos antropólogos Peter Berger e Thomas Luckmann (1985), isto é, a estrutura básica das relações sociais em que se localizam certas "classificações" abstratas e anônimas no seu conteúdo individualizado.

Partindo da compreensão que a interação cotidiana se dá por intermédio de seres percebidos como "tipos" (brasileiro, casado, pai, sogra, piadista, padre, pastor, advogado, professor etc.) devido ao distanciamento da relação "face-a-face", daqueles indivíduos cuja relação é próxima e afetiva. De acordo com os antropólogos, a apreensão da realidade social acontece pela absorção de um contínuo de tipificações, e são elas a impregnar de hábito as interações correntes. Nesse suporte, as máscaras e as figuras são "personagens tipificadas" de acordo com a variedade de referenciais. Professa Bardi:

> As máscaras e as personagens da *Commedia dell'Arte* representam e satirizam os principais componentes da sociedade italiana da época, e os diversos dialetos ou falas com expressões dialetais refletem essa "atualidade", que há de ter sido central para o efeito cômico junto ao público.

> Segundo Pandolfi, “as máscaras reproduziram as características que os italianos atribuíam a cada região do país: o mercador da República de Veneza, o carregador de Bérgamo, o pedante de Bolonha, o apaixonado toscano, o capitão espanhol ou italiano, ou napolitano [...]. Assim a representação da Commedia dell’Arte fornece um quadro completo das classes e regiões italianas [...]”. (BARDI, In: SCALA, 2003, p. 22).[79]

Cada intérprete da *Commedia* possuía tamanha identificação com a máscara-tipo assumida, ao ponto de os espectadores fundirem (e confundirem) personagem e ator. O aprimoramento crescente e a animação duradoura dada pelo ator à personagem constituíam uma “segunda vida” ao comediante, ou melhor, uma única e dupla vida.

> Os arquétipos máscaras-tipos da *Commedia dell’Arte*, como toda linguagem das máscaras, faz com que a personalidade do comediante ou do ator frequentemente se confunda com aquela da personagem-tipo. Por vezes, a persona do ator é substituída pela da ficção: seu corpo, sua voz, seu raciocínio e a sua sensibilidade se moldam à personagem-tipo, estão a serviço dela, e de tal forma, que os espectadores chegam a esquecer do ator que há por detrás da máscara, fazendo reverências somente a ela, e, portanto, a uma ficção. Um exemplo clássico dessa mescla ator-personagem é descrito por Tessari: “quando morreu o ator Domenico Biancolelli, afirmava-se: ‘Morreu o Arlecchino’” (SANTOS, op. cit., p. 118).

As personagens tipificadas não deixam de ser uma invenção dos cômicos pelo trabalho com a máscara. A máscara representa *personas*, seres não individualizados por completo, mas remetentes às forças psíquicas ou modelos de personalidade não redutíveis nalguma identidade perene. Além disso, a máscara assegurava (e continua a garantir) a autêntica teatralidade, fugindo da reprodução naturalista. Observado há pouco por Bardi, o público reconhecia, pela máscara e a gestualidade, a região donde provinha cada personagem, que também eram marcadas pelos dialetos e sotaques específicos.

São comuns as personagens-tipos-máscaras, como prefere chamar Santos (op. cit.), ligadas a duas camadas sociais: os patrões e os empregados. O primeiro grupo abriga os *vecchios* e os enamorados, e no segundo os *zanni*. Na definição breve de Neyde Veneziano, *zanni* “é o nome genérico que a *commedia dell’arte* deu aos papéis dos criados. Havia dois tipos [...]: um primeiro, mandão e briguento, e um segundo, covarde, bobo e atrapalhado” (VENEZIANO, 2002, p. 51. Nota de rodapé). O primeiro *zanni*, Brighella (mais recorrente), de Bergamo, tem como características

[79] A citação contida no texto da autora é retirada da obra *Commedia dell’Arte. Storia e testo*, do pesquisador V. Pandolfi.

ser intriguento, artimanhoso, esperto, mulherengo, irritado, astuto, insolente com mulheres, arrogante e valente com os idosos e fracos. Seu parceiro na dupla cômica[80] é o Arlecchino, ingênuo, insensato, desajeitado, e de simplicidade ridícula. Seus antecessores medievais (Herlequim, Hellecin) eram associados às diabruras e ao próprio diabo (cf. SANTOS, op. cit., p. 136ss). Tinha inegável carisma, fala alto e berrante, é ágil e cheio de mágicas e habilidades corporais; marcado ainda por ser faminto, libidinosos, movido por paixões e arrumando encrencas sem querer. Arlecchino é a síntese do servo explorado e subordinado. São também componentes dos empregados nomeados Pulccinella, Pedrolino, Bertolino, Trufaldino dentre a série deparada. Há ainda as criadas (*zanna*), belas e fortes, fofoqueiras e experientes, além de ajudarem os encontros clandestinos dos enamorados. Os nomes comumente adotados: Franceschina, Smeraldina, Ricciolina, Colombina, Corallina. Via de regra, não usavam máscara, mas não é correto afirmar taxativamente que assim era sempre.

Na classe dos patrões encontram-se os Enamorados (*Innamorati*): os homens chamam-se quase sempre Flávio, Fabrício, Horácio, Rodrigo; as personagens femininas, Isabella, Graciane, Flamínia. Como dito antes, é a donzela a ser cobiçada. Completa a camada “alta” da sociedade representada o Pantalone, o velho ranzinza, patrão opressor e não raras vezes pão-duro, mercador veneziano (o burguês das personagens tipificadas), hábil nos negócios e malogrado no amor; Capitano, o “bom partido” (do agrado de Pantalone), aparenta ser valoroso, corajoso, mas no final das contas se mostra um covarde; Dottore, o metido a intelectual, arrogante e fracassado nas conquistas amorosas, é no geral um jurista, posando de erudito só fala besteiras e coisas sem nexo.

[80] Ivanildo L. Piccoli Santos defende a tese do aparecimento das duplas cômicas em decorrência de um ancestral comum que conciliava em si a dualidade de comportamento: o *trickster*. Conhecido por vários pseudônimos e aparições – Mercúrio, Prometeu, Eshu, Elegba, Loki, Exu são algumas das suas faces em sociedades distintas – essa figura mítica, presente em narrativas e folclores multiculturais possui “natureza dupla: animal e humana, maléfica e benéfica, sublime e grotesca, infantil e adulta (ou infantil no adulto), astuta e tola, cômica, paradoxal, contestador, transgressor, ridícula, engraçada, desobedientes e obscena. (SANTOS, 2015, p. 10). Encarna o trapaceiro e estrategista, contém algo de “selvagem”, perturbador da ordem social e atrativo de problemas, e simbiotiza nisso a índole infantil e brincalhona. É cômico pela própria natureza dupla e ambígua. As duplas cômicas, no caso atual dos *zanni*, descenderiam do “espírito” do *trickster*, separados mas unidos pela caráter bipartido. Para uma explicação minudenciada e consistente dessa relação, cf. SANTOS, 2015, Capítulo 1.

Por mais que a historiografia oficial coloque em separado a comédia erudita e a popular, não significa a impossibilidade de intersecção de códigos entre as frentes dramáticas. Há semelhanças entre as tramas e personagens do teatro espanhol, de autores como Lope de Rueda (1510-1565), Lope de Vega (1562-1635) e Pedro Calderón de La Barca (1600-1681) com a *Commedia*. No teatro de Gil Vicente (1456-1536) a linguagem de coloquial (apesar de versificada) e o uso das duplas cômicas também guardam proximidade com a comédia italiana. Goldoni, Gozzi (1720-1806) e Molière certamente se inspiraram nas suas viagens teatrais.

Nicolau engrossa essa lista de semelhanças: “Maquiavel não torceu o nariz à *commedia dell’arte*, como os outros literatos (...)” (BORBA-FILHO, op. cit., p. 70). Para se ter uma ideia, basta verificar alguns *canovacci* disponíveis para deduzir que possa ter havido transposição temática de ambos os lados. Uma grossa quantidade de roteiros apresenta os enamorados tentando realizar o seu amor à custa da lorota e da perspicácia ante um velho marido ou pai possessivo e indisposto. É trivial nos *canovacci* a temática existente desde a Comédia Nova: o jovem, viril e às vezes abastado, se apaixona pela bela mulher, filha ou esposa, a ser disputada. O que muda são as circunstâncias pelas quais o *plot* acontece e atinge o clímax.

O parentesco entre as personagens e as tramas da comédia de Maquiavel com os argumentos e estruturas dramáticas da *Commedia dell’arte* é visível e intertextual. Não é à toa que *A mandrágora* “serviu de inspiração para muitos *canovacci* dos comediantes *dell’Arte”* (SANTOS, op. cit., p. 55). Se Maquiavel inspirou alguns dos comediantes profissionais a encenar enredos sobre as peripécias da vida privada, a recíproca é verdadeira.

3.3 *A mandrágora*: comicidade e derrisão moral

Maquiavel escreveu sua comédia na fase de ostracismo dos afazeres políticos, quando desfrutava dos gozos e recantos de jardins de Rucellai, nas imediações de Florença. Nessa fase, afastado das responsabilidades públicas, o ex-secretário de governo dedicou-se mais ao seu talento literário. Somado ao grupo de amigos “acadêmicos” nos encontros do *Orti Oricellari,* discutiram muito sobre

política, mas com frequência a literatura foi reportada. Nesse ensejo, surge a comédia *A mandrágora*.

A decisiva matriz criativa para a dramaturgia maquiaveliana e de todos os dramaturgos do século XV e XVI foi, sem dúvida, greco-romana. A base comediógrafa d'*A mandrágora* e de outras peças das cidades-Estados italianas desabrocham pela proximidade com o corpo dramatúrgico da antiguidade ressurgido como um tesouro há muito perdido. Recordar a fonte de onde beberam os romanos nunca é demais: a Comédia Nova grega. A estrutura em cinco atos foi uma das heranças. As intrigas das peças dessa fase, assegura Frye, garantiram a fórmula segundo a qual a maioria das comédias na forma convencional de dramaturgia, renascentistas e pós-renascentistas, adquiriram vida. A fórmula consagrada cabe perfeitamente à ação da comédia de Calímaco e Lucrécia, como segue:

> O que normalmente ocorre é que um jovem deseja uma moça, seu desejo não se concretiza por alguma oposição, geralmente paterna, e que, próximo ao final da peça, alguma reviravolta na intriga permite que o herói obtenha o que deseja. Nesse padrão simples, há vários elementos complexos. Em primeiro lugar, o movimento da comédia é geralmente um movimento de um tipo de sociedade para outro. No início da peça, as personagens obstrutoras estão no comando da sociedade da peça, e o público reconhece que eles são usurpadores. No final da peça, o artifício na intriga que une o herói à heroína faz que uma nova sociedade se cristalize em volta do herói, e o momento em que essa cristalização ocorre é o ponto de resolução na ação, o reconhecimento cômico [...] (FRYE, op. cit., p. 299).

Das comédias de Terêncio é que Maquiavel extraiu elementos referenciais diretos. "[...] Desse ponto de vista, Maquiavel em *Mandrágora* é mais terenciano do que plautino" (SPOLLETTI, 2005, p. 47. Tradução nossa[81]). Em dois estágios, Terêncio fez parte do aguçamento de Nicolau pela comédia: no primeiro, transcreveu *Eunuchus* e assinou como *Nicolaus Maclavellus*; no segundo, com a tradução vulgar de *Andria*. Desse exercício reteve, além do gosto pela comicidade, as primeiras técnicas de escrita.

As comédias de Terêncio contêm uma série de peculiaridades que viriam a servir propositadamente na escrita dramática moderna. A começar pela ambientação, em Terêncio se torna mais "aberta", se comparado ao seu concidadão Plauto. No teatro plautino, a sociedade representada misturava instituições romanas (ditos latinos e jogos linguísticos, nas comidas e bebidas típicas e nas executivas

[81] No original: "[...] Machiavelli nela *Mandragola* da questo punto di vista è più terenziano che plautino".

legais) ao retrato social prevalentemente grego, seja nas personagens, na organização da cidade ou nas crenças mitológicas e na conduta normativa. Isso fornecia um tempero extra na comicidade de suas peças, ao ridicularizar em cena um povo estrangeiro. Terêncio agrega uma novidade:

> O mundo das peças de Terêncio é muito diferente do de Plauto. Suas peças parecem existir em um mundo puramente grego – as referências a coisas romanas são dificilmente encontradas e nunca são gritantemente óbvias – mas a grecidade do mundo não é exagerada. Graças ao comentário de Donato*, podemos de fato identificar certos locais de onde Terêncio removeu referências especificamente gregas e as substituiu por locais e costumes que não são nem gregos nem romanos, mas "internacionais". (HUNTER, 2010, p. 37).

O ambiente (lugar) na peça terenciana não presume o enclausuramento da ação ao condicionamento nacional, mesmo fixando o lugar literariamente. Na peça *O homem que pune a si mesmo* (*Heauton timorumenos)*, a localidade é generalizada – "nessa área" – exatamente para não comprometer a interpretação do público local, no caso, o romano (Cf. Ibidem, p. 37). *A mandrágora* imprime unidade de lugar – a cidade de Florença – mas não restringe os atos das personagens à habitualidade florentina, ainda que alerte para a queda de valores naquela sociedade. Poderia a peça se passar noutra cidade, admite-o Maquiavel, embora justifique o retrato pessimista de Florença no Prólogo da comédia, como se verá daqui a pouco.

No prólogo das comédias de Terêncio, há uma aproximação possível: uma vocalização impessoal, como um comunicador alheio ao universo ficcional. Segundo Hunter, o prólogo de *Heauton timorumenos* foi redigido por um comediante do elenco (Cf. Ibidem, p. 45). Não comparece uma divindade, entidade mágica ou personagem da fábula[82]. Terêncio "escolheu não usar uma narrativa longa para a plateia se situar completamente, preferindo, em vez disso, ir gradualmente liberando as informações necessárias para a compreensão da situação" (Ibidem, p. 49). Geralmente usa da impessoalidade ao invés da narrativa feita por personagem, humano ou divino. Hunter vê certa similaridade com a parábase das peças de Aristófanes, pois, na abertura, o *prologus* usava da *isegoria*[83] teatral "para conduzir

[82] O *prologus* era o locutor que declamava o prólogo do espetáculo. A função em Roma era servir, grosso modo, de "mestre de cerimônias" e animador festivo (HUNTER, 2010).
[83] *Isegoria* significa "direito à fala". Termo empregado na democracia ateniense para certificar a prática da liberdade de pensamento e do discurso nas assembleias políticas pelos cidadãos.

uma guerra de palavras com certos colegas poetas sobre tradição e originalidade da comédia" (Ibidem, p. 49-50). Maquiavel, como se verá, não usa o prólogo com a intenção de polemizar.

O último aspecto da analogia entre dramaturgos está no enredo e na ação que o sustenta. A base da intriga, já desenhada por Frye, é o enlace amoroso entre homem e mulher (jovens, acima de tudo) obstaculizado por uma série de equívocos e desencontros ou pela intromissão de um rival à consumação amorosa (geralmente um velho ou algo assim). Muitas vezes, o conflito entre pai e filho bailou nas temáticas dramatúrgicas e isso teve proveito – o próprio Maquiavel, em *Clizia*, usou do recurso na paixão sofrida por Nicômaco e seu herdeiro Cleandro pela moça criada na casa da família. Frye ratifica essa noção, e aponta tendências encontradas na comédia de Maquiavel:

> Os obstáculos ao desejo do herói, então, formam a ação da comédia e a superação deles, a resolução cômica. Os obstáculos geralmente são paternais; assim, a comédia com frequência gira em torno de um choque entre a vontade de um filho e a de um pai. Então, o dramaturgo cômico via de regra escreve para os homens mais jovens em seu público, e os membros mais velhos de quase todas as sociedades tendem a achar que a comédia possui algo de subversivo. [...] O oponente dos desejos do herói, quando não é o pai, geralmente é alguém que compartilha da relação mais próxima do pai com a sociedade estabelecida: ou seja, um rival com menos juventude e mais dinheiro. Em Plauto e Terêncio, ele geralmente é o cafetão a quem pertence a moça, ou um soldado errante com algum dinheiro em mãos. A fúria com a qual essas personagens são agredidas e escorraçadas do palco mostra que são substitutivas do pai, e mesmo que não sejam, seriam ainda usurpadoras, e sua pretensão de possuir a moça deve ser mostrada como sendo de algum modo fraudulenta. São, em suma, impostores, e o alcance a que realmente chega seu poder implica certa crítica à sociedade que lhes granjeia esse poder. Em Plauto e Terêncio, essa crítica dificilmente vai além da imoralidade dos bordéis e das meretrizes profissionais, mas, nos dramaturgos renascentistas, incluindo Jonson, há certa observação aguda acerca do crescente poder do dinheiro e do tipo de classe dominante que estava formando. (FRYE, op. cit., p. 300-301).

Os estereótipos são comuns, tanto na estória encenada, quanto nas tipificações de personagens. As figuras do escravo (criado), do velho com dinheiro, sovina, da mulher infeliz que se apaixona pelo jovem vigoroso e sensível, são reiteradas nos comediógrafos greco-romanos (da Comédia Nova em diante) e recuperadas pelos habilidosos dramaturgos renascentistas. Na comédia de Maquiavel estudada aqui, pode-se dizer que as mesmas funções dramáticas são aplicadas, entretanto as personagens guardam mais individualidade. Não são

modelos estanques, apesar de remeterem à tradição cômica. Ver-se-á também a dubiedade das *personas* de *A mandrágora*; ainda que sejam direcionadas por caracteres muito bem traçados, conservam uma margem de ambivalência, própria da questão que o autor propõe acerca da natureza humana.

Continuando, Priscila Nogueira, doutora em literatura, no artigo em que estuda *A mandrágora* (2017), percebe a influência direta de Plauto, Terêncio e Boccaccio, sobretudo na composição das personagens: “a figura do parasita (Ligurio, também no papel de *servus callidus*), do velho tolo (Nicia), do apaixonado (Callimaco), e da mulher que segue seus princípios (Lucrezia)” (p. 9) são tipicamente terencianos. E Boccaccio, na novela de *Frate Puccio* no *Decamerão*, a corrupção clerical estampa as páginas. Claro, a influência não exclui a magnificência da originalidade da comédia renascentista maquiaveliana. Vale a pena, na abertura, sair da avaliação de Durant: “A comédia é excelente em sua estrutura, brilhante no diálogo e forte na crítica” (DURANT, op. cit., p. 447).

A obra acabada sofre de algumas imprecisões cronológicas. Divergências se dão quanto à data de produção da peça. Em alguns manuais e edições da obra, consta datação de 1503; John Gassner aponta a criação em torno de 1514 (2002, p.197); outras menções preferem situá-la na segunda década do século XVI sem fixar o ano exato. Saviotti (1944) suspeita que a escrita tenha sido em 1513, restringe a possível data no máximo em 1521 e registra uma representação da peça em 1526, em Módena, e novamente conjetura que, no ano anterior, teria havido uma montagem em Florença, pela menção encontrada na peça *Clizia*.

Pasquale Stoppelli (2005) reconstitui a origem da comédia maquiaveliana e torna públicas algumas minúcias bastante pertinentes, as primeiras notícias da peça, entre os anos 1519-1520. É possível, porém, que a comédia tenha sido concebida entre o final de 1513 e os primeiros meses de 1514, graças a um comentário na carta a Vettori. A partir do estudo do filólogo e crítico literário Ezio Raimondi, observou as coincidências entre as cartas e a comédia (exame sinótico) não rigoroso, porém mais indicativo. As cartas a Vettori, de janeiro e fevereiro de 1514, pontualmente, não enfatizam, mas se limitam a um indício de que Maquiavel estaria trabalhando na escrita da comédia[84]. Stoppelli vê com cautela a tese de Ramondi,

[84] Raimondi associa informações contidas nas cartas com trechos das falas das personagens d’*A mandrágora*, dando a entender que Maquiavel extraiu das correspondências o material de criação da

pois, embora admita que pode haver coincidências de longa data, não há comprovação documental de que as cartas serviram de fonte ou "diário" das produções contemporâneas àqueles anos. Seja como for, a peça teve seu término e publicidade nos dias de 1518.

Em acordo com o biógrafo Ridolfi (2003) e J. R. Hale (1963), o ano de 1518 parece conter maior probabilidade, já que a maioria dos registros convergem entre si na datação[85]. É a opinião de José Nedel também: "Escreveu neste tempo A mandrágora (...). A versão original foi de 1518, provavelmente lida nos *Orti*, antes de ser apresentada ao público, em Roma e Florença, nos dois anos seguintes". (NEDEL, 1996, p.14). Sabe-se da exibição da leitura em 1520 para o Papa Leão X, o qual agradou-se muito da peça por achar nela a impressão da realidade (e isso não deixa de ser curioso!). É provável que os primeiros esboços da peça tenham sido premeditados e até rascunhados em meados de 1513 e 1514, como sugeriu ser crível Stoppelli, época do início do afastamento da vida pública em Florença; não obstante, a comédia na versão final, aquela publicada e prestada à encenação, apareceu (com maior veracidade) nos anos de 18 do século XVI.

O título da primeira impressão da peça, em 1518, é *Comedia di Callimaco et di Lucretia*. Na terceira edição, em 1524, o título original é recuperado e corrigido: *Comedia facetíssima intitolada Mandragola et recitata in Firenze*. No decorrer dos anos, o título enfim permaneceu *La mandragola*, e subsidiado pelo Prólogo da comédia, em que está anunciado: *La favola Mandragola si chiama* (RIDOLFI, op. cit., n. do a., p. 407). A canção antecedente ao Prólogo e as cançonetas foram acrescentadas em 1526 (em 3 de janeiro, numa carta ao amigo Guicciardini). Além das leituras no horto dos Rucellai e na presença papal, A mandrágora foi apresentada na cidade de Veneza em duas ocasiões: na primeira vez em 1522, e a

---

peça. Stoppelli apresenta alguns comparativos: Na carta de 10 de fevereiro de 1513 usa a expressão "velho, cansado, enfermo", encontrada no ato IV da peça "algum velho fraco ou enfermo"; Na carta de 18 de março diz a frase "coloca a cara para a sorte" (se arrisca) e no ato IV aparece "se joga para a sorte"; As cartas de abril também sugerem coincidência, como a de 29 de abril, a expressão "ela se joga no colo dele", e na comédia aparece "um homem de colocar a cabeça no colo" (II 5); Carta de 25 de fevereiro de 1514, utiliza uma expressão: "per manco tristo partito prese l'ultimo", algo próximo do encontrado nas fala de Sóstrata: "porquanto seja último, um bem certo e um mal incerto, não se pode deixar o bem por medo do mal"(III, 105)- "é melhor pegar o pior partido que pode ser o melhor" (III,1). Para mais esclarecimentos, consultar o estudo de Stoppelli (2005, p. 82-83).

[85] Ridolfi: "Novas considerações, que os biógrafos e os historiadores de literatura deixaram escapar, me conduziram a datar com toda certeza no carnaval de 1518 a comédia antes intitulada *Messer Niccia*, ou *Commedia de Callimaco e di Lucrezia*, e depois mais adequadamente, *A Mandrágora*. (RIDOLFI, op. cit., p. 196).

segunda no ano de 1525, e em ambas obteve vastos elogias. No ano de 1524, Maquiavel foi admitido no *Il Fornaciaio*, outro círculo literário proporcionado por Jacopo Falconetti e, no fim desse ano, houve uma montagem em Monteloro. Nas reuniões do círculo, conheceu Barbera Salutati, jovem cantora e atriz por quem Maquiavel se apaixonou, a ponto de presenteá-la com a Clizia, quando a bela mulher quis atuar n'*A mandrágora*. Aconteceu uma encenação em Faenza, no ano de 1526, a pedido do amigo Francesco Guicciardini. "Diante da mediocridade da plateia, ele sugeriu a Maquiavel que escrevesse algumas canções para serem usadas entre os atos, o que foi prontamente atendido e enviado por carta ainda no começo do ano" (BIGNOTTO, 2014, p. 13).

Sobre o título da peça, muitos comentários interessam constar. A planta de nome mandrágora (*Mandragora officinarum L*.) esteve nas elucubrações de vários curiosos e cronistas. Não apenas indivíduos isolados ficaram intrigados com os seus encantos e poderes: obras poéticas e escritos sagrados dedicaram alguns parágrafos à decifração dos seus segredos. Trata-se do gênero de plantas da família das Solanáceas (*Solanaceae*), muito empregadas em feitiçarias na Antiguidade e na Idade Média. A raiz é grossa e longilínea, com formato intrigante (lembra uma figura humana, um feto para ser mais específico), possui folhas verdes, algumas com coloração amareladas (há várias espécies de mandrágoras) e um fruto consumível. Na face externa, contém geralmente flores de nuance roxa. De acordo com John L. Mackenzie (1983), a mandrágora, abundante no sul da Europa e na região da Síria, goza de muito apreço no Oriente como estimulante afrodisíaco, constando com esse significado inclusive na Bíblia, nos livros do Gênesis e no Cântico dos Cânticos. Explica o teólogo que o termo *dûda'i-m* (como se designa mandrágora em hebraico) provém da raiz etimológica cuja tradução significa "amor".

Dentre as descrições populares estão aquelas que lhe dão um forte poder curativo (na África) ou atribuem sequela contrária, de levar à morte por ser tóxica. Houve, na tradição oral, quem a considerasse símbolo de boa fortuna e prosperidade. O mestre Hipócrates, "pai da medicina", descreveu as suas raízes, parte dos seus vastos estudos científicos reunidos no *Corpus hippocraticum*. Na Grécia Clássica era conhecida como "planta de Circe" (deusa da mitologia relacionada à feitiçaria), devido à menção ocorrida na Odisseia, composta por Homero, na passagem em que Ulisses (Odisseu) e seus aliados descem na ilha de

Lotófagos e conhecem as plantas e poções com efeitos mágicos (HOMERO, X, 302-306). Isso acentua as práticas relativas à planta: venerada por bruxas, temida por povos, foi certamente a mais usada em rituais mágicos.

Encontrada na tradição judaica, a propriedade fertilizante da mandrágora não foi desprezada. Citada na história de Jacó e Raquel, no livro do Gênesis, o desejo de ser mãe e a inveja da fecundidade de sua irmã, Lia, leva Raquel a solicitar algo grave e abstêmio: Jacó deveria deitar-se com a serva Bila para ter com ela o filho esperado. Depois do primeiro e outros filhos. Raquel pede à irmã a planta curativa da esterilidade: “Tendo chegado o tempo da ceifa do trigo, Rúben encontrou nos campos mandrágoras, que trouxe para sua mãe Lia. Raquel disse a Lia: “Dá-me, por favor, as mandrágoras de teu filho.” Quando Jacó voltou dos campos, de tarde, Lia foi ao seu encontro e lhe disse: “É preciso que durmas comigo, pois paguei por ti com as mandrágoras de meu filho.” (Gênesis 30, 14-16).

Na Idade Média, ganhou força a versão largamente sabida de que a mandrágora nascia do esperma dos enforcados (ligada ao sêmen que escorria da genitália do morto e fecundava a terra). Teria sido tomada por boa camada do senso comum como amaldiçoada por conter a alma dos desesperados. Aquém dessas lendas, a planta da fertilidade suscitou estudos e polêmicas. A abadessa alemã Hildegranda de Bingen, ou Sibila do Reno (1098-1179), reconhecida entre autoridades políticas e religiosas, disserta sobre a planta em livro de medicina, uma de suas dedicações. Já não foi brando o envolvimento de Joana D’Arc (1412-1431), heroína francesa da “Guerra dos Cem Anos” e, posteriormente, santa da Igreja Católica, com a mandrágora: foi acusada de esconder uma parte da planta dentro da armadura, e com isso prejudicar os ingleses, exatamente pela fragrância sedutora proveniente do perfume das flores.

O fascínio em torno do múnus de fecundidade proporcionado pelo elixir de mandrágora dá a tônica da ação da comédia de Maquiavel que leva o mesmo nome. A planta encadeia a trama pela qual o jovem Calímaco empreende o esquema de possuir a dama Lucrécia, casada e reputada infértil pelo marido. Sua comédia é dividida em cinco atos, com início no Prólogo e intermeada por canções. A primeira canção, de abertura, foi acrescentada posteriormente, por capricho de satisfazer os dotes artísticos de uma dançarina (cf. MANDRÁGORA, 1976, p. 5).

O Prólogo da comédia inicia-se com a apresentação ao público da cenografia: Florença, casa de Messer Nícia, Rua do Amor; posteriormente o templo de Frei Timóteo; também a casa de Calímaco, à esquerda. Diz o título da peça, sem outras explicações, e acrescenta a menção ao autor da peça (ele mesmo). Na sequência, realiza a referência aos personagens. Finda com os comentários quanto à repercussão da história (discurso persuasivo), interrompidos para o anúncio do início com a entrada do protagonista.

A ação tem início no Ato I, com a conversa de Calímaco e Ciro, seu empregado (cena 1). Calímaco inicia a contar o porquê do seu retorno para a Itália. Diz ter sido levado a Paris ainda jovem por seus tutores, depois de falecidos os seus pais, e permanecido lá durante 20 anos. Dividindo seu tempo entre estudos, negócios e prazeres, estabilizou-se na cidade. Ao receber o convidado Camilo Calfucci, discutem sobre qual a maior beleza feminina, se a das francesas ou italianas.

Camilo fala de Lucrécia, esposa de Messer Nícia, com tamanho engrandecimento, que Calímaco se entusiasma a conhecê-la e possuí-la. Volta arrebatado pela recente paixão, avista a musa de longe e a cobiça com mais fervor, mas teme a dificuldade de conseguir o amor de Lucrécia. Daí informa que pensou em se achegar de Ligúrio, principalmente em virtude da proximidade deste com Messer Nícia. Acredita que Ligúrio pode ajudá-lo a conquistar a amizade de Nícia. Na cena 2, Messer Nícia reluta em ir aos banhos, segundo a crença, o lugar de buscar a solução para a infertilidade da esposa[86]. Ligúrio sugere que o nobre tem medo de se afastar de Florença, e Nícia rebate afirmando ter viajado muitas vezes e

[86] Os banhos eram redutos de águas, geralmente termais (piscinas públicas e privadas) os quais as pessoas costumavam frequentar. Havia a convicção de que dispunham de propriedades terapêuticas. Vale a pena citar as informações colhidas e divulgadas por Ariès e Duby (1990) acerca do assunto: “Fora de casa, na cidade ou no campo, as pessoas se dirigiam frequentemente aos estabelecimentos públicos, por vezes geridos pela comunidade. Alguns deles acrescentavam às abluções a cura termal; a tradição antiga se perpetuava em sítios naturais privilegiados. (...) A partir do momento em que o mestre de banho toca a trompa, as pessoas afluem, descalças e sem cinto, camisa de banho ou roupão no braço; deitam-se sobre bancos de madeira, na obscuridade do vapor, em torno de pedras aquecidas regadas regularmente, deixam-se massagear as costas, os braços, as pernas por massagistas, ativa-se a sudação com golpes de feixes de ramos, esfrega-se o corpo com cinzas e sabão; depois vem o cabeleireiro, que apara a barba e os cabelos; enfim, veste-se o roupão para repousar em um leito numa peça vizinha. [...] A má reputação de alguns locais recai sobre a profissão de banhista e desconsidera o ofício de massagista [...]. Corpos impudicos, corpos inocentes se cruzam e se dão em espetáculo; o indivíduo é escrutado, avaliado, desejado, seduzido. Imagina-se o encontro dos olhares; pode-se ir mais longe na busca do íntimo [...] (p. 592-593).

se aventurado. Noutra cena (terceira), Ligúrio e Calímaco dialogam, e o primeiro atesta a ingenuidade de Nícia. Afirma que ele não aceitou ir aos banhos com a esposa. Calímaco, afoito pelo desejo, demostra a sua confiança em Ligúrio, o qual sugere que Calímaco se apresente como médico, pois assim seria possível traçar alguma estratégia.

O Ato II abre-se com Messer Nícia e Ligúrio conversando. O golpista eleva as expectativas do doutor; chegam e batem na casa de Calímaco, e Siro atende e o chama (cena 1). Quando Calímaco e Nícia se veem, o Messer o cumprimenta em latim, ao passo que Calímaco responde no mesmo idioma. Nícia tem boa primeira impressão. Conversam e, durante a troca de informações. cresce a admiração de Nícia pelo falso médico. Calímaco ordena a Siro que busque uma amostra da urina de Lucrécia na casa de Messer.

As cenas seguintes são breves: um diálogo sobre as impressões da pessoa de Calímaco até chegarem à casa de Messer (cena 3); o comentário de Siro sobre as ações até aqui (cena 4); Nícia reclama da dificuldade de Lucrécia cooperar (cena 5). Na cena 6, Nícia traz o material colhido de Lucrécia. Calímaco olha a urina e faz considerações pessimistas quanto ao “problema” da mulher do doutor. Calímaco sugere a poção de mandrágora para Lucrécia beber. Nícia aceita prontamente. No entanto, Calímaco adverte a morte do primeiro homem que com ela tiver relações sexuais. Com a recusa imediata de Nícia, Calímaco sugere que ela se relacione com outro na primeira noite. Nícia continua não aceitando. Ao falar que o rei da França fez o mesmo, Nícia questiona sobre o homem que seria louco para aceitar tal encargo. Calímaco propõe que, disfarçados durante a noite, vão capturar um homem de rua qualquer para executar a tarefa. Nícia aceita. Para convencer Lucrécia, Ligúrio sugere falar com o confessor, Frei Timóteo, e pedir sua ajuda a troca de dinheiro e outras gratidões. Também aconselha falar com Sóstrata, a mãe dela, para facilitar a sua ida à igreja para estar com o Frei.

No Ato III, Ligúrio e Messer Nícia falam com Sóstrata, que condizente com o plano, decide falar com a filha (cena 1). Messer Nícia e Ligúrio conversam sobre a persuasão do Frei. Após falar da falta de caráter dos frades, Ligúrio planeja enganar o religioso dizendo que Nícia está praticamente surdo e por isso ele o representará no negócio (cena 2). A primeira aparição do Frei Timóteo se dá quando o religioso

aconselha uma mulher (cena 3). Ligúrio, intermediando a conversa com Frei, diz que ele e outro desejam dar esmolas generosas. Nícia não gosta. Ligúrio conta uma mentira: a filha do sobrinho de Nícia teria engravidado, e Ligúrio pede que o Frei convença a abadessa do mosteiro onde supostamente estaria a jovem a dar-lhe uma poção abortiva. Frei, depois de ouvir os argumentos de Ligúrio, cede à sua proposta (contando evidentemente com os donativos!). Ligúrio sai alegando o chamado de uma mulher (cena 4).

Na cena 5, Frei Timóteo faz perguntas e Messer Nícia, fingindo-se de surdo, responde algo totalmente diferente. Na seguinte, Ligúrio fala que a moça abortou sozinha. Frei Timóteo pede a esmola assim mesmo. Ligúrio então pede outro favor, e ambos saem para falar a sós na igreja. Na cena 7, há um monólogo de Messer Nícia, com reclamações. De volta o Frei (cena 8), que aceita aconselhar Lucrécia. Na cena 9, o Frei Timóteo fala ao público: identifica a mentira de Ligúrio. Decide, porém, ignorá-la tendo em vista obter algum benefício para si.

Na cena 10, Sóstrata fala com a filha a respeito do conselho de Frei Timóteo. Lucrécia fala dos seus temores em relação a sua honra e ao desejo dos homens. Sóstrata insiste para ela ouvir o que o Frei tem a dizer. Na igreja (cena 11), Frei tenta persuadir Lucrécia para aceitar o plano. Afirma que há coisas aparentemente inadmissíveis mas, no fundo, são humanitárias; que não se pode abrir mão de um bem certo (a gravidez) pelo mal incerto (a morte do homem); o pecado não é causado pelo corpo, mas pela vontade, e a falta de interesse dela a preservará de pecar; o fim maior de tudo é o agrado do marido, um ato louvável por parte de uma esposa; uma mulher sem filhos é desprovida de graça; obediência ao marido (dom e dever). Sóstrata, ao ouvir a “direção espiritual” do religioso, a incentiva e diz prepará-la para a noite. Lucrécia, contrariada e temerosa, concorda. Frei comunica a Ligúrio e Messer Nícia a decisão de Lucrécia. Nícia fica contente. Ligúrio pede ao Frei para voltar à igreja e a Messer Nícia que volte para casa e incentive a esposa a manter a decisão, enquanto ele vai até Calímaco pedir que mande a poção. Com a cena 12, termina o terceiro Ato.

O monólogo de Calímaco (ansiedade pela espera de Ligúrio) é a partida do Ato IV (cena 1). Ligúrio comunica sobre a aceitação de Lucrécia e o dinheiro que deverá pagar ao frade: trezentos ducados, dos quais vinte e cinco foram

desembolsados por Nícia. Calímaco alerta sobre a presença dele na caçada ao mendigo (que seria o próprio), e Ligúrio tem a ideia de disfarçar o frade para tapear Nícia (cena 2). Calímaco pede ao seu criado Siro para entregar a poção a Messer Nícia (cena 3). Novamente Calímaco, na cena 4, fala de sua expectativa pelo acontecimento prestes a se consumar.

Na cena 5, Siro, Ligúrio, Calímaco e Frei Timóteo (disfarçado) confabulam a captura do mendigo-cobaia. Todos, menos Frei, saem para ter com Nícia. Na cena 6, Frei Timóteo justifica sua participação na trama “maquiavélica” de Ligúrio. Siro retorna com Ligúrio. Avistam Messer Nícia (cena 7). Messer Nícia aparece disfarçado. Reclama e se exalta no disfarce (cena 8). O encontro de todos se dá na cena 9. Nícia acredita no disfarce de Frei (até o elogia pelo bom desempenho em disfarçar a voz). Ao avistarem o mendigo (Calímaco) o abordam e capturam com rapidez. E mais uma vez Frei Timóteo monologa, na cena 10, dando o desfecho do plano e do penúltimo Ato.

A preocupação com a execução do plano estampa a abertura do último Ato. Frei Timóteo, na cena 1, aguarda notícias; ouve escondido o combinado de Messer Nícia, Ligúrio e Siro (cena 2) arrastam Calímaco (quer dizer: o mendigo). Nícia observa detalhes do jovem (de sua beleza, apesar do rosto feio) e de como transcorreu a estratégia. Brevemente Frei Timóteo tece comentários sobre o que ouviu dos demais (cena 3). Na próxima cena, Calímaco conta a Ligúrio sua noite de amor, a declaração feita à Lucrécia e a sua recíproca favorável ao amante. Vão para a igreja, conforme combinado com a jovem. Na cena 5, estão Messer Nícia, Lucrécia e Sóstrata, conversando. Nícia vai pedir ao frade para receber a esposa na porta da igreja. Lucrécia está agitada. E na última cena, Calímaco se encontra com Frei e os outros; Nícia e Lucrécia o convidam a frequentar sua casa como amigo, em gratidão pela ajuda oferecida. Frade recebe um donativo. Todos, satisfeitos, entram para celebrar a missa.

Sobre a estrutura formal da comédia, alguns apontamentos. As rubricas, no geral, estão subentendidas nas falas. As evidências informam o local onde se desenvolve a ação (Florença) e as personagens presentes em cada cena. As atuações são realizadas tendo por base essas rubricas ocultas no texto. Os diálogos são versáteis, com alguns pequenos monólogos. Nos diálogos as personagens são

apresentadas a partir de propriedades invertidas: suas falas, em grande parte, dizem aquilo que eles não são, mas desejam aparentar (Calímaco, Ligúrio) e também o que pensam que são e na realidade estão longe de sê-lo (Messer Nícia). Os diálogos da peça compõem o pacto de mentiras e traições, revelador do caráter corrompido e das ambições possíveis de serem conquistadas.

Na peça, a linguagem é o meio eficaz de manipulação da consciência moral (remete indiretamente às técnicas da oratória romana). O conflito principal se consolida entre a inocência esperançosa de um crente e a esperteza profícua dos representantes do mundo novo, em que irrompe um modelo de homem político que toma por vocação a diligência conforme as exigências circunstanciais.

O Prólogo merece um olhar atento. Há uma suspeita, por parte de M. Martelli (NOGUEIRA, 2017), de que no Prólogo houve uma montagem de dois blocos escritos separadamente: o primeiro composto dos cinco últimos parágrafos, e o segundo (acrescentado depois) os três parágrafos iniciais (Cf. p. 11). O anunciador dessa narrativa é uma pessoa neutra, de fora da ficção. Esse recurso remete às comédias plautinas, na figura do *banditore*. A estrutura é organizada em oito estrofes, e cada uma delas aborda uma peculiaridade da peça, com exceção das quatro últimas, das quais a final indica o começo da peça e as anteriores são digressões do dramaturgo. São dispostas na seguinte ordem:

Primeira estrofe: o narrador convida à escuta atenta da comédia, sem barulho para atrapalhar; localiza a cenografia: “esta é a Florença (de outra feita será ou Roma ou Pisa); e a coisa é de se morrer de riso.” (*Mandrágora*, prólogo, p. 11).

Segunda estrofe: mostra a casa de Nícia, à direita dele. Diz ser ele especialista em leis “lendo Boiécio”[87] (Ibidem, p. 11); acena ao longe a Rua do Amor (Via dell’Amore), que terminaria na igreja de Santa Maria Novella, posto mencionar em seguida “pelo trajo de um frade,/ qual abade ou prior,/ mora no templo que está posto em frente” (Ibidem, p. 11-12). Foi inovador pôr a igreja no palco, compondo o cenário.

[87] No original (2005): “La casa è d’un dottore, / Che imparò in sul Buezio legge assai.” (*A mandrágora*, prólogo, p. 173). Aqui Maquiavel aplica a corruptela de Boécio, grande mestre do Ocidente medieval (século VI). O termo *Buezio* introduz o prefixo *bue* que quer dizer “boi” – na certa, uma brincadeira com os chifres levados pelo marido traído.

Terceira estrofe: apresenta Calímaco Guadagni, morador à esquerda da rua, e Lucrécia, amada por ele. Nas palavras do narrador, Calímaco entre “os demais alegres companheiros, / traz ele claras marcas / do primado no garbo e no donaire.” Ao passo que sobre a amada, Lucrécia, diz: “Uma jovem prudente / acendeu-o de amor / e, por isto, enganada / foi, tal como ouvireis” (Ibidem, p. 12). Surge aqui, a despeito do homem cortês da Alta Idade Média, a figura do *gentiluomo*, o homem gentil, garboso, elegante.

Quarta estrofe: como Terêncio, introduz o título da obra, deixando algo encoberto, a razão do nome. Em seguida, admite que o autor não é famoso (era a sua estreia na carreira de comediógrafo). Segundo Ridolfi (op. cit.), seria a alusão ao esquecimento de Ariosto quanto a citar posteriormente os elogios feitos pelo político à obra *Orlando*. Outra hipótese é ser um truque retórico para falsa modéstia. Promete pagar vinho, ou “bom trago” (*Mandrágora*, prólogo, p. 12), caso o público não goste e não ria. Ao final, desfere um juízo sobre as personagens, bem como a função cômica desempenhada por todos: “Um amante infeliz[88], / um doutor pouco astuto, / um frade de má vida, / um parasito fértil em malícia, / hoje serão o vosso passatempo.” (Ibidem, p. 12). Na linha de comunicação, fala sobre Calímaco, Messer Nícia, Frei Timóteo e Ligúrio, as figuras responsáveis pela embrulhada.

Na quinta, sexta e sétima estrofes: mistura lamentações da vida pessoal (Maquiavel expressa seu profundo desapontamento da exclusão da vida política) com apontamento das mazelas e imoralidades de Florença. Diz o narrador para perdoar o autor se acharem o assunto da peça de pouco valor, pois “[...] se empenha, / nesses vãos pensamentos, / em mais brando tornar seu triste tempo, pois não pode voltar / seu rosto a outra parte, / vedado que lhe foi / o talento mostrar noutras façanhas / e obter o galardão de tais fadigas.” (Ibidem, p. 13). O galardão (premiação, recompensa) que deseja obter o autor, consiste em “cada qual / fazer chacota a um canto / e maldizer de tudo o que ouve ou vê” (Ibidem, p. 13) devido à necessária crítica da decadente sociedade florentina:

> Esse é, decerto, a causa pela qual / de todo degenera / das antigas virtudes nosso século; / pois, imperando em tudo / maledicência e crítica / ninguém se esforça ou anseia, / com sacrifícios mil, por fazer obra / que o vento leve ou o nevoeiro encubra. (Ibidem, p. 13).

[88] No original (Ibidem): “Un amante meschino” (p. 174). Mário Silva optou por traduzir “meschino” por “infeliz”. Por seu turno, Pedro Ghiraldi preferiu a versão “Um pobre namorado” (*A mandrágora*, 1987, prólogo, p.34). Meschino tanto pode significar “misero”, “miserável”, como “miserável”, “pobre”.

Termina requisitando para o dramaturgo o direito de *dir male*, de ser mordaz e escarniador. Diante da atitude de perseguição e censura da parte dos opositores, demarca o anunciador: “previno-o de que ele também / sabe criticar outrem, / pois esta foi a sua arte primeira, / e que, onde quer que ecoe / a itálica língua, / a ninguém ele estima [...]” (Ibidem, p. 13).

Na oitava e derradeira estrofe, chama a atenção para o início da peça, com a entrada de Calímaco e seu servo, Siro, sem mais delongas. O Prólogo se mostra deveras significativo no trabalho de escrita da peça, pelos motivos listados por Ridolfi:

> [...] se o prólogo, onde se sente já acenar a certeza da obra-prima, é um importante documento biográfico, quer dizer, autobiográfico, por toda a comédia é todo o Maquiavel que agora ri dos males da pátria e da religião, de seus próprios males, nada mais podendo fazer. Como dirá a prosa de um grande poeta moderno, terrível é o poder do riso, e este á a arma preferida de Maquiavel. (RIDOLFI, op. cit., p. 197).

Alguns acréscimos e esclarecimentos. Maquiavel descreve as personagens, em especial na quarta estrofe supracitada, conferindo-lhes um caráter de ambiguidade, ou melhor, o tom ambíguo será, em breve, consagrado por dualidade de caráter. A altivez do amor, em Calímaco é o motor das trapaças; o repertório jurídico e a experiência de vida de Nícia não contribuem em nada para preservar a sua inteligência; Lucrécia, pura e honesta, converter-se-á na mulher amoral e de consciência limpa; Frei Timóteo, o religioso mais secular que já se viu. Ligúrio talvez seja o único a não demonstrar duplicidade de caráter: é um homem revelado por inteiro, logo no início. E por isso talvez seja o pilar central da trama maquiaveliana, como pensa Augusto Boal:

> [...] Ligúrio é o personagem central da peça, o personagem *pivot*, o maior virtuoso. Ele é uma metamorfose do Diabo que começa, nele, a adquirir livre iniciativa. Ligúrio não é o parasita convencional, de longa tradição na história do teatro. É um homem dotado de grande *virtù*, que livremente escolheu ser parasita, como poderia ter escolhido ser monge ou cônego. (BOAL, 1983, p. 87).

De antemão, alguns traços aparecem ou podem ser deduzidos pelas informações dos diálogos. Calímaco é bem de estado social (financeiramente), embora falte indícios que o qualifiquem como rico. É culto, frequentador de ambientes sofisticados, possui dinheiro e saúde. Conserva o espírito boêmio, e

sensibilidade de alguém que sabe apreciar os regozijos da vida. Messer Nícia é um nobre, possuidor de bens e riqueza, com idade entre 45 e 60 anos aproximadamente (guardando as proporções do tempo de vida da Renascença). Ligúrio enquadra-se como oportunista e negociador. Vive apoiado da troca de favores prestados a nobres e burgueses carentes de satisfação. Sóstrata, a viúva e mãe de Lucrécia, deve ter ascendido à alta sociedade após o casamento da sua filha. Sustentada por Nícia, mesmo tendo dinheiro, acompanha a filha e a serve de conselheira privada. O confessor de ambas, Frei Timóteo, exala piedade e, na contrapartida, cobra por seus serviços clericais, semelhante a qualquer comerciante mundano.

Nas cenas de exposição (aquelas fornecedoras das informações pertinentes na compreensão do todo da peça), tem-se o que contam as primeiras cenas (informações apresentadas para a compreensão do todo) e como as personagens são caracterizadas. Após o prólogo, na primeira cena, Calímaco expõe para Siro o motivo do seu retorno a Florença - encontrar Lucrécia e amá-la. Na mesma cena, Maquiavel apresenta alguns dos pontos principais da sua trama: a piedade de Lucrécia, seu casamento com Messer Nícia (homem rico e maduro, ou velho nalgumas interpretações), o desejo de filhos do casal, a existência de Sóstrata e o acordo com Ligúrio (bem como mostras do seu caráter) para ajudar na conquista almejada por Calímaco.

Na cena 2, Messer Nícia e Ligúrio conversam sobre os banhos e o filho esperado. Ligúrio ironiza Nícia aparentando elogiar sua sabedoria e cultura. Na sequência (próxima cena), Ligúrio e Calímaco combinam o início do plano para arrematar a afeição de Lucrécia. As cenas seguintes (Ato II) mostram o encontro de Nícia com Calímaco (cenas 1 e 2) em que este se diz médico e procura enrolar o nobre, usando para isso elementos de credibilidade como o latim (idioma dos letrados, das figuras importantes e dos doutores, mais explorados adiante). As cenas 4 a 6 desse Ato são fundamentais para estabelecer os dispositivos de comicidade; Maquiavel introduz a indicação sobre a poção de mandrágora, capaz de promover a fertilização da mulher, mas a custo da morte do primeiro que mantivesse relações sexuais com ela. A partir desse ponto, o conflito se desenvolve tendo como objetivo central o consentimento de Lucrécia mediante artimanhas persuasivas acobertadas por ótimas intenções. Messer Nícia confia nos impostores e colabora

com eles. Planejam falar com Frei Timóteo, o confessor, para que tome parte no plano (somente ele pode convencer a moça, eximindo-a de culpa e pena). Também o farão com Sóstrata, pois ela é capaz de conseguir levar a filha diante do Frei, para ouvir o conselheiro sobre a retidão da proposta do marido.

Quanto aos protagonistas, nas primeiras vezes da aparição, fornecem elementos cruciais à localização dos espectadores. Calímaco realça, desde o primeiro diálogo com Siro, seu fascínio por Lucrécia, e a sua volta a Florença se deve ao apetecer de possuí-la. Fala do seu receio quanto ao casamento dela e a natureza virtuosa e recatada da moça. Confia em Ligúrio para ajudar no seu intento; aceita sem relutar a estratégia do “amigo”, movido por sua confiança e pela paixão fumegante por Lucrécia. (Seria Calímaco vilão ou anti-herói?).

Ligúrio se faz de companheiro fidedigno de Nícia, mas escarnece dele de maneira discreta. Aceitou ajudar Calímaco esperando recompensa polpuda, além de aproveitar do convívio de nobres e das regalias que os cercam. Ligúrio, desde o começo, não poupa esforços na execução do plano e é inexpressivo quanto a ter escrúpulos.

Messer Nícia, outro pilar da comicidade derrisória da peça, manifesta sua obsessão por ter filhos, e isso o faz frágil e solícito diante da prosa engenhosa de Ligúrio. Essa fragilidade leva ao abrandamento da alma, anulando qualquer desconfiança e senso crítico (uma fraqueza do ponto de vista maquiaveliano). Nícia é submisso aos impulsos, não tem iniciativa própria e aceita passivamente o que é dito, sem indagar as intenções ocultas (nem mesmo considerar essa hipótese).

A vida não meramente reproduzida, mas saboreada com singular gosto e requintada nos elementos psicológicos sutis – eis a percepção de Saviotti. O valor político e social da peça é inegável, mas o historiador do Teatro Italiano se apega ao elogio do valor artístico:

> A *Mandrágola*, antes de tudo, é uma obra de teatro. Nisto reside a sua grandeza. O que Ariosto sonhou fazer e não levou completamente a efeito, conseguiu-o Machiavelli: uma peça que fosse o centro do espetáculo, que chegasse a dominá-lo sem artifícios exteriores, pela sua própria força (SAVIOTTI, op. cit., p. 57).

O retrato das relações sociais obedece à necessária forma cômica, que tem prevalência sobre o “engajamento naturalista” da arte. A preocupação teatral

sobrepõe o detalhamento do acontecer real como se dava na Florença de 1500, e, por isso, *A mandrágora* obteve êxito junto ao público e aos críticos. São muitos os acertos dramatúrgicos, a começar pela ágil e bem resolvida transição de atos, com cenas que reúnem informações para situar a recepção do conflito, diálogos rápidos, donde conjugam-se facilmente o sério e o facecio. Em comparação com *Clizia*, a ação é composta de fatos muito bem costurados e com melhor dinamismo cênico. O enredo é perfilado com variedade de subtrama, sem romper as unidades poéticas.

As personagens resplandecem a vitalidade da comédia. Nas falas encontram-se, não comunicações viáveis na realidade, e sim representações críveis e ajustadas ao plano da ação. Saviotti exemplifica essa aparente contradição realista, a serviço da artesania teatral:

> As hesitações de Callímaco, por exemplo, depois de, tão ousada e tranquilamente, ter preparado todo o seu jogo, não são psicologicamente certas, mas serve para movimentar a acção e construir um monólogo perfeitamente teatral e de todo inverosímil [...] Também o solilóquio do frade, mais adiante, está pouco em harmonia com a falta absoluta de escrúpulos de que deu e dará tantas provas (nem podemos supor que minta, falando consigo próprio); o mesmo poder-se-ia dizer do de Messer Nícia. Mas os dois trechos têm o seu papel na estrutura do acto, são "planos de repouso" na acção; o público, entretanto, torna-se mais impaciente por causa da demora... (Ibidem, p. 59-60).

Com justiça não se pode tratar a obra-prima de Maquiavel somente no âmbito teatral, pois a intriga pela qual se dá o imbróglio cênico não acaba na representatividade abnegativa. Sem deflagrar oposição à diversão pela diversão, não há como desconsiderar as relações sociais temporais (e atemporais) ali cristalizadas. O pesquisador Rafael Araújo se pronuncia sobre isso:

> Também não se pode classificar essa comédia apenas como uma obra artística, pela maestria de seu enredo, suas situações hilárias, seu ritmo e os demais aspectos dramatúrgicos. A Mandrágora deve ser lida, principalmente, como uma obra política, na qual as principais ideias que Maquiavel desenvolve em suas obras em torno das relações de poder estão explicitadas e aplicadas a pessoas comuns. (ARAÚJO. In: CHAIA, 2007, p. 121).

A ação da comédia firma-se na realização efetiva da paixão amorosa pelas vias da hipocrisia e da corrupção moral e econômica, ambas intrincadas numa única configuração. E, claro, o incentivo aos percursos dissimuladores de *virtù* para o fim a ser concretizado não poderia contar com alternativa mais contextual: o dinheiro. Quanto a esse motor elementar, basta lembrar a sinceridade de Ligúrio, ao ser

perguntado por Calímaco sobre quem iria dobrar o frade a ajudar no plano de conquista amorosa: “Eu, tu, o dinheiro, a nossa maldade e a deles” (*Mandrágora*, ato II, cena 6, p. 54). Nunca é demais recordar os arroubos mercantis promovidos naquela sociedade europeia, testemunha do aparecimento tênue, porém irreversível, da economia de mercado. Ligúrio, do ponto de vista histórico, é nada mais e nada menos do que um homem do seu tempo. Augusto Boal sublinha a qualidade da comédia em mesclar as singularidades pessoais com os tipos gerais, fusão essa preciosa e bem-sucedida:

> *A Mandrágora* é uma peça típica da transição entre o teatro feudal e o teatro burguês, e seus personagens contêm, equivalentemente, tanto abstração como concreção. Ainda não são seres humanos completamente individualizados e multidimensionalizados, mas já deixaram de ser meros símbolos e sinais. Sintetizam características individuais e ideias abstratas, conseguindo um perfeito equilíbrio. (BOAL, 1983, p. 86).

A seguir, cada personagem será analisada separadamente, mas agrupadas conforme as similitudes convenientes ao arranjo cômico da ação. A intenção objetivada é verificar a presença da concepção de homem de Maquiavel em cada agente dramático, bem como extrair ao final os ingredientes fomentadores do “riso maquiavélico”.

3.3.1 Calímaco e Ligúrio: uma dupla *virtu*osa

Calímaco é afortunado. Sua vida contorna os males e se consuma entre degustes e convívios palatáveis. Esteve por duas décadas em Paris, depois da morte dos pais, ainda pequeno aos cuidados de tutores. Na cidade francesa, teve a sua criação marcada, provavelmente (e a impressão tida das informações da peça), por lições de etiqueta e formação humanista. Ao lado da educação recebida, o *buon vivant* desfrutava da ambiência parisiense, das estadas charmosas e da boêmia indiscreta. É um homem bonito, ao que tudo indica. O próprio Nícia admite, quando desnuda o jovem para vesti-lo adequadamente ao “sacrifício” de se deitar no leito nupcial, repara no rosto maquilado e se espanta com o corpo flagrado *in natura*, relatando os dotes: “De rosto, era feio. Tinha um narigão e a boca torta; mas nunca vi carnes tão lindas! Branquinho, macio, polpudo! E não me perguntes pelo resto.” (*Mandrágora*, 1976, ato V, cena 2, p. 129).

Numa disputa tipicamente masculina – a de exaltar a beleza feminina e, no mesmo bojo, competir pelos egos – surge em defesa das italianas o conviva Camilo Calfucci, o anúncio de uma beleza sem par: Lucrécia. A curiosidade do protagonista foi tamanha que ele retornou a Florença com a ânsia de conhecê-la:

> CALÍMACO
>
> Em mim despertou ele tão intenso desejo de vê-la, que, pondo de lado qualquer outra ponderação e sem mais me preocupar com as guerras ou com a paz na Itália, iniciei logo a viagem para aqui, onde, ao chegar, verifiquei ser a fama da senhora Lucrécia muito inferior à verdade, o que raramente acontece, e me inflamei de tão grande desejo de possuí-la, que não tenho mais sossego. (Ibidem, ato I, cena 1, p. 20).

A bela senhora lhe tira do prumo. Verdadeiramente encantado e desejoso de possuí-la, não importando qualquer adversidade social ou política. Eis a primeira propriedade do seu caráter: se mostra determinado a conseguir o que quer; não deixa a prudência de lado, mas não se acovarda em atender a paixão imponente e, por isso, será ousado para tentar o amor de Lucrécia. Vê a oportunidade como a conquista da sua vida, motivada pelo desejo quase incontrolável de possuir a jovem graciosa. Quando perguntado pelo criado Siro o próximo passo, já que Calímaco admite saber que Lucrécia cultiva nobre piedade religiosa, além de ser casada e mantida em isolamento às pessoas de fora, fala destemido:

> CALÍMACO
>
> Não há nunca situação tão desesperada que não deixe algum caminho aberto para dela tirarmos esperança; e, ainda que esta seja débil e vã, o desejo e a vontade que tem o homem de levar a sua causa a bom termo, tal não fazem parecer. (Ibidem, ato I, cena 1, p. 21).

O ânimo maior de Calímaco está na frustração do casal por não terem filhos, e pelo fato de o marido – Messer Nícia – não ser lá muito inteligente e safo. Nisso consiste a esperança de levar a cabo um plano de conquista de Lucrécia, que passa pela colaboração de Ligúrio, um rapaz bem vivido e munido com a “esperteza da raposa”, disposto a servir à inclinação de possuir a esposa do jurista. Mais uma vez, Maquiavel deixa entrever o receituário moderno: ação justifica-se pelo fim louvável e benemérito para o homem com *virtù*. Rafael Araújo, em apurada leitura política de *A mandrágora*, afirma:

> Calímaco não poupará esforços para atingir sua meta: deitar-se com Lucrécia. A tomada do poder é aqui traduzida na conquista da mulher amada e as ações de Calímaco são as exatas atitudes recomendadas ao

> príncipe na busca de seu objetivo. Calímaco tem um plano, que segue sem qualquer inquietação moral, sem pensar em padrões de certo ou errado, humano ou desumano. (ARAÚJO, 2007, p. 122).

Aqui existe uma subversão da acepção de virtude clássica que não consiste no justo agir ou na conduta admirável e equilibrada, do ponto de vista moralista, mas na astúcia e empenho desmedido (sem continência parcimoniosa) na perseguição da vitória. Essa determinação pessoal é a marca dos grandes condutores históricos, como César Bórgia, e tal sentimento e convicção garantem boas chances de sucesso aos felizardos que as têm. Aliás, Calímaco, como lembra Stoppelli (2005), era um general heleno que lutou, ao lado do lendário Milcíades, pela supremacia grega, o guerreiro da bela batalha, autêntico vencedor. Combate, na peça, não contra inimigos armados, mas contra os impedimentos que o afastam da amada, e contra a própria Lucrécia, repleta de qualificativos avessos às "segundas intenções" do admirador. Mas Siro o alerta: o aliado pode se furtar ao combinado, e Calímaco exprime outro princípio dos idos modernos: a satisfação das carências e a bonança:

> CALÍMACO
>
> Contudo, quando alguma coisa convém a alguém, deve-se ter por certo, se dela lhe damos comunicação, que ele nos sirva fielmente. Prometi a Ligúrio, se tem êxito na empresa, boa quantia de dinheiro; e, se não conseguir nada, terá ele, quando muito, aproveitado alguma ceia ou jantar, que eu de qualquer modo, não tomaria sozinho. (Ibidem, ato I, cena 1, p. 23).

É fácil verificar a ausência de conflito moral na decisão de Calímaco e na anuência dada ao estrategista Ligúrio, o que seria bem postado na tragédia ou no drama realista. Como dito anteriormente, na comédia se abstraem as individualidades complexas para se alocarem nas generalidades tipificadas. Não que as personagens em questão possam ser enquadradas meramente desse jeito, mas a função dramática na ação lhes confere uma tipificação dentro da situação tramada.

A vontade de Calímaco é conseguir uma aproximação do casal, para cultuar a sua amizade e, paulatinamente, gozar da simpatia da mulher. A ocasião seria levar aos banhos (piscinas públicas de relaxamento, divertimento e infusão terapêutica) e lá ocorrer o encontro, no entanto, Ligúrio o desestimula dessa má ideia, pois em locais assim "vai gente de toda a espécie. Poderia surgir por lá algum homem ao qual a senhora Lucrécia agradasse tanto quanto a ti, mas que fosse mais rico e mais garboso" (*A mandrágora*, op. cit., ato I, cena 3, p. 29). Vem daí a engenharia

combativa de Ligúrio: o fingimento e a simulação. Calímaco se passaria por médico vindo de Paris, especializado em dificuldades de fertilização. Ele se achegaria de Nícia e Lucrécia como uma indicação do "novo conselheiro" do doutor e, na oferta de um tratamento inusitado, angariar credulidade do marido.

Desde cedo, o Messer ficará impressionado com o falso médico. Ligúrio evidencia a erudição do profissional. Messer Nícia valoriza-o – "Esse é o homem mais digno que possa encontrar-se!" (Ibidem, ato II, cena 2, p.42) – e sobremodo pela sua eloquência em latim (idioma oficial, linguagem sacra e "científica"). Não é difícil ao conquistador seduzir o maduro Nícia. Sabe, no diálogo, ser vaidoso e demonstrar conhecimentos ilusórios. Sua retórica ganha efetividade positiva.

O disfarce enseja boa parte das comédias, juntamente com os quiproquós. Fingir ser alguém para emplacar o engano a outrem é um dos expedientes de comicidade mais felizes e rentosos aos comediógrafos. O uso do expediente repete-se como fórmula, e na maioria das vezes produz hilaridade. Diz Cleise F. Mendes:

> A troca da identidade – situação em que uma personagem, voluntária ou involuntariamente, toma o lugar de outra de diferente sexo, condição social, vínculo de parentesco etc. – tem sido durante séculos um dos dispositivos de ação mais férteis para a dramaturgia. Por estar mais frequentemente no ponto de partida de uma "comédia de enganos", tendemos a associar a troca de identidade com o tratamento cômico, já que esse dispositivo inicial é um fatal detonador de erros em série, criando ordens paralelas de acontecimentos e inversões de pontos de vista [...]. Dentre as muitas formas, pois, pelas quais um dramaturgo pode engendrar a produtiva matriz das confusões de identidade, eu gostaria de destacar apenas uma, já suficiente em sua riqueza de variedade para permitir uma compreensão das estratégias cômicas: o travestimento. (MENDES, op. cit., p. 167).

Em Calímaco, essa maquinação ganha adendo especial: remete aos *ciarlatani* das feiras e espaços públicos. O uso do disfarce de médico por Calímaco remonta aos primórdios da comédia italiana *dell'arte*, como visto. O charlatanismo tinha como primazia a encenada farsa do doente e do doutor que o cura, numa tramoia para arrancar dinheiro dos espectadores do embuste; vendiam espetáculos de "cura milagrosa" que valesse doações generosas. O hipócrita Calímaco, ao disfarçar-se de médico, vende o "remédio milagroso" através da poção de mandrágora. A retomada da tradição de rua não é mera coincidência: a referência ao universo dos *ciarlatani* com a redação da comédia de Maquiavel não passou

despercebido a Ivanildo Piccoli Santos, e é um detalhe rico de interpretação acerca das fontes populares da dramaturgia maquiaveliana:

> Podemos lembrar também como exemplo da personagem Callímaco de Maquiavel na sua obra *A Mandrágora* [...] onde desenvolve a ideia clara de um charlatão e usa o termo *cerretano* como sinônimo de sua personagem falso médico (SANTOS, 2013, p. 3).

A cena em que o termo é usado nessa acepção é quando usa de cinismo para defender a credibilidade diante de Messer Nícia, quando Ligúrio lhe pergunta sobre as receitas secretas que poderá ensinar: “Mas costumo ser reservado com as pessoas que não conheço, porque não quero que me julguem algum *charlatão*” (*A mandrágora*, op. cit., ato II, cena 2, p.42-43. Grifo nosso)[89]. Calímaco é cínico na medida que está justamente revelando o verdadeiro propósito da abordagem médica, e causa no doutor o efeito contrário, de intimidação para a ofensa de duvidar da índole do charlatão. Noutro momento, Maquiavel usa novamente o artifício na hora de executar o plano: Calímaco se traveste de mendigo (Ato V, cena 2), e Frei Timóteo de Calímaco (Ato IV, cena 9). Nas duas vezes para enganar Nícia, que pela inépcia não desconfia de nada.

Como médico charlatão, Calímaco indica a poção de mandrágora como a substância miraculosa a prover de fertilidade a doce Lucrécia, fazendo um alerta: “[...] o primeiro homem que tiver relações com ela, depois de ela tomar a porção, morrerá dentre de oito dias e não há nada neste mundo que possa salvá-lo” (Ibidem, ato II, cena 6, p. 51). A reação de Messer Nícia é imediata: não aceitará o sacrifício. Então Calímaco o explica a solução: “Fazei logo dormir com ela outra pessoa, que, possuindo-a por uma noite, puxe a si toda a infecção de mandrágora. Depois, podereis novamente ter relações com ela, sem o menor perigo” (Ibidem, ato II, cena 6, p. 51). Nícia permanece reticente, não somente por entregar sua mulher a outro homem, mas também questionando quem faria semelhante loucura no seu lugar. Calímaco então, num gesto de ironia cômica, apela ao brio do jurista: “Oh, vejo que não sois tão sábio quanto julguei. Com que, então, tendes dúvidas em fazer o que fez o rei da França e muitos outros fidalgos que há por lá?” (Ibidem, ato II, cena 6, p.

[89] “No original: Ma i ovo rattenuto com gli uomini che io non conosco, perché io non vorrei mi tenessino um cerretano.” (Mandragola, 2005, atto II, scena I, p. 195).

52). Isso persuade o marido a admitir a solução. Calímaco explica os passos da aplicação do método:

> Eu vos entregarei a poção hoje à noite, logo depois da ceia. Vós fareis com que vossa esposa a beba e vá, em seguida, para a cama, que sejam cerca de quatro horas da noite. Depois, nos disfarçaremos, eu, vós, Ligúrio e Siro, e iremos percorrer o Mercado Novo, o Mercado Velho e outros lugares do gênero. O primeiro malandro que encontrarmos vadiando, lhe poremos uma mordaça e, à força de pancadas, o levaremos para a vossa casa e, no escuro, para o vosso quarto. Depois, o meteremos na cama, dizendo-lhe o que deverá fazer; e é certo, então, que não haverá mais dificuldades. Depois, pela manhã, mandareis o homem embora antes que o dia desponte, direis à vossa esposa que se lave e ficareis deitado com ela quanto vos agradar, sem qualquer perigo. (Ibidem, ato II, cena 6, p. 52-53).

A simulação farsesca de Calímaco sugere a aprovação do estratagema persistente nas interações utilitárias dos tempos modernos, qual seja, o apelo à dissimulação. A política, como já bem disse o pensador italiano, serve-se dessa hipocrisia programada rotineiramente, e por que não fazer uso da arte do engano também na vida privada? Maquiavel assegura que os homens nessa condição (demasiadamente humana!), praticam tal expediente com regularidade demonstrável. E não convém esquecer que a proposta feita a Nícia revela um caráter duvidoso do protagonista (ou de dualidade), ao usar de métodos cruéis para conseguir o “bem maior”, tanto da parte de Calímaco e Ligúrio ao incentivarem a morte de algum anônimo, quanto da parte de Messer Nícia em concordar com essa patifaria.

Por um instante, Calímaco permite-se um dilema, questionando a si mesmo. Esse único momento de titubeio ético acontece num monólogo que abre o Ato IV. O trecho faz jus a comentário:

> Em que angústia d’alma estive e estou! E é verdade que o fado e a natureza mantêm sempre em equilíbrio as contas do balanço: nunca nos fazem um bem que, de encontro, não surja um mal. Quanto mais cresceu minha esperança, tanto mais aumentou o meu medo. Coitado de mim! Será possível que deva viver em tamanha aflição, atribulado por estes temores e estas esperanças? Sou como uma nau açoitada por dois ventos contrários, que tanto mais teme, quanto mais se acha próxima do porto. A patetice de messer Nícia induz-me a esperar, a prudência e a dureza de Lucrécia me fazem temer. Ai de mim, que não encontro paz em parte alguma! Procuro, por momentos, dominar-me, repreendendo-me do meu furor e dizendo a mim mesmo: “Que fazes? Enlouqueceste? E, ainda que a consigas, que será de ti? Reconhecerás o teu erro, ficarás arrependido das fadigas e apoquentações que tiveste. Não sabes quão pouco bem se encontra nas coisas que o homem deseja, em comparação com o que o homem supôs encontrar nelas? [...] (Idem, ato IV, cena 1, p. 93-94).

Há claramente uma oscilação entre duas perspectivas de discernimento: a moral cristã e a nova moral renascentista. A “voz da consciência”, provinda do fundo da alma – remetendo ao pensamento cristão, especialmente de linha agostiniana, da reflexão como volver o olhar para a interioridade humana da qual brota a iluminação divina – revela uma encruzilhada: a direção da voluptuosidade e o temor da danação. Calímaco encarna, por um período curto na comédia, o abalo tensional entre a tradição e a modernidade. Ao escavar dentro de si a “lei natural” capaz de induzir retidão e justa medida, encontra somente o pulsar da libido; tentando puxar alguma “causa última” para se apoiar, não obtém resposta prodigiosa. A “razão suficiente” perde-se na diversidade de inclinações e nos indícios caóticos que encobrem os indivíduos.

No término da fala, ao contrário, parece se livrar da culpa rapidamente, num referimento indireto à *Divina Comédia* de Dante, em que habitam o inferno personalidades históricas do passado, grandiosas pela contribuição inestimável à civilização, e exemplos de vigor e coragem:

> [...] Por outro lado, o pior que te pode acontecer é morrer e ir para o inferno. Mas já morreu tanta gente! E estão no inferno tantos homens de bem! Deverás, porventura, envergonhar-te de lá ires também? Arrosta o destino; foge o mal, mas, se não podes fugi-lo, suporta-o como homem; não te prosternes, não te acovardes como uma mulher”. E, assim, levanto o meu ânimo, mas apenas por pouco tempo, porque logo, de todos os lados, me acomete tamanho desejo de possuí-la ao menos uma vez, que me sinto todo transtornado: as pernas me tremem, as vísceras comovem-se, o coração me salta do peito, caem-me os braços, a língua emudece, os olhos se me ofuscam, o cérebro me anda à roda. (Idem, ato IV, cena 1, p. 94).

Quando termina o procedimento trapaceiro e a noite de amor enfim floresce, Calímaco confidencia ao parceiro Ligúrio a felicidade sentida. Assim que relatou uma breve crise de consciência devido ao medo de ser descoberto, declarou-se a Lucrécia e a prometeu grande sorte:

> [...] depois de me dar-lhe a conhecer e fazer-lhe compreender o amor que lhe tinha e quão facilmente, pela ingenuidade do marido, poderíamos viver felizes [...] prometi-lhe que, se algum dia Deus o chamasse a si, eu a tomaria por esposa.” (Ibidem, ato V, cena 4, p. 134).

Veio a boa notícia ao amante, enfim correspondido. E o resultado vitorioso traz uma premiação ainda maior: ser amante de Lucrécia (a convite dela) e a manter uma amizade de fachada para estar próximo da jovem. “Ao ouvir tais palavras,

estive a pique de morrer de ventura. [...] Agora, sou o homem mais contente e feliz deste mundo" (Ibidem, ato V, cena 4, p. 135). A conjugação amorosa entre eles não deixa de consagrar a volição de todos os enamorados e daqueles que, apesar de distantes, estão cheios de volúpia "antiplatônica"[90]. Desde as primeiras comédias da vida privada na Antiguidade, os obstáculos aos encontros afetuosos e a consumação sentimental merecem ser ridicularizados. O riso dos amantes é triunfal, e representa a superação dos padrões legalistas. Como disse Mendes,

> a astúcia, sobretudo quando é a arma usada contra algum tipo de força aterradora ou obstrutora, parece conferir um sentimento de triunfo *que pertence à escala afetiva da confiança*, e da autoconfiança, mas em grau superlativo, e que podemos nomear como *júbilo*. (MENDES, op. cit., p. 42).

Por mais que manifeste, vez ou outra, o sentimento maciço de amor e encantamento, Calímaco não é o sonhador romântico (na ênfase vulgar do termo), entregue ao clamor do coração. Seu sentimento por Lucrécia, a quem mal conheceu, é de início uma inclinação voltada ao prazer sensível, a ser obtido pelo sucesso da conquista. Ainda que no último ato da peça ele se declare fascinado pela jovem dama, e ela lhe retribua a declaração, não se pode apreciar o encontro amoroso dos dois como sendo a consumação do "amor cortês", figurado em estórias cavalheirescas nas quais as donzelas, imaginando o amado perfeito, aguardavam serem desposadas pelos varões de alta nobreza de espírito[91]. Longe disso, Calímaco e Lucrécia são o símbolo do amor carnal, ou melhor, "carnalizado", desamarrado de qualquer preceito moralizante. E do consentimento de Lucrécia, após o episódio da cópula com seu enamorado, à continuidade da relação

---

[90] "Amor platônico" é a contemplação do Belo em si mesmo, e não em suas aparências sensíveis. No *Banquete*, Platão o entende como a experiência estética mais pura e completa que o ser humano possa ter. Por extensão, chama-se de platônico o amor não efetivado pelo encontro carnal (sexual) dos apaixonados, dependente das sensações e trocas de carícias.

[91] Não há como negar certa parcela de "coincidências" entre o protagonista de *A mandrágora* e o herói da literatura cavaleiresca. Georges Duby seleciona as marcas dos cavaleiros errantes, algumas tendências que também impregnam, *mutatis mutandis*, o caráter de Calímaco: "Essas obras põem em cena, no imaginário, aquilo de que, na realidade, os homens jovens que constituíam a parte mais receptiva do auditório estavam privados, exaltando o desabrochar do indivíduo e celebrando sua liberação em relação a todas as coerções. Coerções da moral religiosa, e ali está o eremita, só, incontrolado, portador de um cristianismo pleno de indulgência e, sobretudo, subtraído à constrição dos rituais. Coerções da promiscuidade doméstica, e ali está o cavaleiro errante, solitário, levado só por seu desejo" (Duby, 1990, p. 511). Assim, embora, a meu ver, Calímaco destoe do cavaleiro por representar a superação desse imaginário cortês, não posso negar que é devedor do rico legado do gênero literário aludido, sobretudo nas atitudes de autonomia e crescimento pessoal diante do enfrentamento dos males, até vencer e obter a glória. Novamente Duby: "a literatura cavalheiresca apelava à superação de si mesmo, propunha o itinerário de uma formação progressiva pela travessia de uma sequência de tribulações, progredindo a pessoa, por etapas, até a plenitude" (Ibidem, p. 511).

extraconjugal em segredo, traduz-se a sobressalência dos apetites libidinais e da atração física na determinação do curso das escolhas pessoais em detrimento das convenções tradicionais. Não se rejeita o casamento, apenas o destitui-se da robustez regulatória.

Ligúrio, diferente do parceiro Calímaco, não goza de formação erudita. Típico das comédias populares, como aquelas de Ariano Suassuna, faz da destreza mental e das técnicas persuasivas sofisticadas a capacitação social. Tanto que é versátil e de brava disposição quando o assunto é se beneficiar. A versatilidade é atestada por Calímaco: “Já foi mediador de casamentos e, depois, deu para esmolar ceias e jantares” (Ibidem, ato I, cena 1, p.22). Calímaco confia nos seus serviços, a ponto de tê-lo “contratado”. Siro desconfia: “Tomai cuidado com que não vos engane: esses papa-jantares não costumam cumprir a palavra.” (Ibidem, ato I, cena 1, p.23).

Stoppelli muito diz sobre a personagem fundamental da trama. Ligúrio deriva do verbo em latim *ligur(r)rire*, radical *lingere*: lamber. Em Horácio, a forma verbal significa experimentar, degustar, ou seja, há uma relação direta com a comida e, por alusão, alcança a “fome de bens”, a tendência ambiciosa do pai da mentira de *A mandrágora*. Talvez por isso De Sanctis coloca, segundo sua avaliação moral subjetiva, que Ligúrio é uma personagem pouco cômica, atribuindo a ele uma figura odiosa e indesejável (DE SANCTIS, 2009).

No texto *Eunuco* (*Eunuchus*) de Terêncio, *ligurriunt* tem rastro naquele que belisca, come um pouco aqui e acolá. *Eunuco* é a peça que deixa muitos vestígios na comédia de Maquiavel. (STOPPELLI, op. cit., p.110). Plauto é outro comediógrafo romano a usar o termo *ligurrire* (lambe, experimenta, prova). *Ligurrire* faz referência, em Plauto, ao trapaceiro, que toma os bens pelas vias da desonestidade. *Ligurire*, assim, é o guloso, devora tudo, tem paladar refinado a ponto de destruir o patrimônio. Aqui, Stoppelli converte o sentido à peça, dizendo ser Ligúrio o “faminto por riqueza” que vai tirar “espertamente” (delicadamente) o dinheiro de Nícia (Op. cit., p. 111). Duas comédias das duas primeiras décadas do ano 500 na Itália fizeram referência ao nome como parasita: *Commedia del geloso* (Comédia do Ciumento) de Francesco Leoni, e *Comédia da Adulação*, de autor anônimo e sem datação precisa. (Op. cit., p.112; 114). A gula, própria da origem etimológica, não é explorada na peça.

Mediador de casamento, usava da hipocrisia (fingimento) rotineiramente. No início, Calímaco fala que vem tomar as refeições com ele (Ato I, cena 1). Ligúrio, portanto, vive de oportunismo: onde conseguir alguém para bancá-lo, lá estará ele. Não espera “cair do céu”, mas aguarda os acontecimentos propícios ao jogo dos simulacros, das meras aparências, intencionando tirar vantagem dos inocentes e desprevenidos.

> Ligúrio, diferentemente de Calímaco, não confia no acaso ou na fortuna, acredita apenas em sua capacidade e inteligência, desprezando qualquer pensamento de ordem moral e atribuindo praticidade à maldade dos homens. Sua antiga profissão – corretor de casamentos – e o hábito de se aproveitar da boa vontade das famílias para sobreviver pedem uma adequação às situações, à práxis. Ligúrio nunca age de acordo com uma personalidade estereotipada, e sim concordando com a diversidade de situações que vive e, principalmente, em função de seus objetivos. (ARAÚJO, 2007, p. 123).

Não resta dúvida de que Ligúrio exemplifica o homem de *virtù* maquiaveliano. *O príncipe* sentencia: “[...] aquele que depende menos da fortuna consegue melhores resultados.” (MAQUIAVEL, 2006, p. 24). Seu arsenal de maquinações excede as possíveis deduções das suas vítimas acerca de sua desonestidade. E faz parte da atuação fingida atar laços de amizade que lhe favoreçam alcançar as rentabilidades apetecidas.

Ligúrio possui bons relacionamentos com Messer Nícia. Aproveita-se do nobre, tendo adquirido dele empréstimos. Com ar ingênuo e bajulador, finge subserviência ao doutor e ao frade para conseguir persuadi-los. Essa é a fórmula eficaz e certeira de comicidade:

> A ação do esperto se manifesta em artimanhas. (...) Podemos rir da esperteza de quem ilude e/ou da idiotice de quem é iludido. [...] Durante a bajulação, o esperto costuma apelar para o orgulho próprio de quem ele quer enganar. Nesse caso, o que pode nos fazer rir é a discrepância entre o elogio e a real dimensão daquilo que é elogiado. (BENTO FILHO, 2013, p. 103; 107).

Na primeira cena em que estão juntos, Ligúrio tenta convencer Messer Nícia, ansioso por ser pai, a levar a esposa aos banhos; o senhorio teme não ser uma boa ideia. A conversa desvia-se por um minuto para as idas de Nícia a outras cidades italianas. Aqui, Ligúrio interage com zombaria irônica, insinuando a estultice do magistrado:

> MESSER NÍCIA
>
> [...] não me afasto de casa de bom grado. Além disto, ter de transportar esposa, criada e trastes, não é coisa que me quadre. E, por fim, falei, ontem à noite, com vários médicos. Um deles diz que devo ir aos banhos de São Felipe, outro, aos de Porretta, e outro, ainda, aos da Villa. Pareceram-me um bando de lorpas; e a verdade é que esses doutores em medicina não sabem o que fazem.
>
> LIGÚRIO
>
> Deve ser que vos preocupa o que dissestes antes, pois não estais acostumado a perder de vista a cúpula da nossa catedral.
>
> MESSER NÍCIA
>
> Estás muito enganado! Quando era mais jovem, corri muito mundo. E nunca houve feira em Prato, que eu lá não fosse, nem há castelo nas redondezas, onde não tenha estado. Digo-te mais: estive, até, em Pisa e Livorno!
>
> LIGÚRIO
>
> Então, certamente, vistes a Torre empinada de Pisa.
>
> MESSER NÍCIA
>
> Queres dizer: inclinada.
>
> LIGÚRIO
>
> Ah, sim! Pois é: inclinada. [...]
>
> (*A mandrágora*, op. cit., ato I, cena 2, p. 25-26).

O “erro” de Ligúrio nas três falas de encerramento foi proposital. Mário da Silva explica que havia as ruínas fortaleza no cume de um morro no entorno de Pisa, conhecido (ou intencionalmente nomeado dessa forma por Maquiavel) por *Verrucola* (diminutivo de *verruca*, verruga). Ligúrio se refere ao monumento utilizando a expressão *la Carrucola* (a roldana), fazendo um jogo de palavras instigante. O tradutor optou por substituir o local citado pela Torre de Pisa, brincando com o significante para sugerir, até mesmo, uma conotação lasciva[92].

Além disso, a cena é o protótipo da relação que Ligúrio estabelecerá por todo o enredo com Nícia: a de manipulá-lo impiedosamente. O risível decorre da

[92] No original: NICIA: [...] Di poi, l’avere a travasare moglie, fante, masserizia, ella non mi quadra. Oltre a questo, io parlai iersera a parecchi medici: l’uno disse che io vadia a San Filippo, l’altro ala Porretta e l’altro ala Villa. E’ mi paiano parecchi uccellacci! E a dirti el vero, questi dottori di medicina non sanno quello che si pescano. / LIGURIO: E’ vi debbe dar briga quello che vo’ dicesti prima, perché voi non sète uso a perder ela Cupola di veduta. / NICIA: Tu erri. Quando io erro più giovane, io sono stato molto randagio: e’ non si fece mail a fiera a Prato che io non vi andassi; e andasse’ non c’è castel veruno all’intorno dove io non sai stato. E ti vo’ dir più là: io sono stato a Pisa e a Livorno, o va’! / LIGURIO: Voi dovete avere veduto la carrucola di Pisa. / NICIA: Tu vòi dire la Verrucola. / LIGÚRIO: Ah, sì! La Verrucola. [...]” (*Mandragola*, op. cit, atto I, scena 2, p. 186).

dissimulada servidão do jovem explorador, o qual mantém o controle da situação do começo ao fim dos episódios. Não é à toa que Bergson estipulou a mecânica das atitudes como fonte primordial do cômico, haja vista a aparente falta de naturalidade do manipulado, e a atitude irônica e derrisória do manipulador. É fácil perceber nas cenas de hipocrisia conduzidas por Ligúrio a imagem do titeriteiro a inferir os movimentos e passos do boneco à sua mercê:

> Toda a seriedade da vida advém de nossa liberdade. Os sentimentos que aprimoramos, as paixões que nutrimos, as ações por nós deliberadas, assentadas, executadas, enfim o que vem de nós e o que é só nosso, isso é o que confere a vida seu aspecto às vezes dramático e geralmente grave. O que é preciso para transformar tudo isso em comédia? É preciso imaginar que a liberdade aparente a encobrir uma trama de cordões, e que somos neste mundo, como diz o poeta, "pobres marionetes cujo fio está nas mãos da Necessidade". (BERGSON, op. cit., p. 58).

Vem de Ligúrio o planejamento do embuste contra Messer Nícia: "O doutor incumbiu-me de achar um médico, para saber a qual dos banhos lhe convém ir. Quero que procedas a meu modo" (*A mandrágora*, op. cit., ato I, cena 3, p. 31). As etapas do ardil contra o medíocre doutor são combinadas, a começar pelo uso do disfarce: "afirmes teres estudado medicina e praticado o ofício em Paris. Ele acreditará facilmente, por ser homem simplório e tu, letrado, capaz de dizer-lhe qualquer coisa em bom latim." (Ibidem*,* ato I, cena 3, p. 31). Prepara Messer Nícia para o encontro com o "médico renomado" insuflando as características apreciáveis pelo homem da nobreza (ou que pensa ser dessa classe abastada e com estirpe):

> LIGÚRIO
>
> Como já disse, penso que foi o céu que nos enviou esse homem, a fim de que se realize o vosso desejo. Ele fez longa prática em Paris e não vos deve espantar se, em Florença, não exerce a sua arte, que disto é causa, em primeiro lugar, ser ele rico e, em segundo lugar, dever, a qualquer momento, regressar a Paris. (Ibidem, ato II, cena 1, p. 37).

Os apelos retóricos brotam: a menção à graça de Deus, ofertada ao casal, e portanto irrecusável a qualquer crente; o fato de ter estudado no estrangeiro, na capital francesa, local do surgimento de uma das primeiras universidades e a ensinar Medicina; o *status* social privilegiado, pela riqueza e pelo prestígio (Siro, mais adiante, falará que seu patrão desfrutava da companhia do rei da França); e o pedantismo muito comum nas rodas aristocráticas, a ponto de o médico poder rejeitar o atendimento se quiser, pois voltará a Paris assim que lhe der vontade. Maquiavelismo sem rodeios.

As dificuldades, entretanto, começam a se apresentar. Nas palavras de Ligúrio: “Persuadir o doutor, será empresa fácil. A dificuldade a encontraremos na mulher. Mas para isso, também, não nos faltarão expedientes” (Ibidem, ato II, cena 6, p. 48). No diálogo com Calímaco e Nícia, após este último aceitar, relutante, o uso da poção de mandrágora e a relação sexual com um desconhecido, Ligúrio oferece a saída para cativar a virtuosa Lucrécia: o conselho do frade, confessor da moça. E soluciona ainda a inabilidade do marido em fazê-la aceitar a proposta: por intermédio da mãe, Sóstrata. “E eu sei que sua mãe é da nossa mesma opinião” (Ibidem, ato II, cena 6, p. 55), pronuncia, seguro, como se soubesse o tipo de pessoa com a qual iria lidar.

A mãe não ofereceu resistência alguma e logo se pôs à disposição para ajudar no trato com a filha. No esforço de persuadir Frei Timóteo para contribuir no plano de amor em troca de “recompensas temporais”, Ligúrio parece ter aprendido na escola de *O príncipe* e nas atitudes de seu autor para com o clero e a religião. Não é o bem espiritual que importa, e sim o uso prático do discurso religioso para metas políticas (ou, no caso da comédia, metas íntimas e confidentes). Basta recobrar a relação de Maquiavel com compatriotas de batina:

> Maquiavel zombava da conduta política dos papas, satirizava os frades hipócritas e lascivos, e com isso não fazia nada de incomum. Seu anticlericalismo não era mais violento que o de muitos de seus amigos, inclusive Francesco Guicciardini, um dos altos funcionários do Papa. Diferia da maioria deles, porém, ao considerar a religião como uma das forças que o político deve levar em conta, importante que é na educação do cidadão. Bem aproveitado, o Cristianismo podia fazer de um covarde um herói; mal empregado, poderia quebrar o ânimo de uma nação, ensinando-lhe a voltar a outra face. (HALLE, 1963, p. 18-19).

Primeiro, Ligúrio toma vinte e cinco ducados de Messer Nícia, alegando precisar de muito dinheiro “porque, em casos como este, é preciso gastar e captar depressa a amizade do frade, deixando-lhe a esperança de recompensa ainda maior” (*A mandrágora*, op. cit., ato III, cena 2, p. 61). Seguindo o plano, no encontro com o Frei Timóteo, está acompanhado de Nícia, a quem pediu que se fizesse de surdo (para não falar besteiras, nem atrapalhar a negociação), e a interação entre os três renderá uma sequência cômica de desentendimentos[93]. Ligúrio promete, em

[93] Quando Ligúrio os deixa a sós, Frei Timóteo puxa assunto com Messer Nícia, o qual responde palavras desconexas do que foi perguntado. Segue: FREI TIMÓTEO: Esta moça, que idade tem? / MESSER NÍCIA: Estou assombrado. / FREI TIMÓTEO: Perguntei que idade tem a moça. / MESSER

nome de Nícia (e este se assusta com a fala e deixa escapar a insatisfação), distribuir centenas de ducados aos pobres. Condiciona a doação, porém, ao favor de entregar trezentos ducados para fazer uma moça grávida – no blefe de Ligúrio, filha de Camilo Calfucci, sobrinho de Nícia (aquele por quem Calímaco soube de Lucrécia), que foi confiada ao mosteiro após a viuvez do pai, e acabou grávida pela negligência das monjas – tomar um abortivo, evitando escândalo público. Argumenta, ao sentir uma pequena oscilação do religioso, que tal favor trará alegria aos pobres com os donativos e preservará a honra da família e das irmãs consagrados, além de não infringir a lei de Deus por não se caracterizar como ser humano formado, com vida, e sim de "um pedaço de carne, que ainda não nasceu, que não tem sexo e que, de mil maneiras, poderia perder-se" (Idem, ato III, cena 4, p. 70). Sedento pelo dinheiro, Frei Timóteo aceita a "missão", e Ligúrio não deixa de ironizar: "Agora, pareceis-me realmente aquele religioso que sempre vos julguei" (Ibidem).

Após sair com mínima demora, Ligúrio volta dizendo que a moça em questão sofreu aborto natural. Então Timóteo, já acirrado por receber a quantia prometida, cede ao segundo pedido do estrategista, coisa segundo o próprio "de menor monta e de menor escândalo, mais grata a nós, mais útil a vós" (Ibidem, ato III, cena 4, p. 74). A "suavidade" da ajuda em proporção à anterior – facilmente persuasiva, pela mesmíssima soma monetária – leva o frei a conceder o "aconselhamento" às mulheres. O dinheiro e o convencimento foram os dois fiéis da balança.

Durante o restante da intriga, Ligúrio presta serviço como um maestro a reger a orquestra: quando Calímaco se desespera por não poder estar em dois lugares ao mesmo tempo (com o pessoal e como mendigo), Ligúrio pensa e rapidamente soluciona o problema com a ideia de disfarçar o frade como Calímaco; coordena o grupo encoberto para a captura do transeunte e sua condução ao leito de Lucrécia. Ao final, quando Calímaco comemora a noite inesquecível, e a permissão dela para namorarem secretamente, Ligúrio encerra os trabalhos, como

---

NÍCIA: O diabo que o carregue! / FREI TIMÓTEO: Por quê? / MESSER NÍCIA: Para que fique com ele! / FREI TIMÓTEO: Estou bem arranjado. Tenho de lidar com um louco e com um surdo. Um deles foge e o outro não ouve. Mas se estas não são rodelas, hei de sair-me melhor do que eles! (*A mandrágora*, op. cit., ato III, cena 5, p. 71-72). "Rodelas" eram imitações de moedas feitas de latão, sem nenhum valor.

ar sacramental: “De todo o teu bem eu folgo; e aconteceu, justamente, o que te disse.” (Ibidem, ato V, cena 4, p. 135).

Inquestionavelmente Ligúrio, ao lado de Frei Timóteo, é a mais “maquiavélica” das personagens de *A mandrágora*. Como um ladino das palavras, ele é capaz de roubar a atenção e a simpatia de todos aqueles que possam oferecer gratificações, sejam quais forem. Lembrando a lição de saber aproveitar a Fortuna para obter vantagens e lidar com as circunstâncias de modo favorável à concretização das ambições:

> Conversando com o doutor, é requintado, procurando fazer com que Messer sinta-se um homem viajado, profundo conhecedor dos homens e das redondezas de Florença. Com Calímaco, faz-se passar por seu amigo desinteressado, pronto a ajudá-lo no seu maior anseio. Piedosamente, ajuda Frei Timóteo na sua incansável busca de Deus e de melhores condições financeiras. (Boal, op. cit., p. 87-88).

Ligúrio não balança, está isento de crise moral. Todas as suas escolhas são calculistas e meticulosas. Ele é o “grande tentador”, pois soube lidar com os desejos de todos para beneficiar a si próprio: o amor de Calímaco, a comiseração de Nícia, a preocupação de Sóstrata, a submissão de Lucrécia, a ganância de Timóteo. Torna a prática de favores naturalizada, e é essa “relação de mercado” a aurora da era burguesa. Diante da oferta e da demanda, todas as convicções dantes inabaláveis são relativizadas e postas à venda. O caráter moral dos indivíduos é negociável: basta conhecer seus pontos fracos e seus anseios frustrados – eis a lição “maquiavélica” do nosso ligeiro farsante. Concluir com o veredicto de Boal não é difícil:

> Ligúrio acredita apenas na própria inteligência, na sua capacidade de resolver, através do intelecto, todos e quaisquer problemas que surjam. Jamais confia no acaso, na boa fortuna ou no destino, como Calímaco; confia apenas nos esquemas que pensa e preestabelece, e depois metodicamente executa. Em nenhum momento passa-lhe pela cabeça qualquer pensamento ou preocupação de ordem moral, a não ser quando medita sobre a maldade dos homens. Medita sem nenhum lamento, mas apenas com muito sentido prático e utilitário. Medita friamente, como o faria o próprio Maquiavel, sobre o bom ou o mau uso que se pode fazer da crueldade, sem atribuir à crueldade *em si* qualquer valor moral. (BOAL, op. cit., p. 87).

A respeito de Siro, pouco há para dizer. Calímaco o elogia, ao contar com o leal servidor para levar a poção ao doutor:

> Esse está comigo há dez anos e sempre me serviu fielmente. Penso que, também desta vez, poderei contar com ele; e, se bem que não lhe explicasse o embuste, certamente o fareja, pois é bem ladino e vejo que se vai acomodando às circunstâncias. (Ibidem, ato IV, cena 3, p. 105).

O criado Siro é extraído das comédias de Terêncio: era o nome do servo em *Heauton timorumenos* e *Adelphoe*. (Stoppelli, op. cit., p.109). Difícil afirmar, como Hale (op. cit.) que Siro antecede o Arlecchino, posto a função secundária da personagem no enredo, mas certamente a recorrência aos clássicos latinos não pode ser negada. Como visto incansavelmente antes, a fonte de técnica dramatúrgica e modelagem de ação de Maquiavel está sediada em Plauto e, principalmente, na obra terenciana.

Desde a primeira aparição no primeiro ato, Siro se mostra dócil aos caprichos do protagonista. É um bom ouvinte para o patrão, e prestativo naquilo que lhe cabe fazer. Assessora Calímaco no que for preciso, e participa das fases planejadas por Ligúrio com presença enviesada. É bem verdade que contribui nalgumas passagens cômicas, como na breve passagem com Messer Nícia e em especial nas cenas de disfarce, com a aglomeração das personagens para captura da vítima. Ao ver o frade encoberto, não o reconhece e pergunta:

> SIRO
> Quem é esse que está contigo, Ligúrio?
> LIGÚRIO
> Um homem de bem.
> SIRO
> É coxo ou está fingindo?
> LIGÚRIO
> Não é da tua conta.
> SIRO
> Oh! Tem o rosto de Satanás!
> LIGÚRIO
> Cala-te, sim? que já nos aborreceste! Onde está Calímaco?
> CALÍMACO
> Aqui me tendes. Sede bem-vindos!
> LIGÚRIO
> Ô Calímaco, repreende este néscio de Siro; já disse mil disparates.
> (*A mandrágora*, op. cit., ato IV, cena 5, p. 108-109).

Quais arremates se consegue fazer dessas linhas? O individualismo, em fase de iniciação, é notório na intriga da peça pelos interesses reservados das personagens, impulsionadoras da ação dramática. A começar por Calímaco, ambicioso amante da beleza feminina, que aceita o esquema do astuto Ligúrio, cujo alvo, a admirável e casta Lucrécia, desperta no jovem florentino uma paixão arrebatadora. Não há preocupação de nenhum dos comparsas quanto à inviolabilidade da instituição do casamento, já subestimado quando se trata da necessária satisfação do corpo, do desejo sexual e da saciação afetiva. Calímaco e seu "sócio" Ligúrio revestem-se da portentosa *virtù* maquiaveliana. O que tem em vista atingir desgarra qualquer escrúpulo. Aliás, essa preocupação nem é passada a limpo, a questão de induzir ao adultério nem é colocada à meditação. Calímaco cede obstinadamente ao desejo, e isso basta para justificar o plano de amor: possuir Lucrécia a todo o custo é o guia amoral da sua ambição concupiscente. Nada importa ao destemor do protagonista apaixonado, nem o contrato "sacramental" do matrimônio, nem a honra do marido traído. O pudor, na visão do jovem admirador das mulheres, não é pressuposto da vontade, e a coibição disciplinar está bem afastada da ação pessoal de tipo afetiva, mergulhada no sentimento do belo.

Calímaco fez a sua sorte. Ao lado do competente Ligúrio, alcançou o destino com louvor. Souberam usufruir da situação para divertir o leitor ou público com a coroação afrodisíaca. Ainda que não seja na disputa política ou militar, é válida a observação de Maquiavel: "Essas ocasiões, portanto, tornaram aqueles homens afortunados; enquanto sua excelente *virtù* fez com que reconhecessem a ocasião. Com isso, trouxeram honra e felicidade às suas pátrias" (MAQUIAVEL, op. cit., p. 25). Excetuando-se a pátria, o elogio aos líderes do passado pode ser reeditado aos oportunistas do presente, na peça representativa do microcosmos das relações humanas.

3.3.2 A *idiotia* de Messer Nícia

O doutor famigerado e desvairado por ter filhos é o pivô cômico da peça. Messer Nícia, desde o Prólogo, é colocado numa ambivalência: letrado e ignorante. Ou melhor: falta-lhe sabedoria, a despeito de seu suposto conhecimento acadêmico. E a comédia não perdoa os desavisados e parvos. Estando entre a meia-idade e a

terceira – Assim informa Calímaco: “[...] marido riquíssimo, que em tudo se deixa governar por ela [Lucrécia] e que, se não é jovem, também não é de todo velho [...]” (*A mandrágora*, op. cit., ato I, cena 1, p. 21), representa a classe social em ascensão (burguesia), inclusive pela profissão que cumpre (no campo jurídico) ser amplamente necessário na assunção do mercantilismo e consolidação do comércio local e internacional.

As características de Messer Nícia dão o tom da comicidade. Sua patetice o torna alvo fácil dos aproveitadores, e a obsessão de ter filhos o torna vulnerável e cego. Tem o respeito da mulher; quando, porém, ela aceita o amor de Calímaco, no desfecho da comédia, passa a simular fidelidade e servidão para mantê-lo iludido. No geral, os convivas do doutor e as personagens da peça se aproximam dele por estarem interessados naquilo que gente de sua classe dispõe: dinheiro, mais do que pelo prestígio. E no caso de Calímaco, a sua bela “donzela”. Messer acomodou-se nos privilégios burgueses e não contribuirá em nada para mudar a decadente Florença. “Nícia personifica o desgosto de Maquiavel com a inércia da classe burguesa, que se deixou dominar pelo poder das senhorias” (NOGUEIRA, 2017, p. 9). Se comporta tendo por dignidade o *pater familias*, o governante dos seus, que conserva e administra o patrimônio, garantindo o poder familiar juridicamente[94]. O *pater* estende seu privilégio à condução dos filhos do nascer ao casamento – filhos que lhe faltam.

As menções iniciais feitas a Nícia escancaram o caráter da personagem. Calímaco, no diálogo de entrada com Siro, atribui-lhe um perfil: “[...] é a ingenuidade de messer Nícia, que, embora sendo doutor, é o homem mais simplório e tolo de Florença [...]” (Ibidem, ato I, cena 1, p. 22). Não resta incerteza da falta de qualidades (ou de más qualidades) prestar um favor a quem lhe queira enrolar ou depenar. Ligúrio, porém, acrescenta mais detalhes ao patético senhorio:

> Não creio que haja no mundo papalvo maior do que este. E como favoreceu a sorte! Ele rico, ele casado com uma mulher bonita, ajuizada, honesta e digna de governar um reino! Parece-me que raras vezes, no casamento, se verificou aquele provérbio que reza: Deus faz os homens e eles se juntam; pois é frequente ver um homem de qualidade escolher uma besta e, vice-versa, uma mulher avisada ter por marido um palerma. Da palermice deste,

[94] “Dono de todas as coisas, o pai faz igualmente figura de patrão para as pessoas de seu lar. A esposa é submetida, como os outros, à *potestas* definida pelos juristas, e a esse título deve obediência e respeito a seu cônjuge” (DUBY, op. cit., p. 210).

> porém, um proveito pode tirar-se, e é que Calímaco tem motivos para alimentar esperanças. (Ibidem, ato I, cena 3, p. 28).

Até Siro, um simples empregado sem envolvimento algum com as pessoas da elite, faz um comentário maledicente: “Se os outros doutores fossem como este, que grande patuscada seria o mundo!” (Ibidem, ato II, cena 4, p. 46). Uma verdade transparece pela vontade do autor: Messer Nícia é um homem sem *virtù*. Mas parece sentir o oposto: enche-se de orgulho por ter sido um jovem atlético, por ser varão e rico. E esse tipo autoimagem está na preferência da ridicularização.

O pronome de tratamento “messer” tem conotações influentes. *Messere*, no italiano, tem significados de chefe de família, mestre, título atribuído aos operadores do Direito; cabe também para homem respeitado pelos demais. Conota ainda o “doutor”, na acepção coloquial de subalternidade, das pessoas que consideram outras “superiores” ou “maiorais”. No entanto, o pronome atribuído a Nícia por Maquiavel lembra, em acordo com Mário da Silva (1976), simplesmente por “senhor”. Veja-se a nota explicativa, válida para prosseguimento:

> *Messere* ou, diante do nome, messer (ou, abreviadamente, ser), era o título que se dava na Itália, até o século XVI, a fidalgos, prelados e juristas. Nesse sentido, correspondia ao *messire* dos franceses. Em Florença, onde se desenrola a ação de A mandrágora, e na Toscana, em geral, indicava a qualidade do notário. Seu uso, porém, era bastante generalizado já no tempo de Maquiavel e o termo se empregava um pouco como, entre nós, “doutor”, tratamento que se dispensa também a quem não é formado, em muitos casos; e, praticamente, podia substituir a palavra “senhor” ou “cavalheiro”, tal como nós a usamos. Tanto assim, que, na última fala da terceira cena do quarto ato, o criado Siro, dirigindo-se ao seu amo Calímaco, o emprega duas vezes (*Messere*, na primeira, e *Messere sì*, na segunda), muito embora Calímaco não seja notário nem doutor em coisa alguma. Contudo, pareceu-nos útil conservá-lo, no caso de Nícia, para marcar um pouco a cor local e já que o homem é doutor em leis. (*A mandrágora*, op. cit., p. 149. N.T.).

Messer, portanto, terá significado dúbio, ora para ressaltar o papel social privilegiado do antagonista, ora para insistir na representação declaradamente do senso comum de “sabido” entre os mortais incultos. Em ambas as acepções, pensar num homem instruído, bajulado pela posição de classe respeitada, intelectualmente superior à maioria da população iletrada, ser enganado com tamanha facilidade e presunção é motivo suficiente para gargalhar ou, no mínimo, referendar a burrice com ironia. Ligúrio convencera Calímaco a engarupar o rico senhor, alegando que o persuadir seria “empresa fácil” (Ibidem, ato II, cena 4, p. 48).

Um paralelo com a história da filosofia caberá nesse caso, se for retomada, à guisa de comparação, a ironia socrática. Quando iniciou a sua autoconferida missão filosófica, Sócrates de Atenas foi ter com as autoridades locais (das ciências, da política, das artes) sobre o oráculo a seu respeito, proferido no templo de Delfos dedicado a Apolo, de que o escultor e no passado herói de guerra Sócrates era o homem mais sábio da Grécia. Diz o filósofo no seu julgamento[95] ter ficado pasmo ao perceber, nos diálogos com as pedantes figuras públicas, a falta de sapiência dos seus interlocutores, apesar de se vangloriarem aos olhos dos cidadãos da sabedoria que não tinham. Concluiu Sócrates, após sua insistente prática de interrogar o político ateniense renomado: "Mais sábio do que esse homem eu sou; é bem verdade que nenhum de nós saiba nada de bom, mas ele supõem saber alguma coisa e não sabe, enquanto eu, se não sei, tampouco suponho saber" (PLATÃO. *Ap*., 21d). A mesma certeza obteve com os outros "doutos" indagados.

Isso basta. "A ironia pode ser amena ou cruel, sutil ou grosseira, amarga ou engraçada", lembra Olivier Reboul (2004, p. 132). Como praticada no método socrático, ironizar é a resposta serena e metonímica contra a supremacia da ignorância. Nícia é predicado por Maquiavel de "Messer" para evocar o duplo sentido: notório cidadão e ingênuo paspalhão. De fato, se pode atribuir o caráter da personagem nesses termos certeiros: julga-se sábio e astuto, mas é tido como imbecil e patético.

A comparação mais próxima é com o *Dottore*, personagem-tipo-máscara da *Commedia dell'arte*. Maquiavel provavelmente viu muitos eventos espetaculares de rua, e como exposto antes, as figuras tipificadas foram, gradativamente, se alojando nos palcos e no festim teatral da Itália moderna. Há algumas propriedades entre os doutores. Veja a rápida descrição de Roberta Barni do *Dottore*, ou Doutor Graciano, como grafa no seu livro:

> [...] em geral jurista, mais raramente médico, era o personagem que, extremamente verborrágico, utilizava as palavras numa sequência que hoje chamaríamos de "besteirol" sem o menor sentido, de forma empolada e empoleirada, repleta de erudição e pedantismo. (BARNI, In: SCALA, op. cit., p.23-24).

Messer Nícia não pronuncia frases verborrágicas e não fica pregando leis ou pareceres, mas conserva os demais traços supramencionados. Quando é

[95] Cf. PLATÃO, 1987, 17a ss.

apresentado a Calímaco, pela intermediação de Ligúrio, a sapiente desconfiança do "doutor" o leva a interrogar a veracidade do profissional através de uma artimanha um tanto seleta: pronuncia, em alto e bom som, uma frase em latim: "Bona dies, domine magister" e Calímaco, por sua vez, o responde à altura: "Et vobis bona, domine doctor" (*A mandrágora*, op. cit., ato II, cena 2, p. 40)[96]. Essa interação inicial convence Nícia a acolher o falso médico com disposição de escuta. No decorrer das cenas, Calímaco usará o mesmo expediente quando achar por bem impressionar o velho abobado.

O latim é a língua oficial das publicações culturais e científicas até aquele ponto da história. Sempre foi a linguagem do Direito, das bulas papais e publicações da Igreja Católica e das pessoas cultas. Era o idioma da ciência tradicional (remete à universidade medieval), em curso de ser superada pela ciência experimental. Filósofos como Descartes, Espinosa e Hobbes escreveram volumes na língua latina. Messer Nícia cobra o patrimônio cultural do "médico" Calímaco, e o farsante retribui a expectativa do iludido homem respeitado.

Quando Calímaco recebe a urina de Lucrécia para "examinar", demonstra toda a bagagem de vocabulário e erudição (logro, é óbvio) e maravilha o doutor, pela eloquência e firmeza do diagnóstico:

> CALÍMACO
>
> Trouxeste a urina?
>
> MESSER NÍCIA
>
> Siro a tem, ali embaixo.
>
> CALÍMACO
>
> Dá cá. Oh! Esta urina denota fraqueza dos rins.
>
> MESSER NÍCIA
>
> Realmente, parece-me um pouco turva. Contudo, é fresquíssima: acabou de fazê-la.
>
> CALÍMACO
>
> Não há de que admirar-se. *Nam mulieris urinae sunt semper majoris grossitiei et albedinis, et minoris pulchritudinis, quam virorum. Ayus autem,*

[96] Messer Nícia diz "Bom dia, caro mestre" e Calímaco responde "Bom para você também, caro doutor".

> *inter caetera, causa est amplitudo canalium, mixtio eorum quae ex matrice exeunt cum urina.*[97]
>
> MESSER NÍCIA
>
> Oh! Uh! Cona de São Púcio! Encheu-se as medidas, sim, senhor! Como raciocina bem sobre essas coisas!
>
> CALÍMACO
>
> Receio que, de noite, ela esteja mal coberta; daí produzir urina crua.
>
> (Ibidem, ato II, cena 6, p. 48-49).

A despeito do fingimento de Calímaco, a forma com que Messer Nícia interpela pela primeira vez o convidado de Ligúrio, bem como os demais tratamentos cordiais, diz muito sobre a imagem de sábio que dava a credibilidade aos homens científicos e aos intelectuais respeitados. Além disso, sua simpatia pelo "fidalgo" médico se dá em razão da ambição de uma classe, a burguesia nascente, em obter, afora o acúmulo de dinheiro, o *status quo* dos nobres e régios. Pelo fato de Calímaco frequentar outrora a corte francesa, os olhos de Nícia brilharam com maior lustro diante do homem culto e sábio.

> Doutor Nícias é o representante de uma classe social surgida com o crescimento das cidades. Não é um comerciante, mas um jurista, profissão que foi se tornando necessária com a complexificação do organismo social ao longo do período de acumulação primitiva do capital. A rápida ascensão econômica da burguesia é seguida do desejo dessa classe de usufruir os privilégios da nobreza. Com Nícias ocorre o mesmo: a posição social da corte é algo que almeja. Isso fica evidente quando concorda com o plano de Calímaco e Ligúrio, após saber que reis, príncipes e fidalgos da França haviam passado pela situação a que deveria se submeter. Consente que sua mulher se deite com outro e sofre por isso, mas, ao mesmo tempo, vibra sabendo que poderá ter um herdeiro agindo da mesma forma que um nobre. (ARAÚJO, 2007, p. 124).

A tolice de Nícia é a retratação do risível de distração comentado por Bergson. O trote social, por onde a plateia vaza as gargalhadas, cai bem ao patético "douto' completamente dissociado do acúmulo de malícias transitadas "debaixo do seu nariz". Quando pensa agir espertamente, é o menos cônscio de todos. Sendo bobalhão, desmonta a crença incutida em redutos elitistas de que riqueza implica

[97] "Pois a urina da mulher é sempre mais espessa e esbranquiçada e menos límpida que a do homem. A causa, entre outras, é a largura dos canais, além de a urina vir misturada ao que sai do ovário." Tradução de Pedro Garcez Ghiraldi (*A mandrágora*, 1987, p. 57. N.T.).

conhecimento. O gesto pueril e soberbo converte-se na caricatura do “rico arrogante”, tão vivamente fiel a realidade de muitos *messeri*.

Pode-se firmar duas forças cômicas agindo em torno de Nícia. Uma delas se concentra no caráter da personagem. A segunda, dado os caracteres, a situação enganosa pela qual será trapaceada. A ingenuidade do doutor está alinhada ao caractere mais detestável: a petulância. Nícia, quando surge oportunidade, se vangloria. E o público ou o leitor do texto percebe, no flagra, o erro de julgamento quanto à sua pessoa. Além da passagem já citada, em que Ligúrio brinca com as palavras em zombaria aos apanágios proclamados das viagens (para perto, mais aumentadas em intensidade na fala do doutor), como na cena do diagnóstico de Calímaco (dissimulando o médico) em que sugere um problema de impotência masculina como hipótese da esterilidade, prontamente Nícia brada: “Impotente, eu? Quereis fazer-me rir! Não creio que haja em Florença homem mais verde e rijo do que eu.” (*A mandrágora*, op. cit., ato II, cena 2, p. 42).

A aparência aristocrática (o sonho burguês inalcançável!) satisfaz os pobres de espírito a se contentar com migalhas de elegância. Nícia é cômico também por resvalar nas impertinências *chic*, no requinte frívolo, beirando a fidalguia. Compraz-se nessa publicidade dos altos membros palacianos. O status faz diferença para um homem como Nícia, e a mentira é mais hilária quanto maior é alimentado o ego vaidoso e, paralelamente, superficial. Depois da consulta, quando Calímaco os deixa, Messer Nícia emite a impressão positiva que teve a Siro, e não abre mão de notar, como verificado na citação de Araújo, as credenciais da alta corte a impregnar o convidado médico, ressaltando o provincianismo de alguém iludido:

> MESSER NÍCIA
> O rei da França deve tê-lo em grande conta.
> SIRO
> Grandíssima
> MESSER NÍCIA
> Por esse motivo, deve ele viver de bom grado na França.
> SIRO
> É o que penso.
> (Ibidem, ato II, cena 3, p. 44).

Após a indicação receitada de poção de mandrágora, Messer Nícia rechaça imediatamente entregar Lucrécia a um desconhecido qualquer, e logo esmorece quando o falso médico apela à “autoridade”: “Oh, vejo que não sois tão sábio quanto julguei. Com que, então, tendes dúvidas em fazer o que fez o rei da França e muitos outros fidalgos que há por lá?” (Ibidem, ato II, cena 4, p. 52), a que responde, consentindo: “Está bem, já que me dizes que reis, príncipes e fidalgos procederam desse modo [...]” (Ibidem, ato II, cena 4, p. 53). Novamente as aparências enganam! E a seguir, um diálogo que faz ir “por água abaixo” a imagem de virilidade do senhor de farta masculinidade:

> MESSER NÍCIA
>
> Ainda nos resta um trabalho, e de muita importância.
>
> CALÍMACO
>
> Qual é
>
> MESSER NÍCIA
>
> Convencer minha mulher, pois não creio que ela jamais se decidirá a fazer isso.
>
> CALÍMACO
>
> Tendes razão. Mas eu não desejaria estar casado, se não soubesse decidir minha mulher a obedecer-me.
>
> (Ibidem, ato II, cena 4, p. 53).

Os “deuses do riso” não deixam impunes, nas comédias, os imbecis presunçosos. Aproveitando o ensejo da profissão de Nícia, é válido recordar uma frase usada com frequência no âmbito do Direito: “*Dormientibus non socorrit jus*” (“o Direito não ajuda quem dorme”. Tradução nossa), e até os instruídos, se não se precaverem das concepções humildes e singelas da vida, padecerão nos maus-feitos dos arguciosos. Nos tempos modernos, ninguém tem o privilégio de ser inocente e alvo. Quando há dissintonia do indivíduo com o ambiente, cria-se o *timming* da comicidade:

> Há estados d’alma, dizíamos, que nos comovem tão logo os conhecemos, alegrias e tristezas com as quais simpatizamos, paixões e vícios que provocam surpresa dolorosa, terror ou piedade naqueles que os contemplem, por fim sentimentos que se expandem de alma em alma por meio de ressonâncias sentimentais. Tudo isso diz respeito ao essencial da vida. Tudo isso é sério, às vezes trágico mesmo. Quando a pessoa do próximo deixa de nos comover, só aí pode começar a comédia. E começa com o que se poderia chamar de *enrijecimento para a vida social*. É cômica a personagem que segue automaticamente seu caminho sem se preocupar em entrar em contato com os outros. O riso estará lá para corrigir sua distração e para tirá-la de seu sonho. (BERGSON, op. cit., p. 100-101).

Messer Nícia não se deu conta da sociedade em que está, tampouco da substituição de mentalidade em marcha. Ainda provinciano, o típico burguês evocado na personagem é aquela parcela “conservadora, agarrada ao passado, incapaz de pôr o pé fora dos limites da cidade [...]” (DISTANTE, In: MAQUIAVEL, 1987, p. 16-17). Seu senso temporal está aviltado. Não parece se atentar para as possíveis trapaças dos homens, vitimando na maioria das vezes pessoas de sua classe social. Isso para Maquiavel é imperdoável àquele que visa a elevar seu patamar. É cômica essa inocência inepta, e sua graça provém “de que o riso tem significado e alcance sociais, de que a comicidade exprime acima de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade [...]” (BERGSON, op. cit., p. 99-100). A sociedade é a localidade donde surgem os comportamentos admitidos ou rejeitados. Se uma pessoa não se adapta à dinâmica de transformações, ela pode ser marginalizada. Ou então, ridicularizada:

> Quem quer que se isole expõe-se ao ridículo, porque a comicidade é feita, em grande parte, desse isolamento. Assim se explica por que a comicidade é tão frequentemente relativa aos costumes, às ideias – aos preconceitos de uma sociedade, para darmos nomes às coisas. (BERGSON, op. cit., p. 103-104).

Um dos vícios de caráter propícios dessa conduta, punível pelo riso derrisório, é a vaidade. Diz Bergson: “Assim a vaidade, forma superior de comicidade, é um elemento que somos levados a procurar com minúcias, ainda que de modo inconsciente, em todas as manifestações da atividade humana” (BERGSON, op. cit., p.130-131). Messer Nícia, como não poderia deixar de ser, é vaidoso pelo simples fato da posição social a qual ocupa. O mais hilário, entretanto, repousa no contraponto da parvoíce dele em relação à autoconfiança de não sofrer ludibriação, em hipótese alguma. No primeiro encontro de Nícia com Ligúrio (cena 2 do ato I, apresentada no subcapítulo anterior) uma amostra da autoimagem insuflada do doutor é registrada, e o colaborador da causa do jurista não perde tempo em zombar da conversa fiada: “A mente que se obstina acabará por submeter as coisas à sua ideia em vez de regrar seu pensamento pelas coisas. Toda personagem cômica está, portanto, no caminho da ilusão...” (BERGSON, op. cit., p.138). Nada a contestar.

A situação intercambiada por Messer Nícia, Calímaco e Ligúrio (quem coordena os meios em direção aos fins) encaixa-se na tipografada zombaria que Propp denominou pela palavra *odurátchivanie* – numa versão aproximada seria o equivalente a “deixar alguém com cara de bobo, engabelar” (op. cit., p. 99. N.T.). Fazer alguém de bobo consiste num dos mais utilizados expedientes da comédia, desde o teatro popular, a Commedia dell’arte, assim como nas comédias clássicas greco-romanas e, na era moderna, sustentou peças de comediógrafos primorosos como Shakespeare, Molière e Gógol. Ligúrio manipula Nícia do começo ao término do enredo; Calímaco degusta a “maçã de Eva” e passará a frequentar a casa do doutor e apreciar a esposa “debaixo do nariz” dele.

Nícia é a vítima – ou será o seu caráter doloso e suscetível de punição? Propp consente: “A vítima de *odurátchivanie* pode tornar-se tal por sua própria culpa. O antagonista vale-se de algum defeito ou descuido da personagem para desmascará-la para o escárnio geral” (PROPP, op. cit., p. 100). O desapontamento de Maquiavel com a inação dos burgueses, e com a sua empáfia, transforma Nícia em símbolo de desprezo, e justifica a entrega da personagem na arena social, para ser devorado pelos leões. Outra figura desconstruída: o *ter* (dinheiro, poder) não representa – para além das aparências – o *ser*.

Apesar da basbaquice da personagem, ninguém na comédia maquiaveliana pode estar totalmente inocentado. Paola Poli e Marisa Carlà (1997) observam, com acuidade, haver, na caracterização de Messer Nícia, uma dose de cinismo e imoralidade: o egoísmo dele em querer filhos o faz ultrapassar qualquer base de decência, submetendo a mulher, inclusive, ao mais descalabro sacrifício (fazer sexo com um anônimo) e, quando rechaça momentaneamente a ideia, pensa em sua reputação, e não na de Lucrécia. O único receio é de ser punido pelo judiciário, a temida Junta dos Oito, na Florença de Maquiavel (*A mandrágora*, ato II, cena 6). Ou seja, no final das contas, a personagem cômica pela sua paspalhice acumula uma personalidade “desumana, insensível, repugnante” (CARLÀ; POLI, 1997, p.46. Tradução nossa).[98]

O procedimento de fazer uma (ou muitas pessoas) de bobo implode o imaginário social ao desmascarar, não só aqueles motivados pela vilania, mas todos

[98] No original: “[...] disumano, insensibile, ripugnante”.

os indivíduos independentemente de serem “bons” ou “maus”, dispostos a pôr de lado as convenções para atingir os objetivos ocultos no coração e, quando factível, alocados na dianteira do agir.

3.3.3 Sacralidade “amoral” de Sóstrata e Lucrécia

Camilo Calfucci introduz, na discussão sobre quais mulheres eras as mais bonitas (se as da França ou da Itália), a menção à Lucrécia. Exaltado pelo fervor apaixonante do tema, disse, para trazer a esposa de Messer Nícia à baila: “ainda que fossem monstros todas as mulheres da Itália, fora suficiente uma parenta sua para reabilitar-lhes a honra” (*A mandrágora*, op. cit., ato I, cena 1, p. 20). Calímaco a venera só de ouvir falar na sua graciosa figura e, descrevendo a fala de Camilo a Siro, diz ter ficado curioso pela senhora Lucrécia “de cuja beleza e virtudes teceu tamanhos louvores, que a todos nos deixou pasmados” (Ibidem, ato I, cena 1, p. 20). Ao vislumbrá-la presencialmente, exalta sua beleza e comenta sobre a virtuosidade dela: “[...] hostiliza-me a sua própria natureza de mulher honestíssima e de todo alheia às coisas do amor” (Ibidem, ato I, cena 1, p.21). Fama acentuada de boa moça e donzela pura e devotada também é observada por Ligúrio: Lucrécia, conforme sabe, é “... uma mulher bonita, ajuizada, honesta e digna de governar um reino!” (Ibidem, ato I, cena 3, p.28). Boal imprime o retrato mais próximo da jovem dama admirada:

> Lucrécia é o fiel da balança. Antes de conhecer Calímaco conduzia sua vida de maneira exemplar [...]. Passava o tempo lendo a vida dos santos mais puros e castos, deixando de lado até mesmo aqueles que tiveram seus pecados perdoados. Guardava os tesouros do marido, jamais ousando dar uma espiadinha pela janela entreaberta, gradeada. Lucrécia, sobretudo, orava. E quanto mais o seu corpo sentia a falta de alguma coisa indescritível, tanto mais fervorosa ela se tornava. [...] Lucrécia também acreditava que o que lhe faltava era o suave bafejo dos anjos, a carícia e o leve roçar do bafo dos habitantes do Paraíso. A Lucrécia só lhe faltava morrer para que sua felicidade fosse completa. Ou, então, faltava-lhe Calímaco; este não havia de tardar. (BOAL, op. cit., p. 91).

Constata Stoppelli ser a personagem de *A mandrágora* a paródia da Lucrécia Romana (contada pelo historiador Tito Lívio), que, tomada de vergonha, se suicidou quando foi violentada (Op. cit., p. 115). Averigua também haver certa Riccia, “nome-de-guerra” da prostituta amiga de Maquiavel por muitos anos,

coincidentemente chamada Lucrécia. A dualidade da natureza contida e liberal constituiu material criativo na elaboração da *persona* dramática e será o dispositivo de comicidade no ápice do enredo. Sendo jovem mulher recatada, temente a Deus e às leis da Igreja, Lucrécia revelar-se-á o antônimo desse estereótipo: Maquiavel a considera o símbolo do advento da mentalidade moderna, e o rastro deixado pela longa peregrinação da religiosidade medieval ressurge na personagem como tensão entre "dois mundos".

> Como ideia, ela representa, no começo da peça, a abstração medieval da mulher honrada e pura. A sua doce transição representa o aparecimento da mulher renascentista, mais afeita às coisas terrenas, mais com os pés em cima da terra. Representa, como diria Maquiavel, a diferença entre "como se deveria viver e como realmente se vive." (BOAL, op. cit., p. 91).

Messer Nícia espera dela um filho, na certa desejaria um menino. Lucrécia se preocupa com essa teimosia do marido e fica temerosa quanto à sua honra e à solução proposta. Sabe, no entanto, a dificuldade de enfrentar as tradições consagradas e renunciar à pressão convencionadas. Vem da sua própria mãe a advertência conservadora: "Persuade-te à submissão, minha filha. Não vês que uma mulher sem filhos é uma mulher sem lar? Morre-lhe o marido e fica como um bicho, abandonada por todos." (*A mandrágora*, op. cit., ato III, cena 11, p.84). A infertilidade (causa do álibi de Calímaco e Ligúrio para oferecer a poção de mandrágora), aporta tradicionalmente como problema exclusivo da mulher. E a criança, por ser gestada no ventre, ficaria inviabilizada de "vir ao mundo" pela ausência do "estado natural sadio" propício à conceição. Por mais injusto que pareça, se a mulher não conseguisse parir, a rejeição ou vilipêndio seria a consequência certa, além da justificativa religiosa comumente pregada, de que procriação e maternidade são o destino sagrado das mulheres.

É sempre bom reafirmar que as visões históricas sobre a mulher sempre foram elaboradas pelos homens, desde as sociedades primitivas do Paleolítico – a "Vênus" de Willendorf é o depoimento visual do período[99] – até as mais recentes

[99] As artes visuais são preciosos registros das visões seculares e religiosas sobre a mulher, e cabe lembrar que a predominância das obras foi produzida por homens. Além da supramencionada "Vênus", outras obras artísticas, sobretudo pinturas, podem ser lembradas apenas como iconografias relevantes para uma pesquisa mais apurada: *Vênus do espelho* do pintor flamenco Peter Paul Rubens; *Nascimento da Vênus* e *Vênus e Marte* (mulher interiorizada e resguardada; homem guerreiro, combatente) por Botticelli; *Vênus Calipígia* ("belas nádegas"); *Vênus Dormindo* de Giorgione; *Vênus ao Espelho* de Velázquez – homenagem a Ticiano Vênus de Urbino; *Betsabá no Banho* de Rembrandt. É fácil notar algumas constantes representativas: cabelos compridos e soltos

democracias em ebulição. O olhar masculino sobre o “sexo frágil” (expressão infeliz que com obviedade reflete um juízo preconceituoso muito difundido no senso comum) perpetrou uma série de adjetivos depreciativos ou, no mínimo, subalternos ao feminino, quando não acusatórios. Basta lembrar alguns fatos ilustrativos da marginalização das mulheres em variados processos sociais, como a não inclusão nos direitos de cidadania (participação nas assembleias gregas e romanas), no ministério ordenado sacerdotal, e nos ofícios de guerra, todas ocupações eminentemente masculinas. Aquém de abrir uma discussão de gênero acerca das razões ou aporias históricas por trás dos endossos culturais, apenas faz-se justo registrar as passagens como sintomas de um percurso ocidental de discriminação entre o papel social do homem – desempenho atrelado às obrigações públicas, como a política e a guerra – e o da mulher – pertencente ao domínio privado da vida, às obrigações familiares e educativas.

Mesmo no alvorecer do Iluminismo e do pensamento liberal, no qual os direitos naturais foram clamados e declarados como remédio aos abusos e o despotismo de toda a ordem, o indivíduo livre e igual apregoado era o “homem”, a partir do qual se universalizava a condição humana. A “mulher” não era incluída nesse bojo proclamatório[100].

Feminilidade, a rigor, foi tomada como misteriosa e intrigante aos pensadores. Na boca da sua personagem Loucura, Erasmo presta a “homenagem” à mulher ao associar o “belo sexo” à louca existência, na contramão ao instinto rústico, insensível e “nascido para o manejo e a administração dos negócios” (ROTTERDAM, s/d, p.43). Na dedicação ao elogio do feminino, deixa a proposição e o corolário acerca da visão humanista pessoal (e socialmente aceitos) sobre a mulher.

> Antes de tudo, têm elas o atrativo da beleza, que com razão preferem a todas as outras coisas, pois é graças a esta que exercem uma absoluto tirania mesmo sobre os mais bárbaros tiranos. Sabereis de que provém aquele feio aspecto, aquela pele híspida, aquela barba cerrada, que muitas

(na maioria das vezes loiros), pele branca, corpo com o ventre alargado (em relevo nas pinturas italianas).

[100] Rousseau, no “Emílio”, enaltece a virtude feminina para o cuidado do lar e a educação das crianças e jovens; com igual consideração, Kant não inclui a mulher em seus pronunciamentos em torno da cidadania ou do esclarecimento, e isso só acontecerá pela *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*, de Olympe de Gouges (1748-1793) feita no ano de 1791, em referimento direto e crítico à *Declaração do direitos do homem e do cidadão* promulgada pelos revolucionários franceses no fim do século XVIII, pela não inclusão das mulheres entre as dignitárias de direitos civis e políticos.

> vezes fazem parecer velho um homem que se acha ainda na flor dos anos? Eu vô-lo direi: provém do maldito vício da prudência, do qual são privadas as mulheres, que por isso conservam sempre a frescura da face, a sutileza da voz, a maciez da carne, parecendo não acabar nunca, para elas, a flor da juventude. Além disso, que outra preocupação têm as mulheres, a não ser a de proporcionar aos homens o maior prazer possível? Não será essa a única razão dos efeitos, do carmim, dos banhos, dos penteados, dos perfumes, das essências aromáticas, e tantos outros artifícios e modas sempre diferentes de vestir-se e disfarçar os defeitos, realçando a graça do rosto, dos olhos, da cor? Quereis prova mais evidente de que só a loucura constitui o ascendente das mulheres sobre os homens? Os homens tudo concedem às mulheres por causa da volúpia, e, por conseguinte, é só com a loucura que as mulheres agradam aos homens. (Idem, p. 44).

A Loucura explica a mulher em sintonia com a realidade histórica: o feminino precisa ser atraente para os homens. A beleza feminina (graciosa e reluzente, de acordo com Rotterdam por ela não ter de se preocupar com nada, nem padecer de cautela) provoca a incontinência masculina. As mulheres, cientes do seu poder cativante, usam da "feminilidade" (dos artifícios listados por Erasmo) como sendo tática de sedução. Querendo enaltecer as mulheres, Erasmo as qualificou – assim como vários de sua época e de outras – recalcando seus sortilégios às necessidades do homem.

Confina ainda a mulher ao cerco do patriarcado, pois a ela pertence a esfera privada da casa, a administração doméstica, a serviço da comodidade da família. O feminino concilia em si a mulher e a mãe. Quando comprometida pelo casamento, eram de responsabilidade da esposa as tarefas caseiras, dentre as quais se ocupar das vestimentas e atribuições dos serviçais. É papel feminino também, por esse viés idealizado, cuidar da educação dos filhos, de modo a ensinar-lhes os mesmos princípios, isto é, da obediência ao chefe e da inserção contínua e gradativa às transações familiares (se homem), bem como a submissão e os asseios necessários à vida do lar (se mulher)[101]. Na vida toscana, as mulheres fazem todos os deveres de cuidar da casa com apuro:

[101] Um documento bastante curioso, chamado *Ménagier de Paris*, um guia francês de economia doméstica do século XIV, atribui as instruções para bem conduzir a casa e recomendações sobre a "devoção moral" da mulher ao seu esposo. Segue um trecho elucidativo, do Sétimo artigo: "E por isso amai a pessoa de vosso marido cuidadosamente, e peço-vos que o mantenham limpo de roupa, pois é vossa ocupação e o cuidado das tarefas de fora, e os maridos devem dedicar-se às suas ocupações, ir, vir e correr de novo aqui e ali, com chuvas, ventos, neves, granizos, uma vez molhado, outra vez seco, uma vez suando, outra vez tremendo, mas alimentado, mal albergado, mal aquecido, mal dormindo. E tudo isso lhe causa sofrimento para que seja reconfortado, porque é reconfortado pela esperança que tem nos cuidados que a mulher terá com ele em seu retorno, nas comunidades, nas alegrias e nos prazeres que ela lhe fará ou mandará fazer diante dele; ser descalçado com bom

> A mulher, dizem os moralistas, deve limitar-se à casa, mas ocupará aí o primeiro lugar "antes de todo o resto da família". É destinar-lhe, em um campo estreito, por certo, uma autoridade real. Autoridade delegada e controlada, por vezes minuciosamente, mas inteiramente certa no nível das discussões e das decisões cotidianas, e isso sem ter sempre a vigilância do marido: ela é livre quando ele viaja, por exemplo, caso bem frequente nessas cidades de comerciantes. (DUBY, op. cit., p. 212-213).

Dois "modelos" femininos prevaleceram no imaginário popular: a purista e a libertina. O ícone do purismo feminino ocidental, por influência cristã, é a Virgem Maria. Já o avesso teve várias "representantes", bíblicas ou pagãs: Eva, Bateseba (Betsabá), Maria Madalena. Seja como for, a beatitude e a corrupção da mulher oscilam, polarizadas, nas prescrições normativas vindas das narrativas hospedeiras das vocações religiosas. Para que seja o espírito beato a vencer o duelo interior, a vida exterior, principalmente da mulher, deve conformar as atividades com a contemplação. Os escritos moralistas, religiosos em quase unanimidade, recomendavam as orações noturnas no recolhimento do quarto, e a conservação da pureza, longe das manchas da insubordinação, dos destemperos e do adultério.

A castidade é, entre as virtudes cristãs, a mais cara e promovida. Sabe-se que a opção de ser casta é um valor moral dos mais admirados e rigorosos, ainda mais quando atribuído a mulher. "Na sociedade feminina, tal como a veem os clérigos, o esquema tripartido – mulher casada, viúva ou virgem – submete o estado matrimonial ao estado de castidade" (DUBY, op. cit., p. 355). No Novo Testamento da Bíblia, está entre as recomendações contumazes do apóstolo Paulo[102], e já nos livros Veterotestamentários é concebida como dever de fé. Basta lembrar dos mandamentos deixados por Deus na tábua, aos cuidados de Moises: "Não cobiçaras a casa do teu próximo, não desejarás a sua mulher [...]" (BÍBLIA, Ex. 20, 17). Este último dizer angaria sentido numa conjuntura patriarcal, em que o homem desposa a

---

fogo, ter os pés lavados, ter meias e sapatos limpos, ser bem alimentado, ter boa bebida, ser bem servido, bem honrado, bem dormido em lençóis brancos, e toucas de dormir brancas, bem coberto com boas peles e saciado das outras alegrias e divertimentos, intimidades, amores e segredos sobre os quais me calo. E no dia seguinte, camisas e trajes novos" (Apud DUBY, op. cit., p. 350).

[102] Na primeira Carta de São Paulo aos Coríntios, Paulo de Tarso faz muitas recomendações sobre a castidade. Eis alguns versículos demonstrativos dos seus conselhos: "[...] o corpo não é para a fornicação e, sim, para o Senhor, e o Senhor é para o corpo. [...] Fugi da fornicação. Todo outro pecado que o homem cometa, é exterior ao seu corpo; aquele, porém, que se entrega à fornicação, peca contra o próprio corpo! Ou não sabeis que o vosso corpo é templo do Espírito Santo, que está em vós e que recebestes de Deus?" (BÍBLIA, 1Cor 6, 13;18-19).

mulher do próximo significa atentar contra a pedra angular da sociedade firmada na família. E no casamento se consuma a fidelidade “de corpo e alma”, sob a vigilância divina e o zelo permanente contra a “fraqueza da carne”.

> O cristianismo veio a ser erigido em torno de princípios morais elaborados a partir de uma perspectiva transcendente da vida. Nesta perspectiva, o lugar ocupado pelo corpo e pela sexualidade deslocou-se do plano positivo em que se encontrava – especialmente pela significação que tinham nos rituais religiosos politeístas – para o âmbito negativo do pecado. O cristianismo primitivo, impregnado das ideias neoplatônicas e estoicas, negou o existencial em favor do espiritual, do transcendental, estabelecendo uma dicotomia entre existência e espírito, mundo carnal e mundo espiritual, profano e divino, pecado e salvação, valorizando o celibato e a virgindade, a austeridade e a abstinência (MACEDO, op. cit., p. 52).

Rodeada por todos esses pré-conceitos – circulantes nos imperativos dos costumes – Lucrécia se encontra acuada perante a investida do marido, e teima, por sua natureza honesta, em rejeitar o absurdo imaginado. Para demovê-la dos seus votos de castidade e rigorismo de fé, a primeira cumplice a tentar atraí-la para a consumação da noite de “cura” é a senhora Sóstrata. Da mesma origem de Siro, Sóstrata é um nome que vem da linguagem onomástica terenciana. A matriarca de *A mandrágora* é uma homenagem de Maquiavel à personagem de Terêncio em *Heauton timorumenos,* mãe de família de mesmo nome (Stoppelli, op. cit., p.109).

Sóstrata é viúva e mãe de Lucrécia. Pouco se sabe dessa personagem, pois sua presença na comédia é reduzida. Maquiavel fornece algumas pistas: aparentemente boa mãe, preocupada com o casamento da filha e a reputação social, principalmente enquanto esposa; ciente da insistência do marido em ter filhos, fará seu papel de apoiar o casal e se empenhará na proteção da virtude da jovem (a seu modo). Contudo, a despeito da precaução moralista de pleitear uma saída “honesta e decente” para assegurar a preservação da idoneidade da filha, a senhora adere, no desenvolvimento da intriga, ao “espírito do tempo”.

A referência de abertura a Sóstrata na comédia acontece logo na primeira cena, quando Calímaco a cita na conversa com Siro. Durante a descrição da família Calfucci, o protagonista a narra, adjetivando: “... sua mãe foi mulher de vida airada.” (*A mandrágora*, 1976, ato I, cena 1, p.22). Na versão de Pedro Ghirardi, a expressão usada foi “mulher alegre” (*A mandrágora*, 1987, ato I, cena 1, p. 41). No texto original, Maquiavel compôs a seguinte frase: “[...] che la sua madre è suta buona compagna” (*Mandragola*, 2005, atto I, scena 1, p. 183), uma indicação conotativa de

pessoa leviana, volúvel e facilmente socializável; algumas suspeitas recaem na mocidade, quanto teria se dado aos rompantes de devassidão. Diz ainda a fala de Calímaco que ela é rica, pressuposto de ter recebido um maciço dote ou fortuna de herança.

Quando Ligúrio pede a colaboração da sogra de Messer Nícia, ela não apenas acata o pedido, mas enuncia, na aceitação, um princípio moral adaptativo:

> Sempre ouvi dizer que é dever o homem prudente escolher, dentre as más resoluções, a melhor. Se, para ter filhos, não vos resta outro recurso, deve-se adotar esse, para não agravar a consciência. (*A mandrágora*, 1976, ato III, cena 1, p. 59).

O que ocorre é a relativização das escolhas morais para obter o melhor benefício para o casamento da filha. Voltando à tese de Raimondi (STOPPELLI, op. cit.), em duas cartas escritas por Maquiavel, nas datas de 25 de fevereiro e 20 de dezembro, ambas no ano de 1514, usa frases que podem ter sido reaproveitadas na fala de Sóstrata citada: da primeira carta, diz: “[...]per manco tristo partito prese l’ultimo”; na última: “Appresso [...] io vegga che, accostandomi ad uno, io gli dia la vettoria certa, e accostandomi com l’altro, gliene dia dubbia, credo che será sempre da pigliare la certa” (STOPPELLI, op. cit.,82-83). Numa versão interpretada, poderia firmar as expectativas do pensador em duas máximas: “é melhor pegar o pior partido que pode ser o melhor”, e “na dúvida faça, é melhor ter algo do que não ter nada”. Tais crenças, se não foram inseridas de propósito, ressoam com justeza na verbosidade de Sóstrata.

Em seguida, acrescenta um fator de acalento: a aprovação de Frei Timóteo irá livrá-la de toda a culpa: “Disse e repito que, se frei Timóteo afirmar que não há encargo de consciência, deverás fazê-lo sem nenhuma preocupação” (*A mandrágora*, op. cit., ato III, cena 1, p. 59). Sóstrata legitima a concessão ilegitimável à moral tradicional e usa o argumento imbatível: o frade como autoridade capaz de decidir a atitude correta a se tomar, não importando a matéria da ação e a veracidade do conselho. A defesa do “mal menor” faz da mãe o algoz dos velhos costumes e do “desvio vicioso” da filha.

Diante de tamanha obstinação, Lucrécia desabafa e deixa entrever a inabalável moralidade do seu caráter:

LUCRÉCIA

> Sempre receei que a vontade de ter filhos, que anima messer Nícia, nos fizesse cometer algum erro; por isso, toda a vez em que ele me falou nalguma coisa, fiquei temerosa e em grande apreensão, mormente depois que me aconteceu aquilo que sabeis, por ter ido à missa na igreja dos Servitas. Mas, de tudo o que até aqui se tentou, isto de submeter o meu corpo a vitupério e ser causa de que um homem morra para ultrajar-me, parece-me o mais estranho. Pois não creio que, se ficasse sozinha no mundo e de mim dependesse o renascer da espécie humana, eu me acomodaria a tomar tal partido. (*A mandrágora*, op. cit., ato III, cena 10, p. 80).

O discurso de Lucrécia é de quem se viu absorta pelo dilema ético: concordar em abdicar a honra e a candura para servir ao ensandecido marido, ou recusar a compactuar com o desvairado plano, mesmo arriscando perder o respeito do cônjuge. Não há nenhuma fagulha de dúvida no juízo moral da bela mulher, de que a resignação mortificadora é a saída para evitar tal concupiscência, ainda mais por incluir, para maior torpeza do ato, a morte de alguém, um inocente obrigado a se deitar com ela. Também, em razão da pecaminosidade do sexo adúltero, ressurge nessa passagem a sacralidade do corpo e o cultivo imaculado de seu domínio.

> O princípio era de que é preciso respeitar seu corpo, pois que ele é templo do espírito e ressuscitará, cuidar dele, mas com prudência, amá-lo ternamente como, segundo são Paulo, os maridos devem ter afeição por sua mulher: guardando a distância, desconfiado, pois o corpo é tentador como o é a mulher, ele leva os outros ao desejo, leva a desejar os outros. (DUBY, op. cit., p. 518).

Tudo muda a partir da noite passada com Calímaco. Depois do amante confessar a afeição e as trapaças que teve de aplicar para chegar ao quarto da mulher admirada e desejada, a orientação de sentido desvia para outra margem: ao invés de contenção e renúncia de si, a dama cobiçada se depara com o sentimento de confiança e a vontade livre (ou liberta) para dirigir a vida como aprouver.

> Ao final da trama, ao mostrar que a vida infeliz de Lucrécia mudou completamente ao conhecer Calímaco, Maquiavel novamente mostra os benefícios do exercício da liberdade. Indo de encontro à moral religiosa, relaciona a felicidade de Lucrécia ao fato de ter um amante e estar livre dos dogmas que guiavam sua vida. (ARAÚJO, 2007, p. 125).

A anuência de Lucrécia é surpreendente em muitos pontos. O primeiro está em saber que a virtuosa castidade cedeu ao apelo do coração, indomável a qualquer obediência legalista. A jovem, ao provar do “verdadeiro amor” – gozando do prazer carnal como nunca tivera a chance com seu marido insosso – se rendeu aos

impulsos da emoção e dos apetites, e isso ressignificou a sua postura. Boal observa: “Porém, mesmo depois de operada a mudança milagrosa ela continua pensando no Céu, e não abdica de nenhum dos valores antigos: simplesmente passa a utilizá-los de uma forma mais prudente e agradável” (BOAL, op. cit., p 91). Passa a fruir, sem penitência, os prazeres do corpo, “e neles não vê pecado, mas simples obediência à vontade divina” (Ibidem, p. 91-92). Se Deus permitiu-lhe sentir o amor e o gozo sexual, recebe, agradecida e resignada, como dom. Araújo adere ao ponto de vista de Boal e subscreve o artista brasileiro:

> [...] mesmo depois de conhecer Calímaco, sua conduta não abandona os valores antigos, ela os concilia, por isso é um exemplo de transição. Os prazeres de que se privava tanto passam a ser enxergados de uma ótica conciliatória, não são vistos como uma enfermidade ou um pecado. Sua conduta é o resultado da mescla das necessidades humanas concretas com uma visão espiritual dos fatos – a felicidade de Lucrécia é algo abençoado por Deus. (ARAÚJO, 2007, p. 125).

Outra mudança se deu na decisão autônoma da personagem feminina: Lucrécia resolve manter Calímaco sob seu afeto, e dará tanta vazão à paixão amorosa que consegue a visita diária do amante. Cede à paixão, mesmo que ela aconteça sob uma farsa: a fidelidade ao marido traidor. Um detalhe impossível de negligenciar e a ironia da fala de Lucrécia, narrada por Calímaco ao dar consentimento para o concubinato secreto de ambos, subvertendo a fala preocupada e comedida de outrora:

> “Já que a tua astúcia, a tolice de meu marido, a ingenuidade de minha mãe e a maldade do meu confessor me levaram a fazer aquilo que, sozinha, nunca faria, quero julgar que tudo provenha de uma disposição do céu, que assim determinasse, e não me sinto suficiente para recusar o que o céu quer que eu aceite. Portanto, eu te tomo por senhor, patrono e guia; é meu pai, meu defensor e quero que sejas todo o meu bem. E aquilo que meu marido quis por uma noite, entendo que o tenha sempre” (*A mandrágora*, op. cit., ato V, cena 4, p. 134-135).

Chegando ao âmago da questão, a moça enumera os vícios prevalentes e desconstrói a idealização dos papeis sociais. Pela boca de Lucrécia, é declarado o testamento de Maquiavel: os homens continuam dissimulando e servindo as suas índoles egoístas e desapegadas de escrúpulos. Acrescenta ainda a “conversão” da personagem mais virtuosa (estritamente cristã), apta a pleitear a santidade, na face da mulher “encarnada”, pronta a descobrir a hipocrisia dos indivíduos e lidar habilidosamente com os farsantes de todas as espécies. Continuará devota e fiel a

Deus, somente praticando a religiosidade sem excluir os hábitos “mundanos” e se privar das “tentações da carne”. Perceber a adesão de Lucrécia às delícias do “rebaixamento material e corporal” não deixa de ser, para quem se diverte observando o espetáculo, um alívio cômico.

3.3.4 O “moderno” Frei Timóteo

Indubitavelmente, Frei Timóteo é a personagem mais emblemática. Ao lado de Ligúrio, é o típico exemplar maquiaveliano. Sua batina esconde um profundo sapiente da verdadeira natureza humana, sem mascaramentos e atenuações. Aos fiéis apresenta piedade, acolhe os pequenos e desajustados, consola os padecentes e dilapidados. Exímio sacerdote, não sendo por um detalhe: em tudo quer saber de lucro. Ligúrio não ignora a falta de ambição do Frei e o estima como quinhão gregário de outros da mesma laia: “Esses frades são ladinos, astutos, o que se explica, pois conhecem os nossos pecados e os deles mesmos” (*A mandrágora*, op. cit., ato III, cena 2, p. 61). Calímaco pensa semelhante e aponta intencionalmente a decadência da Igreja da Itália de Maquiavel: “Oh frades! Quem conhece um, conhece-os todos” (Ibidem, ato IV, cena 4, p. 107).

Mas a fisionomia ambiciosa do frade não é um privilégio. A Igreja sofria os percalços da ganância e da concupiscência. Havia outro agravante: a “secularização” interna da instituição católica – em que papas viviam como reis, exércitos cristãos se dedicavam a combater os inimigos e não os pecados – fazia da elite eclesiástica beneficiária dos desfrutes das classes abastadas, muito distante da simplicidade apostólica. Os desmandos e regalias dos consagrados (mais intenso entre os cardeais) não passariam incólumes pela Renascença italiana. Havia, não um ânimo antirreligioso, e sim repulsão ao clericalismo e às pretensões ascéticas (penitenciais, purificadoras da alma) e testemunhos hipócritas (em contraste à vida ascética, o esbanjamento e fartura pecaminosos).

A revolta contra os abusos do clero e a corrupção generalizada da Igreja foi o estopim do levante protestante contra os privilégios “feudais” mantidos pelo alto clero. As classes sociais italianas de maior prestígio e riqueza, assim como a classe

burguesa, cultivavam sentimentos “compostos de uma aversão profunda e desdenhosa, da aquiescência aos costumes eclesiásticos externos, que entravam na vida diária, e de um senso de dependência quanto aos sacramentos e cerimônias” (BURCKHARDT, op. cit., p. 281). Os humanistas constituíram-se como arautos da crítica aos religiosos desmedidos, embora muitos deles fossem tão imorais quanto.

Em Frei Timóteo está encarnada a incongruência advogada por Berger: o religioso mantém sua postura insígnia, mas seu discurso e certas atitudes “piedosas” esquiva em direção oposta à alusão simbólica do ministério sacerdotal. Isso, em acordo com a tipificação prefigurada do sacerdote. De Araújo sobrevém a leitura sensata, facilmente deduzível do conjunto da obra de Maquiavel:

> Diferentemente de algumas interpretações, o frei não é o representante da corrupção e da cobiça e sim da situação em que a Igreja se encontrava. Com a passagem para a Idade Moderna e a valorização do comércio, todas as instâncias se adaptaram à nova mentalidade – também a Igreja precisava de recursos para sobreviver; isso desencadeou uma série de repulsas e críticas. Maquiavel aborda o caso com a naturalidade com que a própria Igreja Católica encarava suas ações. (ARAÚJO, 2007, p. 123).

É justo o adendo: mesmo não cabendo a Timóteo o peso da desonra clerical, não dá para desentender da sua moral resquícios das incorreções do grupo religioso ao qual pertence. De fato, os padres residentes nas paróquias, sem grande instrução e de influência restrita, eram bons exemplos na conduta e estimados pelo povo sob o pastoreio deles. As hierarquias superiores, ao contrário, aproveitavam banquetes fartos, festas indecentes e a viciosa falta de abstinência. Os membros da Igreja, na sua maioria, aceitavam “tanto o mal como o bem na moral daquele tempo, refletindo as facetas antitéticas do mundo leigo” (DURANT, op. cit., p. 462). Exageros à parte, era tendenciosa a postura inconsequente de muitos sacerdotes por toda a Itália, numa espécie de afrouxamento da moralidade dos atos, que pouco sofria represálias.

Timóteo significa, do grego, “o que honra a Deus”, ninguém mais devotado ao culto do divino. A mesquinhez e o impulso ávido pelo acúmulo de ganhos, contudo, era uma das premissas comportamentais dos religiosos, e nesse hábito o dramaturgo Maquiavel se embrenhará. Seu frade representa, proporcionalmente, a indecência escancarada. A maliciosa capacidade de corroer os valores não tem

precedência na tradição de Plauto e Terêncio, nem em comédias antes e depois de *A mandrágora*. Na primeira aparição do Frei, seu caráter é explicitado: a volúpia por dinheiro. Na cena observada a distância por Ligúrio, Timóteo atende uma Mulher que lhe faz um pedido de socorro, e conta com a empatia do religioso concomitante em fazer uma generosa oferta pelas missas pelo falecido marido:

> MULHER
>
> Tomai, agora, este florim: celebrareis todas as segundas-feiras, durante dois meses, a missa dos mortos pela alma do meu marido. Se bem que fosse um grande malvado, a carne é fraca; e não posso impedir que a minha se excite quando me lembro dele. Mas julgais deveras que esteja no purgatório?
>
> FREI TIMÓTEO
>
> Sem dúvida!
>
> MULHER
>
> Eu é que não sei ao certo. Bem sabeis o que ele, às vezes, me fazia. Oh, quanto me queixei disso convosco! Eu afastava o corpo, tanto quanto podia; mas ele era tão insistente, meu Deus do céu!
>
> FREI TIMÓTEO
>
> Não duvideis, a clemência de Deus é grande; e, se ao homem não faltar a vontade, nunca lhe faltará, tampouco, o tempo para se arrepender.
>
> MULHER
>
> Achais que os turcos, este ano, invadirão a Itália?
>
> FREI TIMÓTEO
>
> Sim, se não fizerdes oração.
>
> MULHER
>
> Credo! Deus nos acuda contra essas invenções do diabo! Tenho muito medo da tal empalação. Mas vejo, aqui na igreja, uma mulher com um tecido meu; preciso falar com ela. Muito bom dia, padre!
>
> FREI TIMÓTEO
>
> Ide em paz!
>
> (*A mandrágora*, op. cit., ato III, cena 3, p. 64-65).

A aceitação sem titubeio quando se oferece donativos pela ajuda do sacerdote é um recurso cômico largamente usado. O ofício divino requer os emolumentos (taxas contributivas para o exercício dos sacramentos), e mais ainda quando a paixão remove o indivíduo do seu desprendimento. A mulher (viúva) comenta o ardor sexual que sente pelo falecido, ainda póstumo ao óbito, sem dúvida um momento hilário que traduz a moralidade sexual do período (livremente gozada

apesar das restrições morais pregadas aos quatro ventos). Sua “vulva” (a insinuação é inconfundível) estremecia quando o marido a tentava, procurando-a, e dificultava a contenção da libidinagem. Timóteo exorta – como bom religioso – o exercício da vontade contra a fraqueza e o de não esquecer da misericórdia de Deus sempre doada aos pecadores arrependidos. Chamou a atenção de Boal o temor da viúva pela invasão da Itália pelos turcos e a interação do frade com ela: “[...] sem hesitar, responde que tudo depende das orações e missa que ela mandar rezar. As orações são gratuitas, porém as missas são bem pagas” (BOAL, op. cit., p. 92).

A “mercantilização” da Igreja acompanhava a tendência generalizada da hegemonia comercial do continente, e a crescente mundialização dos mercados e transações financeiras. As relações sociais foram, aos poucos, moldadas pelas atividades econômicas ampliadas, cada vez mais determinantes do curso dos acontecimentos históricos, que fariam da burguesia, na apreciação marxiana, uma classe verdadeiramente revolucionária. A Igreja de Roma, não obstante, contabilizava os ganhos dos reinos submetidos à autoridade do Vaticano, comprava e vendia títulos eclesiásticos, políticos, e nas eleições papais, repetidamente, procedeu a “remuneração” dos cardeais, numa troca pelo compromisso dos votos. Não deixa de ser paradigmática m a conduta de Frei Timóteo, quando submete os princípios cristãos ao benefício econômico que irá ter. No primeiro acordo com Ligúrio, acerca da moça grávida no mosteiro e urgência de receber o abortivo, confortado pela generosa promessa de centenas de ducados para os pobres (tirados à força de Messer Nícia), concorda em ajudar, levando ao destino a poção: “Seja tudo em nome de Deus. Faça-se o que desejais e, por amor a Deus e à caridade, não se deixe nada por fazer”, disse o religioso, e acrescenta, lembrando o acordado: “[...] se não vos desagrada, também [dai-me] esse dinheiro, com que eu possa começar a praticar algum bem” (*A mandrágora*, op. cit., ato III, cena 4, p. 70).

Depois de desfeito o engodo, e o frade estar simpatizado com a pessoa de Ligúrio, o favor inicial transmuta-se no verdadeiro pedido: aconselhar Lucrécia com mira a obter sua concordância. Frei Timóteo pede que leve a jovem à igreja para conversarem. No primeiro monólogo de Timóteo, a meditação dos fatos recentes e a autocrítica convergem:

FREI TIMÓTEO

> Não sei quem, de nós dois, empulhou o outro. Esse malvado de Ligúrio veio aqui, com aquela primeira nova, para tentar-me, a fim de que, se eu consentisse nela, mais facilmente me induzisse a outra, e, se não consentia, não me diriam a outra, para não traírem seus planos sem proveito, pois da falsa não cuidavam. É verdade que eu caí na esparrela; mas esse logro me traz vantagens. Messer Nícia e Calímaco são ricos e de cada um deles, por diferentes razões, poderei tirar bom proveito. Convém que a coisa fique em segredo, que isto tanto interessa a eles quanto a mim. Seja lá como for, não me arrependo. É certo que receio não surja alguma dificuldade, pois a senhora Lucrécia é avisada e honesta; mas eu me pegarei à sua bondade. (Ibidem, ato III, cena 9, p. 78).

A fala do religioso consigo, e com a plateia, favorece a compreensão das forças atuantes na ação da comédia. O Frei identifica a mentira de Ligúrio, porém, decide ignorá-la tendo em vista o melhor para si – recebimento de maiores recompensas dos endinheirados Nícia e Calímaco. A relativa avaliação de Timóteo oferece pautas de aproveitamento risível. De entrada, fica incomodado por ter sido ludibriado pelo colóquio malicioso do embromador Ligúrio, algo quase imperdoável para o homem de *virtù* (certamente, Timóteo o é). Em todo o caso, apreende toda a esparrela e com isso antevê os próximos lances, aptos ao bom jogador da politicagem. Em seguida, esboça um raciocínio utilitário, ao quantificar os prazeres futuros advindos dessa concessão atual, e prevê boa fortuna pelo gesto de colaborar no presente. A consciência moral do frade, algo que deveria precavê-lo das armadilhas do "tentador", está submetida à contrapartida das vantagens econômica e diplomática, tão discrepante do ideal de santidade ao ponto de desembainhar o riso derrisório ante a impostura cristã.

Chegam mãe e filha para o encontro na igreja. Lucrécia e Sóstrata respeitam a sua autoridade; ouvem seus conselhos. Por isso, Ligúrio concebeu a visita da mulher de Nícia, com o auxílio da mãe dela, ao religioso. O frade não estima as mulheres e as destrata intimamente. Sobre Lucrécia, acredita na reversão do caráter sentimental da jovem contra a própria, e desfaz de sua inteligência para pressentir a manobra: "Cachola de mulher tem pouco miolo; e, quando uma delas sabe dizer duas palavras, logo anda nas bocas do mundo" (Ibidem, ato III, cena 9, p. 78), pré-conceitua. Quanto a Sóstrata, diz ser "um verdadeiro animal" (Ibidem, ato III, cena 9, p. 78), mas forte auxiliar na tarefa de dobrar a filha.

Quando Timóteo inicia a prosa com Lucrécia para persuadi-la a acatar piedosamente o sacrifício – como uma mártir que doa a vida à causa do Evangelho

– alerta, diante do estranhamento da jovem com a tentativa de ajustar o ato extraconjugal aos valores cristãos, um precioso aforismo: “Há muitas coisas que, de longe, parecem terríveis, inadmissíveis, estranhas; mas, quando delas nos acercamos, revelam-se humanas, aceitáveis, corriqueiras” (Ibidem, ato III, cena 11, p. 83). Então, não se faz de rogado para lançar mão do lugar de fala cômodo ao sacerdócio: as escrituras. Usa do discurso religioso para obter credibilidade e como força de convencimento. Trechos do livro serão usados para justificar o assentimento da senhora casta ao roteiro do marido. Eis a fala:

> FREI TIMÓTEO
>
> Quanto à consciência, deveis adotar este princípio geral, de que, onde há um bem certo e um mal incerto, nunca se deve deixar esse bem por medo daquele mal. Aqui, temos um bem certo: que vós concebereis e conquistareis uma alma para Deus Nosso Senhor. O mal incerto é que aquele que se deite convosco, após a poção, venha a morrer. Mas há também os que não morrem. Sendo, porém, a coisa duvidosa, é bom que messer Nícia não corra esse perigo. Quanto ao ato, que seja pecado, é uma léria, porque a vontade é quem peca, e não o corpo; e a causa do pecado seria descontentar o marido, e vós o contentais; seria ter prazer nele, e vós provais desgosto. Além disso, deve-se, em todas as coisas, considerar o fim; o vosso é preencher uma vaga no paraíso, satisfazendo vosso marido. Diz a Bíblia que as filhas de Lot, julgando que tivessem ficado sós no mundo, se uniram com o pai; e, porque sua intenção foi boa, não pecaram. (Ibidem, ato III, cena 11, p. 83).

A composição abusiva não deixa de ser engraçada, quando se compreende a arrojada simulação. Mais uma vez, a disposição do enganar o outro é elemento disparador do riso. A informação preciosa sobre o artifício manipular do Frei Timóteo é a “livre interpretação” do texto do Gênesis ao serviço da intenção pouco cristã de submeter a jovem esposa a se deitar com um desconhecido. “O livro sagrado deixa sua função normativa do comportamento dos homens para assumir interpretações isoladas, capazes de justificar qualquer atitude do clero e da nobreza (...)” (ARAÚJO, 2007, p. 123). Boal vê, na relativização da mensagem do texto bíblico, um sinal emergente dos novos tempos:

> [...] Frei Timóteo utilizava a Bíblia de uma maneira tipicamente renascentista, mostrando que o livro sagrado tinha perdido a sua função normativa do comportamento dos homens, para se transformar num santo repositório de textos, fatos e versículos que, interpretados isoladamente, poderiam justificar, a posteriori, qualquer atitude do clero, dos homens, qualquer pensamento, qualquer ato, por menos santo que fosse (BOAL, op. cit., p.80).

É fundamental ver em Timóteo a predisposição do advento da moderna conduta, análoga a “sapiência” de Ligúrio. A religião, nesse ínterim, é “secularizada”, e as ações políticas se equivalem (e em casos repetidos se sobrepõem) a missão de pregar a mensagem de fé. Não é incomum a mistura confusa entre as instâncias. Além disso, o processo de modernização das instituições e negócios passa pela monetarização da economia e pelos levantes cobiçosos da burguesia. Seja como for, a charlatanice do frade, digna dos mestres das ruas em simular farsas milagrosas, é suficiente ao riso depoente contra a “natureza humana” virtuosa:

> Mais artificial, porém mais refinada também, é a transposição de baixo para cima que se aplica ao valor das coisas, e já não à sua grandeza. Exprimir honestamente uma ideia desonesta, tomar uma situação escabrosa, um ofício humilde ou um mau comportamento e descrevê-los em termos de estrita *respectability*, tudo isso geralmente é cômico. (BERGSON, op. cit., p. 94).

Os pseudoargumentos de Frei Timóteo soam confortáveis e suavizam o fardo pesado da traição ao “sagrado matrimônio”. Lucrécia, rendida, aceitará a contragosto submeter seu corpo ao sabor alheio. O apelo à dúvida sobre o mal incerto e o bem certeiro, embaralhando o critério de justiça, leva a jovem esposa a confundir a perdição com a redenção, a doação caridosa e virtuosa. E ainda promete: “Eu vos juro, senhora, por este peito sagrado, que há tanto caso de consciência em obedecer à vontade de vosso marido, neste assunto, quanto em comer carne às quartas-feiras” (A mandrágora, op. cit., ato III, cena 11, p. 84). Cumpre-se, com a direção espiritual do frade, o preceito maquiaveliano decisivo se traduz na prática: “Cuide, pois, o príncipe de vencer e manter o poder: os meios serão sempre julgados honrosos e louvados por todos, porque o vulgo está sempre voltado para as aparências e para o resultado das coisas [...]” (MAQUIAVEL, op. cit., p. 85-86). Os fins justificam os meios, diz, não Maquiavel, mas o ditado popular repetido, não sem razão.

Durante a brevidade de um solo, Frei Timóteo faz meia culpa da sua parcela de responsabilidade no andamento dos planos de Calímaco e Ligúrio. Disfarçado, à espera dos companheiros, admite:

> FREI TIMÓTEO
>
> Falam a verdade os que dizem que as más companhias levam o homem à força. E, a miúdo, acaba uma pessoa saindo-se mal, quer por ser demasiado complacente e bondosa, quer por ser demasiado malvada. Sabe

> Deus que eu não pensava em causar mal a ninguém. Estava na minha cela, rezava o meu ofício, cuidava dos meus devotos. Surgiu-me pela frente esse diabo de Ligúrio, que me fez molhar o dedo num erro, onde acabei por mergulhar o braço e o corpo todo, sem que ainda saiba aonde irei parar. Consolo-me, todavia, pensando que, quando uma coisa a muitos importa, muitos são os que devem cuidar dela. (*A mandrágora*, op. cit., ato IV, cena 6, p. 111).

Na ponderação sobre os equívocos das escolhas, Timóteo finaliza com a autoabsolvição. No tribunal da sua consciência moral, avalia suas boas intenções e as acata como indulgência de qualquer erro de julgamento. O dolo pertence ao diabólico Ligúrio, já salientado por Boal como alegoria do divisor malévolo. Cínico – e por isso cômico – Frei Timóteo enuncia as disposições do gênio humano tal como as crê o pensador florentino: todos podem se corromper, deixando as paixões clamarem e arderem no coração, se chantageadas nas suas fraquezas. É fatal ao caráter, volúvel às seduções, uma proposta apelativa aos maiores desejos, velados na alma.

Aliás, da ordem da formalidade, um dos encargos dramáticos de Timóteo é a ruptura pontual da "quarta parede". Apesar de ter vários monólogos, em dois deles se dirige explicitamente ao público: no ato IV, quando o encontro de Calímaco e Lucrécia se consuma: "Encafurnaram-se em casa e eu irei para o convento. E vós, espectadores, não nos censureis, porque, esta noite, não dormirá ninguém [...]", e no término da fala, provoca: "Calímaco e a senhora Lucrécia não dormirão, porque bem sei, se eu fosse ele e vós fosseis ela, que nós não dormiríamos" (A mandrágora, op. cit., ato IV, cena 10, p. 121); e na cena final, é a sua fala a última antes de cair o pano. O cômico disso é a cumplicidade ofertada ao observador, chamado a compactuar na aplicação do golpe amoroso, e ao propor esse tipo de intervenção, Maquiavel atrai o olhar crítico do espectador da cena para a ocorrência de praxe da seara moderna, qual seja, os fins práticos da ação, se convém ao bem do agente e de outras pessoas, são legitimados por si só.

A religiosidade, pelo vislumbre do "Frei maquiavélico", se adapta aos meandros da *verità effettuale*, tão advertida n'*O príncipe*. O conceito que vale uma digressão para compreender a fundo o "riso maquiavélico" é o de virtude. Virtude, no sentido mais conhecido, "designa uma capacidade qualquer ou excelência, seja qual for a coisa ou o ser a que pertença" (ABBAGNANO, op. cit., p. 1003), isto é, trata-se de habilidade ou aptidão para realizar um feito com maestria. Age com virtude –

amparada na noção antiga – quem não apenas efetiva um ato, mas o faz de modo excelente, surpreendente, admirável. Todavia, embora alguns homens e mulheres a manifestem, não significa a exclusão dos demais nessa possibilidade. Como dizia o filósofo e dramaturgo Sêneca[103], ser humano algum fica alheio da possibilidade de aquisição das virtudes.

Durante séculos, a virtude ficou atrelada à ideia de expansão de potencialidades naturais, perfazendo até a exímia culminância. Platão entendia desta maneira: a capacidade de dar bom cumprimento à determinada função, relativa aos aspectos político ou espiritual, com êxito. A alma humana, para o filósofo da Academia, predispõe cada indivíduo a amplificar o potencial adormecido, e de acordo com que fosse sendo percebido durante a vida (alinhado ao processo educacional ofertado pelo governo). Mas junto às potências virtuosas encontram-se as tendências passionais, de apelo perseverante, e se estas últimas não forem "domadas" produzirão o final vicioso. A razão, para Platão, pode assumir o comando das escolhas e moderar os ímpetos passionais, dando equilíbrio e bom senso no traçar das ações. Ele não esteve sozinho na elevação do poderio racional enquanto região nobre da constituição do humano[104].

O conjunto de escritos maquiavelianos não obedece ao modelo normativo, fundado na época clássica da Grécia. Platão e Aristóteles, responsáveis pela introdução sistemática do fundamento realista das especulações em geral, formularam as bases de uma filosofia moral e política alicerçada no princípio do "dever-ser", ou da compreensão das finalidades intrínsecas de cada ente, das quais não se pode desvincular. Para todo ser existente, seja humano ou não, há uma

---

[103] "A virtude não é vetada a ninguém, é permitida a todos, acolhe a todos, chama todos a si, livres, libertos, escravos, reis, exules. Não escolhe a casa ou o patrimônio, contenta-se com o homem nu" (SÊNECA, *De beneficüs*, III, 8. Apud: REALE, 1994, p. 257).

[104] Novamente retorno a Sêneca, filósofo estoico que atravessa o final do século I a.C. (ano 4) e falece na década de 60 do primeiro século cristão (em 65 d.C.). Seguindo a consciência sobre a própria natureza, cada indivíduo conseguirá se desprender da dor, ser resignado e, partindo da sabedoria interior, aplacar toda corrupção do caráter. Os dramas da vida são caminhos para a virtude, sinônimo de crescimento espiritual. A sabedoria (viver na virtude) orienta o homem a desfrutar da simplicidade da existência frutiferamente, sem esmorecer. Daí ser decisivo o papel da razão, o elo maior entre a interioridade com a natureza como um todo. Diz: "O que é próprio do homem é a razão. Por ela o homem precede os animais e vem logo depois dos deuses. Uma razão perfeita é, pois, o bem próprio do homem; todos os outros são bens comuns aos animais e às plantas. Todo ser, tendo alcançado a perfeição do que é o seu bem, é digno de louvor e toca o limite máximo da sua própria natureza. *Se, portanto, o homem tem por seu bem a razão, se a leva à perfeição, alcança o fim último da sua natureza*." (Apud REALE, ibidem, p. 329).

natureza (comum à espécie) capacitando-o para o desenvolvimento até culminar na máxima formação substancial. Um pássaro, por exemplo, que atingiu a maturidade e pode usufruir das potências contidas em si desde outrora, e na sua atualidade disponíveis (como voar, reproduzir etc.), teve a sua natureza integralizada. O mesmo princípio vale no caso de uma ação ecossistêmica, como a fotossíntese que, ao converter energia luminosa em energia química, garante a conversão de substâncias em novos processos como a liberação de oxigênio e cumpre a necessidade física de importância pétrea na manutenção da vida terrestre.

As ações humanas obedecem a igual preceito natural: para cada atividade, uma finalidade em vista. No pensamento sobre a organização política, a visão normativa não é minimizada, mas bem ao contrário: a cidade é concebida na toada naturalista e o surgimento dessa associação se predica da emergência histórica do *zoom politikón* (“animal político”), pertencente ao homem. Se ao indivíduo o equilíbrio promissor da boa vida discrimina as atitudes avessas ao cumprimento dos requisitos para isso, a comunidade política (coletivo de indivíduos sob a inspiração do bem comum) deverá guardar as mesmas providências naturais. Já foi vista a proibição platônica às artes pela sua nocividade à ordem social justa, assemelhada à ordem composta da alma, e por isso intolerante a qualquer desvio antinatural.

Se partir pelo caminho aristotélico, a reflexão ética, que tem como escopo examinar as ações humanas segundo a finalidade de alcance da *eudaimonia* (“bom conselho”, vida feliz) propõe uma descrição meticulosa das causas internas e externas das escolhas – vindas das ideias ou do acometimento das paixões – para disso formular um *ethos* (ideal de bem, hábitos) conveniente ao desempenho da excelência na condução do viver. Nisso, ainda de acordo com o filósofo estagirita, a grande contribuição da filosofia moral está, não na categorização formal dos modos de ação, e sim na orientação das pessoas para dedicarem-se na busca da *areté* (excelência de caráter) e a praticarem ininterruptamente.

O pensamento moral de Aristóteles começa indagando sobre o sentido do agir e, nesse ponto, todos os seres naturais exercem ação no mundo. O movimento potencial (transformações de estado ou constituição) rumo à sua atualização (fixação identificada e concluída) é comum a todas as espécies e suas atividades. Contudo, sendo atualizadas, não se movem a esmo, aleatoriamente, mas convergem cada qual para seu *télos* (fim), ou seja, a completude de sua natureza

própria. Na *Ética a Nicômaco*, especifica-se um detalhe crucial: o fim aonde se dirige naturalmente a ação e o seu bem, aquilo que realiza totalmente.

A palavra grega *areté* significa excelência moral, ou virtude propriamente dita (índole virtuosa), a ilibação de caráter, o modo de ser admirável e exemplar. Isso se mensura pelo comedimento das ações pela deliberação das escolhas. A pessoa desequilibrada, privada do bom senso e da serenidade do juízo, se perde nas decisões e passa a ser impulsionada por afecções e sinais alheios ao consentimento da razão, e isso traz consequentemente a falta de domínio de si e, na esteira, a precariedade dos hábitos. O indivíduo que assim proceder não terá a conduta virtuosa, mas viciosa, o seu contrário eticamente reprovável.

Como Aristóteles demarca a ação excelente (ou virtude, tradução mais coloquial do termo grego *areté*) e a afasta da conduta viciosa, prejudicial ao alcance da felicidade? O termômetro moral é o justo-meio, ou a mediania entre os extremos de uma vontade ou sentimento. É virtuosa a ação movida pela deliberação racional, cuja dosagem não fique aquém da medida adequada à virtude, nem ultrapasse o limite da razoabilidade, seguindo a mesma proporcionalidade.[105]

São três os paradigmas tradicionais que produziram inúmeras meditações acerca da virtude: a clássica – amparada no exame proposto por Sócrates, Platão e Aristóteles – a helenística[106] e a cristã medieval[107], e, desta última, são necessárias mais explicações. De acordo com o esquema delineado por Hirschberger (1966), a

---

[105] Veja a definição aristotélica: “A virtude é, pois, uma disposição de caráter relacionada com a escolha e consiste numa mediania, isto é, a mediania relativa a nós, a qual é determinada por um princípio racional próprio do homem dotado de sabedoria prática. E é um meio-termo entre dois vícios, um por excesso e outro por falta [...]” (ARISTÓTELES. *Ethic*. 1106 b 35 – 1107 a 5).

[106] A filosofia da Era Helenística, em que desponta o Estoicismo e o Epicurismo, tinham na virtude tema recorrente. Epicuro de Samos (341-270 a.C.) exaltou a vida virtuosa como o julgamento do que é útil desfrutar (prazeres bons e ruins) do necessariamente repudiável, obedecendo aos “remédios” da busca do prazer e afastamento da dor. Zenão de Citio (333-263 a.C.) é o fundador da *stoa*, o pórtico, local onde se reuniam os adeptos da filosofia acerca do *Lógos*, a Ordem Universal (Divina, diriam alguns) e a virtude fundamental consiste na resignação e apatia para enfrentar o tumulto das paixões, que desviam o homem da conformidade com o seu ser e o todo. São pensadores do Estoicismo, além do precursor Zenão, Epicteto (55-135 d.C.), Cícero (106-43 a.C.) e o Imperador Marco Aurélio de Roma (121-180 d.C.). Também em Sêneca reluz a filosofia estoica, como visto.

[107] Seria pedantismo demais querer discorrer sobre a dimensão historiográfica das teorias da virtude, por uma razão ao menos: o objetivo desta pesquisa, que se preocupa em relacionar proposições valorativas, excludentes e contíguas, pelo intermédio do fenômeno do riso e da comédia na dianteira, não implica um inventário preciso e acabado de tais teorias, mas prioriza a descrição delimitada da virtude na acepção cristã, a qual a filosofia maquiaveliana se debruça em contradizer (indiretamente na maioria das vezes).

moral esteve contida entre os tópicos meditados nos primórdios da Antiguidade tardia, entre os padres teólogos. A filosofia subsidiou alguns deles (sobretudo a Patrística Latina) com a apropriação de um *corpus* teórico de matrizes neoplatônica e estoica. Os teólogos católicos, malgrado os distanciados do pensamento filosófico grego, trouxeram a teleologia platônico-aristotélica ao centro da justificação ética: o fim humano é a plena realização da predestinada vontade divina, em cumprimento à essência e ao movimento natural das faculdades latentes a se expandirem no homem.

No período da Baixa Idade Média, muitos escolásticos partem do pressuposto da ordem divina dos seres (*scala naturae*), contido na filosofia grega clássica, e cada um deles com forma e matéria próprias e dispostos nos lugares que convém a cada entidade. Essa harmônica universal, a partir da qual se pode deduzir o que convém à autorrealização humana, é sintetizada por Jean Lauand:

> Todo ente tem, portanto, uma essência, uma natureza, um modo de ser pensado, planejado por Deus; está organizado ou estruturado segundo um "projeto" divino. O homem (e cada coisa criada) é o que é, possui uma natureza humana, precisamente por ter sido criativamente criado pelo Verbo. Daí que haja uma verdade e um bem objetivos para o homem, porque seu ser não é caótico ou aleatório, mas procede de um *design* divino. (LAUAND, 2002, p.106).

A retomada ampla e "cristianizada" da filosofia aristotélica acontece no século XIII por Tomás de Aquino, o grande escolástico[108], numa série de obras teológicas decisivas para consolidar progressivamente a doutrina católica, sendo a *Suma Teológica* o suprassumo monumental do seu trabalho intelectual. Santo Tomás, o "doutor angélico", recoloca os postulados de Aristóteles acerca da moralidade em perspectiva da Revelação[109], e a finalidade das escolhas racionais pela vida reta e de excelência é a conversão e a beatitude (viver em santidade). O pensamento tomista, com toda a certeza, radicou-se como a maior base teológica no

---

[108] Escolástica: "Termo que significa originariamente 'doutrina da escola' e que designa os ensinamentos de filosofia e teologia ministrados nas escolas eclesiásticas e universidades na Europa durante o período medieval, sobretudo entre os séculos IX e XVII. A Escolástica caracteriza-se principalmente pela tentativa de conciliar os dogmas da fé cristã e as verdades reveladas nas Sagradas Escrituras, com as doutrinas filosóficas clássicas, destacando-se o platonismo e o aristotelismo. (JAPIASSU; MARCONDES, 2006, p. 90).

[109] Evidente que Tomás de Aquino amparou sua teologia das virtudes em concepções cristãs da Igreja Antiga, ao que tudo indica de formulação agostiniana. Assim, endossa Porter: "É, sim, a definição de Agostinho e não a de Aristóteles que serve de referência a Tomás" (LACOSTE, 2004, p. 1862). Não há como negar, por outro lado, a absorção do pensamento aristotélico no ornamento das questões dogmáticas que definirão o alicerce filosófico das proposições e método da teologia tomista.

processo de elaboração doutrinal da Igreja Católica. A definição que atinge a essência da virtude, para Tomás de Aquino, “é uma boa qualidade da mente, pela qual vivemos retamente, de que ninguém pode usar mal, e que Deus obra em nós, sem nós” (SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Sum. Theo*., Ia. IIae., q. 55, a. 4).

A ideia de *bonum* (aquilo que é idêntico a cada ser), usualmente traduzida por “bem”, ampara ontologicamente a centralidade da natureza de todas as criaturas, inclusive o homem, e quando se respeita o bem intrínseco (a “causa final” contida no mais íntimo do ser) além de exprimir toda a grandeza potencial, ruma ao Bem Supremo. “Assim também Tomás, servindo-se de fórmulas aristotélicas, vê, na realização da natureza própria e da atividade de cada ser, as suas virtudes específicas e o valor da sua entidade” (HIRSCHBERGER, 1966, p. 198). A virtude moral, que “tem por fim pôr ordem racional nos atos humanos” (*Sum. Theo*., IIa. IIae., q. 168, a. 1), deve prevalecer sobre os movimentos exteriores (paixões e demais inclinações sensíveis) e dar-lhes rigor e asseio[110].

Se Timóteo acredita na visão finalista da virtude não dá para saber. A certeza evidente, em se tratando do frade, é a negociação do sagrado, a acomodação da mensagem evangélica aos preceitos individualistas e nem um pouco “ortodoxos”. Melhor dizendo, a crença de Timóteo varia ao mudar dos acontecimentos. Prega a virtude cristã aos perseguidores da salvação e pratica a *virtù* para garantir a recompensa cá na Terra. Os valores modernos invadem a cristandade e impregnam a estrutura retrógrada da religião milenar.

O frade é o maior representante – ao lado de Ligúrio – dos pressupostos explicitados e defendidos na obra política de Maquiavel. Sabe fingir, dissimular, para conseguir manter as aparências; a relativização moral, guardadas as necessidades situacionais, recoloca o sofista Protágoras na modernidade ao tomar o homem como

[110] Sobre a relação da virtude e a lei divina, Étienne Gilson esclarece e arremata: “O pecado é, antes de mais nada, um ato vicioso. Para conceber sua natureza, temos, portanto, de saber o que é o vício, de que ele decorre; e, como o vício se opõe à virtude, é necessário recordar primeiramente o que é a virtude. Por essência, ela é um hábito, isto é, uma disposição adquirida e duradoura, que permite a quem a possuir agir em conformidade com a sua natureza. Essa definição é de Aristóteles. Logo, é no plano da moral helênica que todo o edifício vai ser construído. Para uma coisa ser boa, é ser o que deve ser para satisfazer à sua própria essência e às exigências da sua natureza; adquirir o costume de agir como convém, dado o que somos, é, portanto,o uma qualidade moralmente boa, e consumar o ato que decorre espontaneamente de um hábito desse gênero é agir bem ou, como também se diz, fazer o bem. Um ato é moralmente bom, ou virtuoso, quando é conforme a natureza de quem o consuma.” (GILSON, 2006, p. 397).

medida de todas as coisas; pensar o bem visado acima do mal hipotético, e se chegar a má consequência, aceitá-la tendo como parâmetro o menor dos males ocorridos; em suma, “desvirtuar” os símbolos de um “mundo inteligível”, desprovido de verdade e lastreio histórico. E, pela comicidade dos hábitos subvertidos, apesar de conservado ileso o convencionalismo idealizado, tanto Frei Timóteo quanto as demais personagens se fortalecem:

> A grande teatralidade do frade deve-se precisamente a esta dicotomia: fala da maneira mais espiritual possível nos momentos em que trata dos assuntos financeiros mais materiais possíveis. Maquiavel obtém assim um efeito energicamente desmistificador, que muito conserva o processo hiperbólico aristofanesco, ou de seus discípulos mais recentes, Voltaire e Arapuã. Todos estes autores desmistificam, cada um no seu setor, as verdades “eternas”. Mas não o fazem através do tradicional processo de negá-las, mas sim afirmando-as e tornando-as insustentáveis pelo excesso de afirmação. (BOAL, op. cit., p. 90).

A última cena, o encontro de todas as personagens às vésperas da celebração da missa, emoldura muito bem o espírito de vitalidade alertado por Langer (Op. cit.), inerente à manifestação da comédia. Esta propaga convicção otimista, de que as coisas se ajeitam e tudo acaba assumindo ares de novidade e resolução. À frente da igreja, todos satisfeitos: Nícia pela fertilização de sua esposa e a iminência de virar pai; Calímaco por se fixar como “amante estável” da formosa Lucrécia; Ligúrio pela recompensa pomposa e gratidão de Calímaco e do doutor; Lucrécia por saborear os prazeres do amor com sua nova paixão, e a boa sorte da filha deixa Sóstrata agradecida; Frei Timóteo, remunerado a contento, rejubila-se na felicidade das “suas ovelhas”.

> Ao final da trama, o plano de Ligúrio e Calímaco tem sucesso. As consequências são uma exaltação da virtude [*virtù*] como meio para atingir o prazer como fim. A surpreendente reação de Lucrécia é paradigmática, porque representa uma mudança de postura dos homens em relação ao sentido da vida. A felicidade depende dos conflitos intrínsecos ao homem e, principalmente, não é dada gratuitamente – precisa ser perseguida. (ARAÚJO, 2007, p.131).

Frei Timóteo acolhe sorridente aos convidados ilustres, e faz votos para nascer um menino de presente ao casal. “Deus o queira!”, responde em prece Lucrécia (*A mandrágora*, ato V, cena 6, p. 139). Calímaco e Ligúrio os esperam dentro da igreja, e saem ao chamado do religioso. Messer Nícia obriga Calímaco a cumprimentar sua esposa (e agora amante do falso médico), e ela, cheia de hipocrisia providencial, estende ao responsável pela sua felicidade o convite

esperado: “Muito grata vos fico; e desejo que sejais nosso compadre” (Ibidem, ato V, cena 6, p. 139). Nícia vai além, ofertando aos amigos “a chave do quarto ao rés do chão, que dá para o átrio, a fim de que possam voltar lá sempre que queiram [...]” (Ibidem, ato V, cena 6, p. 140). Timóteo cobra a doação para as esmolas, e Lucrécia acrescenta dez ducados para sua purificação. A velha Sóstrata, às portas do templo, resume o sentimento das personagens: “Quem não estaria alegre?” (Ibidem, ato V, cena 6, p. 141).

Ao mostrar a satisfação de todos, Maquiavel consuma a peça como bom comediógrafo: celebrando a vitalidade renovada. Seu frade dirige as palavras finais da comédia:

> Vamos todos para a igreja, onde rezaremos o ordinário da missa. Mais tarde, depois do ofício, ireis almoçar a vosso prazer. E vós, espectadores, não espereis que tornemos a sair: o ofício é longo, eu ficarei na igreja e eles irão saindo pela porta lateral. Valete! (*A mandrágora*, op. cit., ato V, cena 6, p. 141).

CONCLUSÃO: MAQUIAVEL, A COMÉDIA E A DERRISÃO MORAL

> *Creio que Maquiavel, ao escrevê-la [A mandrágora] sem pensar nem em farsa nem em comédia, seguiu somente o irrefreável espírito poético que nele se aninhava, e ora era riso, ora pranto. Se, entretanto, havia uma finalidade, diz mal quem afirma que foi escrita só para fazer rir essa comédia que muito faz pensar.* (RIDOLFI, op. cit., p. 198).

Nietzsche(*), o grande mestre da suspeita, filósofo alemão mais polêmico e devastador da tradição ocidental, ao rejeitar o valor atribuído por Hobbes ao riso (equivocado na sua perspectiva, por pretender dar ao prazer risível a utilidade inversa de sinalizar os defeitos naturais dos homens), afirma, categórico: “eu chegaria mesmo a fazer uma hierarquia dos filósofos conforme a qualidade do seu riso – colocando no topo aqueles capazes da *risada de ouro*.” (NIETZSCHE, 2005, p. 177). Nos encaminhamentos finais, reformula-se em pergunta a declaração que dá título ao trabalho: o que vem a ser o “riso maquiavélico”? *A mandrágora* indica o percurso para chegar à resposta. Prosseguindo na tentativa de compreender o riso brotado da comédia maquiaveliana, retomar algumas das referências teóricas usufruídas neste trabalho vem a ser iniciativa frutuosa.

A dramaturgia da comédia carrega no interior do divertimento a profundeza da degradação do ideal de natureza humana virtuosa, ou inclinada naturalmente para a virtude, em sentido aristotélico-tomista ao menos. O rebaixamento material e corporal, à luz da antropologia bakhtiniana, opera sinuoso ao colocar a necessidade do desejo carnal subvertendo as convenções ajuizadas e acima de qualquer suspeita. A persistência de Calímaco para obter o amor de Lucrécia, assistindo pelo calculista Ligúrio, com o aval da mãe Sóstrata e as “bençãos” de Frei Timóteo, nada mais demonstra que a “virtude” daqueles homens e mulheres admiráveis passa no filtro espesso dos ardis e das maquinações, e a mesma filtragem retém as ações moralmente razoáveis e temperantes. Pessoas como Nícia, ao tomarem por parâmetro comportamental a imagem de varão e “homem de bem” cunhada por alguma tradição aristocrática, se vê em apuros (no caso da personagem, não

consciente da fragilidade do símbolo carregado) por descumprir os ritos exigidos pela posição social adquirida, ou prestes a ser assumida.

O risível aí pressuposto não é a falha humana pura e simples, ou a vitória do "mal" sobre o "bem". A comédia maquiaveliana até poderia ser tomada na classe de elogia do vício, ou triunfo da imoralidade. É risível, no ponto de vista desta pesquisa, a desconstrução sucessiva dos padrões moralistas e modelagens de conduta. A derrisão moral é impiedosa para com as instituições basilares da sociedade: o casamento e a religião. O contrato nupcial dos cônjuges nada tem de digno a não ser a conservação das aparências, e *A mandrágora* decreta a subversão desse princípio apesar de não o desvendar, a não ser para o público, cúmplice do começo ao fim da incumbência.

Não há como negar o fundo paródico da obra, na direção tomada por Bergson, de transpor uma situação, elemento ou atitude para o tom de tratamento diverso do habitual, da solenidade para a familiaridade. Nisso consiste uma fonte comumente atribuída de comicidade: a redução depreciativa do valor socialmente estipulado e venerado.

> Foi, sem dúvida, a comicidade de paródia que sugeriu a alguns filósofos [...] a ideia de definir a comicidade em geral como *degradação*. O risível nasceria "quando nos apresentam uma coisa, antes respeitada, como medíocre e vil". (BERGSON, op. cit., p. 93).

Complementa o filósofo francês que a fonte de comicidade inclui comparações:

> Para resumir [...] diremos que há de início dois termos de comparação extremos: o muito grande e o muito pequeno, o melhor e o pior, entre os quais a transposição pode ser feita num sentido ou no outro. [...] A mais geral dessas oposições seria talvez entre real e ideal, entre o que é o que deveria ser". (BERGSON, op. cit., 95).

Um autor como Maquiavel transmite a versão dos homens, cuja torpeza é zombável, pelas formulações dramáticas cômicas, servindo-se de chiste e modalidades afins de comunicação jocosa, e nisso produz o esvaziamento da energia psíquica e escoamento da reserva inútil, agora prazerosa, como precisava Freud. Mais hilária ainda é a derrocada da seriedade quando o filtro crítico faz escoar pela seleção as quebradiças rotulações imaginárias acerca da natureza

humana, trincadas uma a uma pela robustez e “ignorância” dos acontecimentos observáveis.

Para aludir o riso presente na comédia *A mandrágora*, é preciso, de antemão, rejeitar os conceitos tradicionais de virtude. Isso porque não condiz ao homem moderno (pelo segmento de análise tomado por Maquiavel) assumir o "fardo" do propósito do existir, atribuído conforme os moldes teleológicos. E contra a fôrma metafísica das ações humanas se perfaz o "riso maquiavélico" - a tese máxima deste trabalho. Por baixo da “bela forma”, está o fulcro nocivo à aparência impecável e dadivosa. Nisso consiste a brincadeira da peça: parodiar a virtude. A virtude ou vício não faz parte da constituição da natureza humana, e sim da condição humana – historicamente surgida e mutável quando agenciada por ímpetos adversos e soberanos às escolhas subjetivas – portanto em sintonia com as exigências conjunturais. Maquiavel não desdenha dos atos de nobreza, simplesmente adequa o ideal de excelência moral aos parâmetros da fatualidade: existe um hiato perene entre a vida e a aspiração do bem viver, de como as pessoas são e como deveriam ser (ou como se imagina que devam ser, conquanto incapazes de sê-lo da maneira imaginada). Segue ao desfecho da comédia uma descoberta a firmar: talvez não haja uma hierarquia na ordem do ser, e a razão nem sempre tenha de ter a primazia no ordenamento do agir.

Nada melhor, para implementar a desidealização da natureza humana convergida ao fim do bem viver do que a comicidade. A comédia é o apogeu espetacular da contradição, exibida aos olhos e ouvidos gerais. Vladimir Propp abrevia estupendamente o sentido do riso de zombaria encontrado nas comédias de excelência, e de sobremodo profuso n'*A mandrágora*:

> Partindo-se desse conceito de contradição, a primeira condição para a comicidade e para o riso que ela suscita consistirá no fato de que quem ri tem algumas concepções do que seria justo, moral, correto ou, antes, um certo instinto completamente inconsciente daquilo que, do ponto de vista das exigências morais ou mesmo simplesmente de uma natureza humana sadia, é considerado justo e conveniente. [...] A segunda condição para que surja o riso é observar que no mundo à nossa volta existe algo que contradiz esse sentido do certo que está dentro de nós e não lhe corresponde. Em poucas palavras, o riso nasce da observação de alguns defeitos no mundo em que o homem vive e atua. A contradição entre esses dois princípios é a condição fundamental, o alicerce para o nascimento da comicidade e do riso que dela se produz. (PROPP, op. cit., p. 173-174).

A potência cômica de *A mandrágora* é a solapante degradação amoral das personagens, ou pelo menos das imagens estereotipadas dos papéis sociais. Nisso consiste o “riso maquiavélico”: a reversão da imaginária “mítica” por cima da crueza do real. Como define Cleise F. Mendes, na comédia de derrisão, o ônus maior consiste em “projetar a desconfiança e o sarcasmo, como uma sombra inquietante, sobre a totalidade da ordem social existente.” (MENDES, op. cit., 199). O engodo ao Messer Nícia pela conjunção de aliados, cada qual inclinado por uma paixão (dinheiro, amor, prazer), deixa o gosto do riso mais salpicado de derrisão moral. Nenhuma essencial resiste à mudança temporal e ao desejo latente. Ou, quem sabe o desejar não seja a matriz essencial fulgurante e irrigadora da existência, e a razão tão somente a competência operacional das pulsações intermináveis e inquietas. O princípio do prazer encontra fuga das repressões sociais na comicidade, sem dúvidas.

A crueza do riso derrisório não deve ser confundida com exposição da maldade pelo rir. No riso mau, como dito por Propp, o defeito cômico, não importa se verídico ou inverídico, é alimentado pela maledicência e pela vilania. Riem assim “as pessoas que não acreditam em nenhum impulso nobre, que veem em todo lugar a falsidade e a hipocrisia” (PROPP, op. cit., p. 159). Não é um riso engraçado a todos, e para nenhuma pessoa satisfaz comicamente. Tipicamente misantrópico, é o riso que desdenha das virtudes e da retidão, pois indivíduos assim “não compreendem como por trás das manifestações exteriores das boas ações haja realmente alguma louvável motivação” (ibidem, p. 159). A comédia de Maquiavel pode esbarrar de longe na maldade humana, mas não creio que seja a potência criativa, pois o risível da peça não roga o desamor e a ruína alheia, embora não totalmente isento de afronta perniciosa: “[...] o riso não pode ser absolutamente justo. [...]. Não conseguiria isso se para esse fim a natureza não tivesse deixado nos melhores homens um fundinho de maldade, ou pelo menos de malícia”. (BERGSON, op. cit., p. 147).

A derrisão moral destilada pela comédia maquiaveliana (e ulteriores dispostas nessa onda) é o desprezo risível pelo invólucro idealista da vida. *A mandrágora*, ao mobilizar as personagens pelas paixões aquém de qualquer parâmetro racional, preza por levar em conta o caráter versátil e mutável dos indivíduos, sem com isso desmerecer os esforços para consentir e atingir uma vida

digna. Apenas vale insistir na urgência de repensar o finalismo em prol da compreensão das singularidades pelas quais transparece a verídica conduta “humana, demasiada humana”. Quando não acontece a compreensão e se tenta fixar o homem em sistemas lógicos vagos e estéreis, brada a zombaria “encarnada”. Afinal, o riso “não é o único meio de nos fazer suportar a existência, a partir do momento em que nenhuma explicação parece convincente?” (MINOIS, op. cit., p. 19).

Por fim, *A mandrágora* contém um desaguar satírico. "A comicidade é o meio, a sátira é o fim. A comicidade pode subsistir fora da sátira, mas a sátira não pode existir fora da comicidade" (PROPP, op. cit., p. 186). A insatisfação com os rumos de Florença estimulou Maquiavel a prefigurar, na comédia de Calímaco e Lucrécia, os males que assolavam a sociedade da qual se integrava. “A sátira age sobre a vontade daqueles que permanecem indiferentes diante desses vícios, ou que fingem não vê-los, ou que são condescendentes, ou mesmo que não sabem realmente nada sobre eles” (PROPP, op. cit., p. 211). *A mandrágora* não propaga o mal e nem o cinismo, e a derrisão moral pela arma do risível seria pelo escancarar a hipocrisia para todos os espectadores, cínicos ou não.

Apenas uma breve comparação. Na ficção *Cândido*, o destemido azarado protagonista sofre as mais terríveis desgraças, e o mestre Pangloss o acalenta com repetido conselho: aceitar com resignação o destino, pois se vive no melhor dos mundos possíveis. O satírico Voltaire jaz na mesma pira de Maquiavel, qual seja, o ardente compromisso com a *verità effettuale*. Ambos denunciam, cada um a seu modo (mas em comum utilizando as veredas da criação literária e do risível), o utopismo nocivo da crença ignorante, e o perigo iminente de abstrair das contingências fatuais e do curso seguro da história para servir de bússola condutora. Nicolau desdenha, sorrateiro, dos crédulos da virtude, tomada é claro no invólucro metafísico da finalidade, onde todos estão incluídos. Por essa messe, considerar a felicidade indissociável da virtuosidade moral é, no mínimo, falta de senso de realidade. Concluo com Propp:

> [...] o riso que zomba nasce sempre do desmascaramento de defeitos da vida interior, espiritual, do homem. Esses defeitos referem-se ao âmbito dos princípios morais, dos impulsos da vontade e das operações intelectuais. Em muitos casos os defeitos são visíveis por si sós e não têm necessidade de ser desmascarados. Assim, as pequenas intrigas, o marido acachapado pela mulher, uma mentira manifesta, a estupidez evidente ou o absurdo de

> um juízo qualquer são cômicos. Eles, por assim dizer, se desmascaram sozinhos. Na maioria dos casos, porém, não é isso o que acontece. Os defeitos estão escondidos e precisam ser desmascarados. A arte ou o talento do cômico, do humorista e do satírico estão justamente em mostrar o objeto de riso em seu aspecto externo, de modo a revelar sua insuficiência interior ou inconsistência. (PROPP, op. cit., p. 175).

Quanto ao desafio de escrever sobre a comédia, algumas notações. Ambicionei legar uma proposta (ainda que modesta) de análise dramatúrgica interdisciplinar, com a Filosofia colaborando na tarefa de imiscuir e delinear rumos concatenados de interrogação, que apesar de situada no campo das Artes Cênicas e Estudos Literários não deixa de ser, intimamente, filosófica. Por isso não teria sido desejável saborear a comédia de Maquiavel prescindindo da problematização histórica e genealógica do riso enquanto *questão apropriadamente* humana. Espero ter persuadido minimamente o leitor ou leitora de como as áreas do saber são, por si só, dialógicas, e a Filosofia, mestra da ciência Ocidental, ainda galopa com vigor e talento junto às fundações de conhecimento, a despeito dos seus inimigos declarados ou ocultos com desdém pelo filosofar.

É curioso averiguar que o riso, conquanto seja uma célebre e inequívoca manifestação de prazer, possa ter sido reprimido em alguns capítulos da história, ou atenuado pela crescente “domesticação” feita pelos costumes. Bernardo Jablonski e Mirian Goldenberg, no seu trabalho sobre a cultura da risada, usam a obra do antropólogo Norbert Elias, *O processo civilizador*, para inferir que na formação civilizatório, o riso também foi submetido às “boas maneiras” da etiqueta social, em conjunto com todas as incivilidades “bárbaras” e “selvagens” inadmissíveis ao refinamento comportamental. Elias, segundo os autores

> mostra que o processo civilizador pode ser compreendido como um gradual treinamento visando o autocontrole das funções fisiológicas todas como involuntárias, como os gases corporais, as necessidades excretoras e, também, a risada. A tolerância para com essas reações corporais espontâneas e incontroláveis tornou-se, ao longo dos séculos, cada vez menor. Com a introjeção dos valores “civilizados”, os comportamentos de arrotar, urinar em público, comer com as mãos e gargalhar tornaram-se indesejados. (...) A risada passou a ser entendida como um descontrole sobre o próprio corpo e também como um signo de não “civilidade” ou falta de educação (GOLDENBERG; JABLONSKI, 2012, p. 275).

Com efeito, ainda mais pela tentativa civilizatória de disciplinar a risada e seus afins, o riso carrega a meu ver uma certa “anarquia” intrínseca, indócil, e por

isso sempre intragável para “gregos e troianos”. Seu poderio está na indiferença de desavenças e objeções, seja para atingir quem for, mocinhos e bandidos, crentes e incrédulos, anjos e demônios. Nem os deuses são imunes à sua fúria escarnida.

Mas afinal de contas, pode o riso ser propagador e advogado da moralidade? Há indícios e posicionamentos intelectuais que sustentam o vínculo estrito do risível a não equivalência com a conduta admitida socialmente como boa e desejável, não importa se se trata de um círculo próprio de pessoas de determinada classe, ou do conjunto social na sua maioria ou totalidade. Bergson representou bem esta corrente. Ficou distinto, em contrapartida, pelas análises propositivas de intelectuais como Propp e Bakhtin, e no aborrecimento dos temerários oponentes como Platão e Rousseau, o senso de direção antagônico como possibilidade igualmente viável, a de que carrega no bojo do risível as maiores impropriedades e acusações forjadas pelo espírito cruzado, empenhadas na destruição da ordem e da estagnação da sociedade e de suas prescrições morais.

A tese bakhtiniana fornece ainda o subsídio teórico para dialogar com a polêmica da inutilidade do “rir por nada” ou a velha inferiorização da comédia perante as formas teatrais “elevadas”. Também ao riso, como visto na fase do Classicismo e na Ilustração, corresponde um cômico “baixo” e “alto”, e o teor e aceitação da jocosidade irão depender da categorização estética, e somado a ela a classificação moral do que se exibe. Nos discursos sobre a comicidade, a distinção da “qualidade do riso” suscitado esteve associada ao conteúdo – se é sofisticado ou bufônico – e ao público receptor – se populares ou nobres e classes emergentes, como a burguesia.

Em primeiro lugar, o riso não tem de ser adequado a qualquer padrão normativo que desdenha de sua natureza. Na excentricidade da ordem vigente e do comedimento bem asseado é que reside a grandeza cômica e a temeridade da sua aparição. Reverso a isso, o riso no teatro, considerado no aporte derrisório (seu máximo esplendor), subverte e reinventa a “imoralidade purista”, dando-lhe suavidade e magnificência.

> Todos os objetos são apalpados e reavaliados no modo cômico. No do riso que venceu o medo e toda seriedade malsã. Daí a necessidade do “baixo” material e corporal alegre que simultaneamente materializa e eleva, liberta as coisas da seriedade mentirosa, das sublimações e ilusões inspiradas pelo medo. (BAKHTIN, op. cit., p.330).

Não há negação absoluta das instituições tradicionais, mas a degradação do quinhão de idealismo de seu vértice. O realismo opositor e avesso (grotesco, para Bakhtin) mostra-se na pena do dramaturgo florentino: *A mandrágora* adere ao rebaixamento em que “todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal” (Idem, p. 325). Não é à toa ressurgir na comédia os insumos da cultura popular, fazendo da repartição erudita do cômico “baixo” e “alto” um pudor desnecessário, e da justificativa para tanto um palavrório sem mérito. Por trás da zombaria aos costumes, encontra-se o afrontamento, associação ou ridicularização de alguma concepção de mundo, servida de valores estruturantes e do cumprimento nos hábitos socialmente válidos. Como formula Bakhtin, o riso provoca uma inversão na ordem crucial dos valores: o laico melhor do que o religioso, a plebe melhor do que a nobreza.

Contra Rousseau e os moralistas reticentes quanto ao “ensino colaborativo” prestado pela comédia ao refinamento virtuosa, fica a lição:

> Mas só no riso que o cômico provoca já há um grande triunfo e uma verdade indestrutível. Novamente o homem percebe seus limites, mas agora ele não pode deixar de louvar essa limitação. Ele planeja, projeta, reflete e relaciona. Está sempre adiante de si mesmo e procura resumir a totalidade da vida sob *uma* perspectiva. (STAIGER, 1997, p.158).

Desde o princípio, não quis fazer uma leitura moralista da comédia maquiaveliana, tampouco julgá-lo como digno de elogio ou condenação no segmento dos atores históricos referenciados. Bem ao contrário, defendo que a comédia não deve obediência a qualquer ordenamento ideológico, seja de qual origem for. Obviamente não seria ingênuo de pensar numa independência plena dos primados e codificações circundantes, pois o combate das ideias e a mobilização velada de escolhas sempre tem amparo em alguma visão de mundo, por sua vez constituída de preceitos práticos, suaves ou pesados.

A maior relevância não está na função moral do teatro, especialmente o cômico, mas diria estar no compromisso ético da comédia. Ética é empregada neste momento como uma reflexão contínua e problematizadora dos valores e das escolhas humanas, as quais incluem a normatização coletiva das condutas e atitudes dos indivíduos perante as normas instaladas. É preciso vislumbrar por quais

veredas os hábitos sociais foram sendo gradualmente sedimentados, e propor uma versão marginal da sua história. Situo a comédia nessa margem crítica.

Não posso me furtar, dado a escavação do terreno do riso e da comédia, de emitir um posicionamento singular acerca da temática contemporânea do “politicamente correto”. A expressão remete ao século XVIII, no campo do processo jurídico, mas ganhou popularidade a partir da década de 60, com apogeu nos anos 90 e 2000. Seria a postura de revisitar a cultura discriminatória mediante uma atenção permanente com a linguagem (para não veicular palavras e frases com simbolismo de inferiorização e ódio) e o comportamento (rejeição das atitudes racistas, e por agregação as demais segregações sociais, originadas de preconceitos e de caráter hediondo), querendo desse modo implantar nas relações sociais o cuidado com as pessoas vulneráveis. Sem desmerecer o valor da questão, urgente para salvaguardar o espírito democrático verdadeiramente ancorado na liberdade e na igualdade, é mister tecer algumas deferências, pois a comédia perfila na encruzilhada da moralidade, socialmente justa ou não.

O cômico sempre irá se defrontar com o “politicamente correto”, em qualquer época ou sob a alegação convencionada ocasional, e o teatro está acostumado às batalhas, repetidamente travadas em sua longa história. Embora surgido com pretensões afirmativas e antirracistas e em favor da defesa das minorias desiguais em direitos e respeito, a formulação de pautas para debate e procedimentos de intervenção social foram, gradativamente, sendo distorcidos e banalizados O que deveria ter sido a iniciativa reeducativa e dialógica entre cidadãos, virou patrulhamento ideológico e tribunal paralelo de condenação moralista, fazendo da causa nobre um plano de “ativismo” apenas plástico e ressentido. Hoje, o “politicamente correto” é um arremedo de luta política, um pastiche das liberdades e do estado de direito, espetacularizado na grande mídia e instrumentalizado por segmentos afáveis à ascensão aos espaços de poder. Fugindo da essência do problema, a “politização do incorreto” tornou-se manobra persecutória nas mãos de pessoas muitas vezes amparadas no sentimento de vingança e não de justiça, ou no oportunismo para destruir reputações.

Nesse ínterim, o teatro esbarra numa linha tênue a separar o risível e o doloroso, quando seus autores, e a arte em geral, tenta representar o agir humano verossímil, principalmente ao tocar em feridas não cicatrizadas, como as

perseguições históricas às populações vitimadas e crimes contra a humanidade. Mendes, porém, reavalia a ética da comédia em termos julgados por mim pertinentes e felizes. Quando traz o caso do filme *A vida é bela* de Roberto Benigni, em que o pai, prisioneiro do nazismo, envolve o pequeno filho na fábula do jogo do qual participam para ocultar da criança a vileza e desumanidade do campo de concentração, e tendo sido criticado por ter "brincado" com a tragédia de um povo ao retratar a crueldade nazista pela feição cômica. Disso, Mendes aborda:

> O que realmente incomoda em qualquer ficção que submeta à ótica da comédia um tema de tamanha gravidade é o rebaixamento cômico dos símbolos de opressão. Os soldados nazistas, tratados como peças manipuláveis do jogo encenado por Guido para um único espectador – seu filho – são também degradados aos nossos olhos, perdendo sua aura tenebrosa e... sublime. (MENDES, op. cit., p. 204).

A comédia é capaz de assombrar os simbolismos encrustados e o ridicularizar "com leveza". Mas lembra Mendes, cautelosa, um reflexo indesejável possível: "O olhar cômico, ao rebaixar os carrascos, retirando-lhes a imagem terrífica, terminaria por degradar também as vítimas, pois ambos os papéis resultariam relativizados pelas artimanhas lúdicas de uma fantasia triunfal" (Ibidem, p. 205). O limite ético da comicidade está amparado na mensagem indiscriminada, já que a forma cômica independe do conteúdo. Quando o comediógrafo e o comediante não discernem a diferença de zombar dos vitimados e dos algozes, corre-se o risco de delongar maiores barbáries sob o véu da espirituosidade. O risível, seja no teatro ou em outros veículos, tem de resultar no remédio para a cura das dores da alma, principalmente das feridas abertas pelas penosas cargas assumidas do passado.

A reserva à comédia e ao humor corrosivo, ou "tóxico", tem de aparecer às mentes críticas mediante a pergunta: em nome *do que* se zomba e ri? O riso derrisório pode refletir muito bem a arrogância e a satisfação opressiva contra gentes depauperadas ou subalternas pelo sistema de controle social. Neste caso, é poderoso o cômico que constrói marginalidades, e fazendo isso não comunga da inclusiva equiparação dos homens nos defeitos e qualidades, virtuosidade da comédia de acordo com a tese deste autor que vos escreve. O humorismo e a comicidade revelam, nas suas especificidades, as dúvidas e enganos a partir dos quais uma sociedade inteira pode se iludir. Somente a autoconsciência de uma

sociedade é capaz de ser implacável com o riso excludente, e o substituir por zombarias eticamente louváveis, guardado o crível paradoxo disso.

A comicidade declara sem titubeios o sentido de enfrentamento, de pessoas, de mentalidades, de organizações instituídas (as atuais e as milenares). A guerra por ela iniciada só pode (e poderá) ser vencida com o desmoralizado inimigo na lama do ridículo, seja vindo da comunidade amiga ou pelos adversários beneficiados com sua derrota. Seja como for, a comédia nunca permitirá o regimento da permanência do estatuto imaginário através do qual tudo parece em harmonia e conformidade (pelo menos não deveria permitir essa afronta à veracidade). Esta é a sua “vontade de poder”.

Almejo também deixar a recomendação para abrigar cuidadosamente os sentidos embrenhados nos pontos-cegos da dramaturgia. A comédia acatada apenas como crítica vaga ou panfletária à “moral dominante”, pode terminar na periferia das vozes da discórdia, tidas por insignificantes pelas elites econômicas e sociais ou (lamentavelmente) por radicais pelos desavisados ou alienados, ou até no veio da bufonaria tosca, de intriga superficial. No caso específico do estudo de *A mandrágora*, decidi averiguar em que medida o teatro se situa na zona de tensão criada pelo embate de condutas morais, inseridos no âmbito demarcado por postulados metafísicos aculturados nas ações sociais. A comédia de Maquiavel não só suscita embaraços aos costumes e aos desmandos do poder exercidos em função da paixão e da ganância, mas desperta a desconfiança acerca da essência benévola do homem ao afirmar a sua condição predominantemente mundana e contingente, pressuposto da mentalidade moderna (pelo menos em muitos setores da atuação prática).

Maquiavel anteviu a dificuldade de estabelecer uma moral absoluta em qualquer conjuntura onde resida interesses contraditórios. Talvez o autor que mais dimensionou a tese da inconciliável (ou pelo menos relação tumultuada) moral pública e privada foi o sociólogo alemão Max Weber. Ao discorrer sobre as duas éticas reinantes no cenário dos negócios políticos – a da convicção e a da responsabilidade – leva a crer que a moral de princípios tende a ignorar os fatos. É verossímil que Maquiavel fosse perturbado no fundo da consciência pela ambiguidade tensional, por não saber na verdade a qual senhor prestava culto. Talvez Rousseau tenha sido feliz ao ver na obra maquiaveliana, não um manual de

tirania, mas o antídoto de proteção e resiliência frente aos tiranos. Seja como for, o diagnóstico da política e das relações privadas cobiçosas representa um saber de que não se pode abrir mão, mesmo não admitindo os aconselhamentos calculistas na prática que se pretenda justa e boa.

A visão cômica da realidade não deixa escapar um detalhe especialmente frágil e reativo da condição humana: sua transitoriedade no mundo impele os indivíduos a aproveitar as chances de colher alegrias. Concordo que na comédia nunca convém encerrar no derrotismo, pois isso seria enfraquecer a sua qualidade mais salutar. O método cômico vigora, na apreciação de Mendes (e com a qual concordo), na dúvida importunadora da permanência imutável das coisas, de haver verdade unívoca e "objetiva", de que o real "tenha de ser assim' tal como se apresenta e é acatado.

Em síntese, a comicidade, em especial aquela alocada no teatro, sempre desvenda no enredo de uma peça ou na composição do intérprete (com certeza na complementariedade de ambos) as mazelas e fragilidades da condição humana, ao mesmo tempo em que faz disso canal de deleite, simpósio, e somado a isso a serenidade. Afinal, se "nada do que é humano nos é estranho", parafraseando Montaigne, de igual maneira é mister ver o "lado podre" dos homens e mulheres, e exibir essa grotesca máscara ajuda a disso extrair um outro olhar sobre si, sobre a sociedade e acerca do ser humano na sua universalidade tal como realmente é, sem verdades incorruptíveis ou ideais de perfeição. E quando o idealismo hipócrita quiser vir à baila e prevalecer sobre a "demasiada humanidade" dos homens e mulheres, ouvir-se-á a gargalhada de Dioniso soar estrondosa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

AGOSTINHO (Santo). *Confissões*. 14. ed. São Paulo: Paulus, 1984.

ALAVARCE, C. S. *A ironia e suas refrações*: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível*: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed: FGV, 1999.

ARAÚJO, Rafael. A mandrágora: poder, liberdade e condição humana. In: CHAIA, Miguel (org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

ARÊAS, VILMA. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ARISTÓFANES. *As vespas; As aves; As rãs*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

_____. *As nuvens; Lisístrata*. São Paulo: Abril Cultural, 1977 (Teatro Vivo).

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores).

_____.*Partes dos animais*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.v.4, tomo III (Obras completas de Aristóteles).

_____. *Poética*. Trad. e notas de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores).

_____. *Retórica*. São Paulo: Edipro, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BALL, David. *Para trás e para frente*: um guia para leitura de peças teatrais. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARBOZA, Jair. *Schopenhauer*: a decifração do enigma do mundo. São Paulo: Moderna, 1997.

BARNI, R. O Teatro cômico de Carlo Goldoni ou a “reforma” de um iluminista. *Revista De Italianística*, n. 19-20, p. 221-235. 2010. Universidade de São Paulo, São Paulo. https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i19-20p221-235.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*: em torno de Bakhtin. São Paulo: EDUSP, 1994.

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a essência do riso e do cômico em geral, nas artes plásticas”. [Trad. de Zênia de Faria do original *De l'essence du rire et généralement*

du comique dans les arts plastiques]. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Plêiade), 1961.

BENDER, Ivo C. *Comédia e riso*: uma poética do teatro cômico. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/ UFRGS/ Editora Unesp, 1996. (Coleção Engenho e Arte 1).

BENTES, Hilda. O ponto de convergência entre o teatro e a filosofia: o verbo théorein. *Synesis*, v. 8, n.1, p. 80-100, jan/jun. 2016. Universidade Católica de Petrópolis, Petrópolis, Rio de Janeiro.

BENTO (São). *Regras beneditinas*. Trad. e notas de D. João Evangelista Enout OSB. Rio de Janeiro: Edições Lumen Christi, 1980.

BENTO FILHO, Egídio. *O riso e suas técnicas no teatro*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.

BERGER, Peter. *O riso redentor*: a experiência cômica da experiência humana. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

BERGSON, Henri. *O riso*: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERLIN, Isaiah. Originalidade de Maquiavel. In: *Estudos Sobre a Humanidade*: uma antologia de ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BERTHOLD, Margot. *História mundial o teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1973.

BIGNOTTO, Newton. Política e vida privada na Mandrágora de Maquiavel. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*: Especial Maquiavel: 500 anos do Príncipe. n. 24, vol. 1, p. 7-21. FFLCH-USP, São Paulo, 2014.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BOILEAU-DESPÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979

BOLOGNESI, Mario Fernando. Mendigos, Comerciantes e Artistas Profissionais. *Revista Arte da Cena*, v.5, n.2, jul-dez/2019. Disponível em http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce.

BOQUET, Guy. *Teatro e sociedade*: Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 1989 (Coleção Khronos).

BORBA FILHO, Hermilo. *História do espetáculo*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1968.

BORIE, Monique et. al. *Estética teatral*: textos de Platão a Brecht /Monique Borie, Martine de Rougemont, Jacques Scherer; tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987. Volume 2.

BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (orgs.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

CANOVA, Marie-Claude. *La comédie*. Paris: Hachette, 1993. (Collection Contours Littéraires).

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CHABANNE, Jean-Charles. Bref survol des théories du comique. *Le comique*. chap. 3. Collection Bibliothèque Gillamard – Textes et dossiers “Registre”, 2002.

CHAUI, Marilena. *Introdução à história da filosofia*: dos pré-socráticos à Aristóteles. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CLEMENTE DE ALEXANDRIA. *O pedagogo*. Campinas, SP: Ecclesiae, 2014.

CICERO, Marco Tulio. De ridiculis. In: MARQUES JUNIOR, Ivan Neves. *O riso segundo Cícero e Quintiliano*: tradução e comentários de De Oratore, livro II, 216-291 (De ridiculis) e da Institutio Oratoria, livro VI, 3 (De Risu). Dissertação de mestrado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: Literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CROCE, Benedetto. Una questione che forse non si chiuderà mai. In: *Quaderni della “Critica” Diretti da B. Croce*. Luglio, n. 14, 1949, Fondazione Biblioteca Benedetto Croce-Itália.

D’ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. *O cômico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DE GRAZIA, Sebastian. *Maquiavel no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. 2ed. Milano: BUR Rizzoli, 2009.

DESCARTES, René. As paixões da alma. In: _____. *Discurso do método e outros textos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores).

DICIONÁRIO CRÍTICO DE TEOLOGIA. Publicado sobre a direção de Jean-Yves Lacoste. São Paulo: Paulinas: Edições Loyola, 2004.

DICIONÁRIO DE TEOLOGIA MORAL. Dirigido por Francisco Campagnoni, Giannino Piana, Salvatore Privitera. São Paulo: Paulus, 1997.

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução, apresentação e notas: Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986 (Coleção Elogio da Filosofia).

DUARTE JUNIOR, João Francisco. *O sentido dos sentidos*: a educação (do) sensível. 4. ed. Curitiba: Criar Edições, 2006.

DUBY, Georges (org.). *História da vida privada 2*: da Europa feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DURANTE, Will; DURANT, Ariel. *A era de Luís XIV*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994. (A História da Civilização VIII).

_____. *A renascença*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1953. (A História da Civilização V).

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Recorde, 2011.

ERASMO DE ROTERDAM. *Elogia da Loucura*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ESCOHOTADO, Antonio. *El espíritu de la comedia*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1991.

ESPINOSA, Bento de. *Ética*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. 3. ed. Org. de Franca Rame. São Paulo: Editora Senac, 2004.

FREUD, Sigmund; STRACHEY, James; FREUD, Anna. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. 24 v.

_____. *O humor*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Volume XXI. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud).

_____. *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*. Rio de janeiro: Imago, 1996. Volume VIII. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud).

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*: quatro ensaios. São Paulo: É Realizações, 2014.

GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 2 Volumes (Estudos, 36).

GAZONI, Fernando. *A poética de Aristóteles*: tradução e comentários, 2006, 132f. Dissertação (Mestrado em filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitexto*. Lisboa: Vega, s/d.

GIGLIO, Stefania Sansone Bosco. Cavalheiros *de Aristófanes*: estudo de uma proposta de tradução. 170 f. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

GIRARD, Gilles; RIGAULT, Claude. *O universo do teatro*. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

GILSON, Etienne. *A filosofia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O espírito da filosofia medieval*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GÓES, Paulo de. O problema do riso em O nome da rosa, de Umberto Eco. *Revista de Filosofia Aurora*, Curitiba, v. 21, n.28, p. 213-240, jan-jun 2009. Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba.

GONZÁLEZ, Jose Luis Navarro. *La estrutura interna del héroe cómico*. Cuadernos de filologia clássica. n. 15, 1978, pg. 137-166.

HALE, J. R. *Maquiavel e a Itália da renascença*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1963.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*, volume IV. São Paulo: EDUSP, 2004.

HELIODORA, Bárbara. *O homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.

HIPÓCRATES. *Sobre o riso e a loucura*. Org. e trad. de Rogério de Campos. São Paulo: Hedra, 2011.

HIRSCHBERGER, Johannes. *História da filosofia na Idade Média*. 2.ed. rev. ampl.. São Paulo: Herder, 1966.

HOBBES, Thomas. *Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).

HORÁRIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO; *A poética clássica*: Aristóteles, Horácio, Longino ; introdução Roberto de Oliveira Brandão ; tradução direta do grego e do latim Jaime Bruna. São Paulo : Cultrix, 1995.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*: o jogo como elemento de cultura. São Paulo: Perspectiva, 1971.

HUNTER, R. L. *A comédia nova da Grécia e de Roma*. Curitiba: Ed.UFPR, 2010.

JAEGER, Werner W. *Paidéia*: a formação do homem grego. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de Filosofia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

JOÃO CRISÓSTOMO (São). Sermão “contra os espetáculos”. In: GOMES, Cirilo Folch (org.). *Antologia dos Santos Padres*. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 1979.

_____. Sobre o Domingo da Ressurreição. In*: Sermões de São João Crisóstomo*. Escola Apostólica: São Paulo, 1950, p. 156-171. Disponível em: https://fasbam.edu.br/2020/04/12/sermao-sobre-o-domingo-da-ressurreicao-de-sao-joao-crisostomo/ . Acesso em: 27 mai. 2020.

JUNIOR, João Ribeiro. *O que é positivismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984 (Primeiros Passos).

KANT, Immanuel. Da arte e do gênio. In: _____. *Crítica da razão pura e outros textos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974 (Os Pensadores).

_____. Resposta à pergunta: que é "esclarecimento?" In: _____. *Textos seletos*. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

KUYUMJIAN, Marcia de Melo Martins; MELLO, Maria Thereza Negrão de. *Cultura cômica e ambiência cotidiana*: história cultural, risibilidade e humor. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2012.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LAUAND, Jean. *Em diálogo com Tomás de Aquino*: conferências e ensaios. São Paulo: Mandruvá, 2002.

LAURENT, Joubert. *Traité du ris*: [suivin d'un] dialogue sur la cacographie française. Réimpression de l'édition de Paris, 1579. Genève: Slatkine Reprints, 1973.

LEONI, G. D. *Sêneca*: a vida, a obra, a moral. São Paulo: Sonora, 1944.

MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/ UFRGS/ Editora Unesp, 2000.

MACHIAVELLI, Niccolò. *Erotica:* la mandragola-la clizia-novella del demonio che presse moglie-scritture erotiche varie. Coautoria de Gerolamo Lazzeri. Milano: Corbaccio, 1924. (Classici dell'amore, 16).

_____. *La mandragola*: per la prima volta restituita alla sua integrita a cura di Roberto Ridolfi. Firenze: Leo S. Olschki, 1965.

MAGALDI, Sabato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989 (Coleção Estudos; n. 111).

MAQUIAVEL, Nicolau. *A mandrágora*. Trad. e notas de Mário da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Coleção teatro vivo).

_____. *A mandrágora*. Trad. e notas de Pedro Garcez Ghirardi. Introd. de Carmelo Distante. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *O príncipe*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção obras de Maquiavel).

_____. *Comentários sobre a primeira década de Tito Lívio* (Discorsi). 2. ed. rev. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1979.

MASTERS, Roger D. *Da Vinci e Maquiavel*: um sonho renascentista: de como o curso de um rio mudaria o destino de Florença. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

MATOS, Franklin de. A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 25, p. 7-22, agosto de 2009. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. *O filósofo e o comediante*: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MENANDRO. O díscolo. In: SPINELLI, Helena de Negreiros. *O díscolo*: estudo e tradução. 117 f. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2009.

MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses*: a catarse na comédia. São Paulo: Perspectiva / Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008. (Coleção Estudos).

MEYER, Michel. *Le comique et le tragique*: penser le théâtre et son histoire. Paris: Presses Universitaire de France, 2003.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*: prosa II. 16. ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 1998.

_____. *Dicionário de termos literários*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin. *O avarento; As sabichonas*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

_____. *Tartufo 81*: ensaio sobre a poética da tradução do teatro em verso de Molière, acrescida de um ensaio sobre a poética da tradução do teatro em verso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

MOSCHEN, Agnes Soares. A formação da identidade cristã no Império Romano: os ataques de João Crisóstomo aos espetáculos teatrais em Antioquia. *Revista Eletrônica de Antiguidade e Medievo*. v. 11. n. 1. Nucleo de Estudos da Antiguidade – NEA, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2019.

MOUNIN, Georges. *Maquiavel*. Lisboa: Edições 70, 1984. (Biblioteca Básica de Filosofia).

NASCIMENTO, Carlos Arthur do. Rir é o próprio do homem. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, n. 21/22, p. 27-32. 1998/1999. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”-UNESP, Marília, SP.

NEDEL, José. *Maquiavel*: concepção ética e antropológica. Porto Alegre RS: EDIPUCRS, 1996. (Coleção Filosofia – 43).

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Editora AS, 1966 (Coleção Buriti).

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Defesa de Sócrates*. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987 (Os Pensadores).

_____. *Diálogos IV:* Parmênides (ou das formas); Político (ou da realeza); Filebo (ou do prazer); Lísis (ou da amizade). 2. ed. São Paulo: Edipro, 2015. (Clássicos Edipro).

PLAUTO. *Aulularia*. Trad., introd. e notas da profª Aída Costa. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. São Paulo: Editora Experimento, 1996.

POLI, Paola; CARLÀ, Marisa. *Il comico nel teatro*: comico commedia commedianti: percorso nel teatro comico di tutti i tempi. Milano: Palumbo, 1997.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: MELLO E SOUZA, Antonio Candido et. al. *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PORFÍRIO. *Isagoge*. São Paulo: Maltese, 1965.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

QUINTILIANO, Marco Fábio. De risu. In: MARQUES JUNIOR, Ivan Neves. *O riso segundo Cícero e Quintiliano*: tradução e comentários de De Oratore, livro II, 216-291 (De ridiculis) e da Institutio Oratoria, livro VI, 3 (De Risu). Dissertação de mestrado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

REALE, Giovanni. *História da filosofia antiga:* Platão e Aristóteles. São Paulo: Loyola, 1994. Vol. 2. (Série História da Filosofia).

_____. *História da filosofia antiga:* os sistemas da era helenística. São Paulo: Loyola, 1994. Vol. 3. (Série História da Filosofia).

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Justiça e Direito).

REIS, Sônia Cristina; ROCHA, Priscila N. da. O legado de Maquiavel no teatro de Luigi Pirandello. *Revista De Italianística*, n. 39, p. 23-33. 2019. Universidade de São Paulo, São Paulo. http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i39p23-33.

REZENDE, JM. *À sombra do plátano*: crônicas de história da medicina [online]. São Paulo: Editora Unifesp, 2009. Disponível em: https://static.scielo.org/scielobooks/8kf92/pdf/rezende-9788561673635.pdf. Acesso em: 08 fev. 2020.

RIDOLFI, Roberto. *Biografia de Nicolau Maquiavel*. São Paulo: Musa Editora, 2003. (Ler os Clássicos; 9).

ROCHA, Priscila Nogueira da. La favola Mandragola si chiama: considerações sobre a obra teatral de Nicolau Maquiavel. *Dramaturgia em foco*. v. 1, n. 2, p. 02-17, 2017. Universidade Federal do Vale do São Francisco, Petrolina-PE.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993. (Coleção Repertórios).

_____. *Do contrato social; Ensaio sobre a origem das línguas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Vol. I (Os Pensadores).

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANTORO, F. Tratado Coisliniano. *Letras Clássicas*, n. 7, p. 275-281, 17 dez. 2003.

SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos. Charlatões, atores profissionais e os palhaços de circo; um percurso dos artistas e máscaras do Teatro de Rua. In*: VII Reunião Científica ABRACE - Anais da VII Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.* v. 14, n. 1*.* Belo Horizonte: UFMG, 2013. Disponível em: https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/98/showToc Acesso em 10 mar. 2020.

_____. *O dueto cômico*: da Commedia dell'arte ao cavalo marinho. 250 f. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2015.

SAINT-VICTOR, Paul de. *As duas máscaras***:** tragédia, comédia: a cultura da Grécia em seu teatro: Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes. São Paulo: Germape, 2003.

SAVIOTTI, Gino. *História do teatro italiano*. Lisboa: Cosmos, 1944.

SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella, e outras comédias da commedia dell'arte*. Org., trad., introd. e notas de Roberta Barni. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Porto-Portugal: Rés-Editora, s/d.

SHAKESPEARE, William. *As alegres comadres de Windsor; Medida por medida; O sonho de uma noite de verão; O mercador de Veneza; A megera domada; Sonetos*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. 16. ed. ver. atual. São Paulo: Atual, 1994 (Discutindo a história).

SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2002.

SOUZA, Henrique Bezerra de. Pelo direito de rir: uma análise do local da comédia nas teorias teatrais. *Repertóri*o: Teatro e Dança. ano 16, n. 21. 2013. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC-UFBA, Salvador.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STERNBERG-GREINER, Véronique (org.). *Le comique*. Paris: Éditions Flammarion, 2003. (Letters).

STOPPELLI, Pasquale. *La Mandragola*: storia e filologia. Con l'edizione critica del texto secondo il Laurenziano Redi 129. Roma: Bulzoni Editore, 2005.

TERÊNCIO, Públio A. Eunuchos. In: SILVA, Nahim Santos Carvalho. *Eunuchos de Terêncio*: estudo e tradução. 155 f. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2009.

TOMAS DE AQUINO (Santo). *Suma teológica*. 2. ed. Porto Alegre, RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1980. 10v.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite a estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VENDRAMINI, J. E. A commedia dell'arte e sua reapropriação. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, v.24, p.57-83, 2001.

VICTÓRIA, Marcos. *Ensayo preliminar sobre lo cómico*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1941.

VIVANT, Corrado. *Nicolau Maquiavel*: nos tempos da política. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2016.

VOLTAIRE, François Marie Arouet de. *Cartas inglesas; Tratado de metafísica; Dicionário filosófico; O filósofo ignorante*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Coleção Os Pensadores).

VOLTZ, Pierre. *La comédie*. New York: McGraw-Hill, 1964.

WEFFORT, Francisco C. (org.). *Os clássicos da política*. São Paulo: Editora Ática, 1989. Volume I.

ZISIS, Theodoros. Diversão mundana e cristã segundo São João Crisóstomo. *Scripta Clássica On-line*, Literatura, Filosofia e História na Antiguidade. n. 2. p. 145 – 171. abril 2006. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFMG e Spyridon Alexandrakis, Belo Horizonte. Disponível em: https://www.yumpu.com/pt/document/read/12453476/diversao-mundana-e-crista-segundo-sao-joao-crisostomo-scripta- Acesso 19 jun 2020.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

KARNAL, Leandro. *A mulher na história*. Faculdade de Ciências Médicas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=--V2VKvlSz0. Acesso em: 03 jul 2020.

MENDES, Cândido; SEVCENKO, Nicolau. *A liberdade*. São Paulo: TVPUC, [19--]. 1 vídeo-cassete: VHS (Diálogos Impertinentes).

TESSARI, Roberto. *Progetto di ricerca per la cultura teatrale e la professionalittà dell'atore: Commedia dell'arte, la nascita dello Spettacolo Moderno*. Facoltà di Lettere e Filosofia, Lingue e Beni Culturali "Palchetti Laterali", 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gnu_Y3Kb5k4. Acesso em: 01 jun 2020.