

Uma visão panorâmica do humor e do riso na Literatura Espanhola: da Idade Média a Miguel de Cervantes

Humor and Laughter Highlights in Spanish Literature: from the Middle Ages to Miguel de Cervantes

Ester Abreu Vieira de Oliveira*
Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes

Maria Mirtis Caser*
Universidade Federal do Espírito Santo - Ufes

79

RESUMO: A essência do riso tem sido uma constante interrogação entre filósofos, historiadores, psicanalistas e outros estudiosos. O riso oscila entre a razão, porque diferencia o homem dos outros animais, e a não razão, por caracterizar-se pelo prazer, pela distração, pelo pecado, enfim, o que afastaria os humanos de Deus. Com base nos estudos sobre o riso, o humor e o risível, produzidos por Bérqson (1978), Alberti (2002) e Bakhtin (1970), discute-se, numa visão panorâmica, os vários conceitos sobre o tema, identificando a relação do riso com o tempo e o espaço em que se engendra e a forma como se apresenta. Busca-se analisar as conexões entre o humor e o texto literário, exemplificando com obras de autores da Idade Média, do Renascimento e do Século de Ouro espanhol.

PALAVRAS-CHAVE: História da Literatura Espanhola e humor. Literatura humorística espanhola. Literatura Espanhola e Humor. Literatura Espanhola e riso.

ABSTRACT: The essence of laughter has been a constant interrogation among philosophers, historians, psychoanalysts and other scholars. Laughter oscillates between the reason, that differentiates men from other animals, and the non-reason, characterized by pleasure, distraction and sin, what keeps human apart from God. Drawing from studies about laughter, humor and the laughable by Bergson (1978), Alberti (2002) and Bakhtin (1970) this paper presents, in a panoramic perspective, the various concepts about the theme, identifying the

* Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

* Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

relationship between laughter, time and space and the way by which it is performed. The article analyzes the connections between humor and literary texts, exemplifying with works by authors from the Middle Ages, the Renaissance and the Spanish Golden Age.

KEYWORDS: History of Spanish Literature and Humor. Humorous Spanish Literature. Spanish Literature and Humor. Spanish Literature and Laughter.

Bendito seja o riso que aos negros
Da vida, ao infeliz faz olvidar,
Como o vinho, adormece as nossas dores,
De quem sofre é conforto singular.

Maria Antonieta Tatagiba

A essência do riso tem sido uma constante interrogação entre filósofos, historiadores, psicanalistas e outros estudiosos, como o comprovam os incontáveis tratados, livros, artigos, ensaios e teses produzidos acerca do assunto. Em *O riso e o risível*, Verena Alberti faz uma análise dos diversos estudos acerca do riso e da sua relação com o pensamento ao longo da história. A interdisciplinaridade do tema para ela é inquestionável uma vez que a investigação sobre o riso e o risível implica uma reflexão sobre a linguagem, determinando sua aproximação com a literatura, que envolve a poética, a retórica e a estética; a explicação do riso pela conexão entre a linguagem e o pensamento indica a vinculação com a filosofia, enquanto “(a) história e a antropologia marcam a perspectiva da investigação” (ALBERTI, 2002, p. 7).

Os investigadores das diferentes áreas de estudo tentam definir o lugar que cabe a essa manifestação, que é reconhecida como exclusiva do ser humano e se caracteriza como uma das particularidades que o afastam tanto dos animais, porque o riso está ligado à razão, quanto de Deus, porque significa a não razão - “a ‘paixão’, a ‘loucura’, a ‘distração’ e o ‘pecado’” (ALBERTI, 2002, p. 8).

Para Schopenhauer (apud ALBERTI, p. 172), “[...] rimos da incongruência entre as duas formas de representação pelas quais apreendemos o mundo, ou, mais especificamente, pelas quais o mundo é, já que ele só existe para o sujeito”. Alberti destaca em sua pesquisa o ensinamento no tratado do médico Laurent Joubert (1529-1582), para quem a eutimia estaria ligada ao riso: “alegria, a companhia jovial e os objetos agradáveis têm, segundo ele, o poder de prolongar a vida, rejuvenescer o corpo e, principalmente, curar a melancolia” (ALBERTI, 2002, p. 112).

Alfonso Sastre (2002, p. 95-131) reflexiona sobre o cômico e as suas variedades quando fala sobre o riso espetacular e sobre a inserção deste na arte dramática. Diz que o Ser vivo deve variar e não repetir tudo de um modo idêntico e que o riso é o transporte do Ser vivo para o inanimado e que ele depende dos mais variados fatores. Charles Mauron (1997, p. 14. 5) afirma que o poder de fazer rir está num duplo ponto de vista: um psicológico e outro estético.

Segundo Henri Bergson, o riso tem significação social e “não há comicidade fora do que é propriamente humano”. Se um animal ou alguma coisa nos faz rir, é porque vemos neles alguma característica humana (BERGSON, 1978, p.12-14). Em sua teoria do humor, o autor afirma que uma situação será cômica quando pertence, ao mesmo tempo, a duas séries de acontecimentos independentes e quando a interpretação ocorre entre dois sentidos diferentes (p. 48). Para Bergson, o nosso riso é coletivo, é grupal e responde a exigências de uma vida em comum (p. 8). Esse filósofo enfatiza que o riso acontece quando se instaura o absurdo que só é cômico porque se relaciona ao que parece impessoal ao homem ou o seu comportamento (p. 54). Ele opõe ironia a humor e pondera que a ironia é retórica e finge acreditar ser o que se afirma. O humor tem como base o real, descreve meticulosamente o que é, fingindo crer como as coisas seriam (p. 61).

Um grande instrumento de comicidade e de zombaria está na própria língua, que, com variados recursos, tais como jogos fonéticos, apropriação de citações de outras línguas ou de camadas sociais com alguma impropriedade, emprego de cacofonia, derivação, onomatopeia, ultracorreção, metátese, síncope, neologismo, arcaísmo, duplo sentido, trocadilho, paradoxo entre outros, organiza o discurso de forma a distanciá-lo da realidade, ou realçar a essência dessa realidade, com o objetivo de provocar o riso. Na transposição de códigos está uma das estratégias para produzir comicidade. Um discurso solene em um ambiente familiar ou uma linguagem informal e descuidada em espaço imponente, por exemplo, é uma manifestação desse evento. Essa é a razão de serem cômicos os conselhos de Sancho Pança, em *Don Quijote de la Mancha*, e seus refrãos, proferidos em horas e situações impróprias, por conterem inversões de valores, ou, quando fala com o seu burrinho como se este fosse humano e faz discursos em que não há reciprocidade na comunicação. Nessa obra, Cervantes se inclina em direção a uma postura crítica e desmistificadora, contra as teorias ou costumes dominantes e oficiais, para provocar o riso ou descarregar a sua amargura, pois o cômico altera as imagens propagadas pelos veículos da cultura oficial.

O cômico é caracterizado também pela percepção de um contraste, por um contra sentido ou por uma incongruência. Os atos que escapam das leis ordinárias, os hábitos e convenções que se opõem ou destroem o previsto, podem ser cômicos. Em *Don Quijote de la Mancha*, por exemplo, a loucura do personagem principal é uma justificativa do autor para apresentar uma série de situações incongruentes que resultam cômicas e que incluem a surpresa pelas situações inesperadas no desenrolar da obra.

O riso surge também quando a imagem nos incomoda, como a figura de uma pessoa gorda ou de um nariz grande. Para a maior parte das pessoas, o escritor humorístico é o que faz rir. Ele é o cômico, o satírico, o grotesco que

se opõe ao sublime, ao ideal. Deve-se registrar, contudo que o humor não anula o trágico.

Cervantes utiliza em *D. Quixote*, entre outros, o recurso de ironia para produzir a comicidade. Na aventura do Moinho de Vento, por exemplo, há ironia, porque nela se nega a realidade do mundo, mas a loucura do herói tem, ao mesmo tempo, algo de trágico em sua comicidade. Essa aventura é uma espécie de paródia da Batalha de Lepanto, algo "espantável e jamais imaginado", como assegura D. Quixote: "boa guerra e grande serviço a Deus arranca má semente" (cap. VIII). Em sua crença de que pode resolver os problemas que grassam no mundo, o herói se propõe a reparar afrontas, corrigir erros, emendar injustiças, sanar abusos e cobrar dívidas, enfim, amparar os debilitados e frágeis e abater os poderosos, pelo que é considerado um louco sonhador. Don Quixote luta pela paz e, como confunde inimigos reais com inimigos imaginários, acaba sendo ridicularizado, mas é heroico no seu ridículo. E por essa união do trágico e do cômico, o riso não flui livremente, porque provoca, junto da graciosidade, um efeito de comiseração e enternecimento. A negação do positivo é a essência do trágico e do cômico e a linha que os separa é tênue. A comicidade ingênua surge quando ela nos apresenta o Cavaleiro de Triste Figura como justo, bom e sensato.

Linda Hutcheon (2000, p. 296) explica que a ironia não diz literalmente o que aponta, mas só deixa parecer ser outra coisa, tendo, por tanto, um duplo sentido, que poderá gerar distúrbio de decodificação. Semelhante à ideia de ironia são as máscaras de carnaval que tornam uma coisa parecida com a outra, tendo a imagem dupla a capacidade de um não dizer do mesmo, mas o diferente. Hutcheon remete para a ideia de ironia à figura do pato que pode à primeira vista parecer coelho, utilizando a frase "patos não são coelhos". A autora utiliza essa imagem veiculada por uma revista alemã para investigar o

que muda em nossa visão de mundo quando percebemos algo de maneira diferente.

Beda Alleman (1978, p. 386) anota que a ironia é uma atividade humana e já se encontra na *Estética* de Nicomaque, quando Sócrates encarna o primeiro comportamento irônico à medida em que faz o princípio de seu método a base de sua técnica do nascimento filosófico. Assim, a partir dos diálogos de Sócrates se identifica a noção de ironia socrática, ou o método de perguntar sobre uma coisa em discussão, de delimitar um conceito e, contradizendo-o, refutá-lo. Segundo o autor suíço, a ironia literária pode ser concebida sob duas formas: uma que é concebida tradicionalmente e é idealizada como uma espécie de disposição e de atitude intelectuais próprias de um determinado tipo humano e a outra se refere a um campo determinado de atividade humana e se relaciona mais com a filosofia do que com a literatura.

O australiano D. C. Muecke (1978, p. 478) explica que o conceito de ironia é instável, amorfo e vago. O que quis dizer no passado não significa o mesmo hoje. Uma ironia em um país não significa o mesmo no outro, o dito por um historiador ou por um crítico literário ou entre críticos literários, pode não ter o mesmo significado para o outro, pois um pode julgar que é uma ironia e o outro uma sátira. A noção que se tem de ironia é o resultado da aplicação que fizemos durante séculos.

Tradicionalmente a ironia é concebida como a existência de uma diferença entre o que se diz literalmente e o que se quer dizer verdadeiramente. O que se diz é o contrário do que realmente quer dizer. A mentira deve enganar o ouvinte ou o leitor e, às vezes, até mesmo, o próprio criador é enganado. A ironia moderna desestabiliza a estrutura de um discurso, por meio de diferentes estratégias como a autoconsciência da obra, quando a obra fala de si mesma. Exemplo dessa tática pode ser encontrado em *Dom Quixote*, quando é feita referência à própria obra na queima dos livros (1ª. parte, cap.

IV) ou quando Dorotea (1ª parte cap. XXXII) diz baixinho a Cardênio que falta pouco para que seja feita a segunda parte de Don Quixote. Nessas situações Cervantes apresenta uma ficção e em seguida mostra a realidade dessa ficção. Com esse artifício a obra adquire autoconsciência, instala-se a ironia e o seu sentido se desequilibra. Essa ambiguidade de sentido traz a dúvida ao leitor incauto que se pergunta: é verdade ou é mentira? A ironia permite diferentes tipos de recepção, dando margem a que se percebam outras possibilidades, além daquela que aparece literalmente.

A ironia se diferencia da paródia, que faz crítica, distanciando-se do texto que é parodiado pelo novo texto, extrapolando uma distância comumente mostrada pela ironia, que se torna a zombaria de uma realidade. Assim na ironia há realidade e irrealidade. Veja-se um exemplo: Don Quixote deseja viver uma aventura como faziam os cavaleiros andantes; o seu querer é real, almeja algo próprio dos entes humanos: viajar, mover-se, o que é um esforço possível, mas o que ele pretende é irreal, é um acontecimento quimérico, já ultrapassado. Don Quixote leva dentro de sua alma as aventuras narradas nas novelas de cavalaria, nesse ardor pelas histórias com suas aventuras, consideradas reais por ele, vai encontrar-se perdido na realidade cotidiana. Linda Hutcheon (1978, p. 474) aponta que parodistas como Cervantes buscam o procedimento da paródia como um meio de exorcizar seus fantasmas pessoais. A autora esclarece, ainda, que essa ironia não desvaloriza as obras que utilizam esse recurso, pois sua ação é mais analiticamente crítica que destrutiva.

A paródia é um dos instrumentos poderosos da sátira social. Ela está ligada ao exagero cômico e ao desnudamento de um defeito. Segundo Bergson (1978, p. 17) "a arte do caricaturista consiste em captar um pormenor, às vezes imperceptível, e torná-lo evidente a todos através da ampliação de suas dimensões". Sem dúvida, o grau extremo do exagero é o grotesco, que traz em si uma grande carga do trágico, porque o cômico, como já dito anteriormente,

é, ao mesmo tempo, trágico. Por essa razão, a frustração do insucesso de D. Quixote na investida contra o gigante é cômica pelo exagero e disparate de sua ação. Por outro lado, é necessário destacar que nem toda frustração é cômica. As iniciativas grandes ou heróicas naufragadas não são cômicas, mas trágicas. Nem toda comicidade é triste ou angaria simpatia. Se os reveses de um homem, na representação de Chaplin ou nas aventuras malogradas de D. Quixote, trazem o riso, é porque neles existe uma grandeza humana e a sinceridade de suas ações. Ao contrário, as personagens que representam a comicidade onde há impulsos e tendências egoístas e mesquinhas não ocasionam simpatia e não transmitem pena, pois a mediocridade da pessoa impulsiona um caráter de punição, como a figura do avaro Harpagon ou do hipócrita Tartufe de Molière. O riso que nos provoca D. Quixote ou Chaplin não é resultado do malogro, mas da disposição interrompida de acabar com gigantes em um e de um mergulho no rio no outro; além disso, não se culpa, nessas circunstâncias, uma pessoa por seus reveses, mas se fica sensibilizado por seus contratempos.

O riso só é compreendido pela sociedade na qual a percepção do humorista é compartilhada com os demais. Como afirma Bergson (1978, p. 14): “O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter um significado social”. Assim, o fundamento do humor é a convenção, é a concordância de certas situações. Destarte, é objeto de riso em determinada sociedade uma mulher gorda golpear um homem magro, mas o contrário não é motivo de graça. O automatismo, a rigidez, o hábito adquirido são traços fisionômicos que podem provocar o riso, pois podem acercar-se à visão de um animal, que muitas vezes, terá traços humanos e desencadeará uma sensação de ridículo e, portanto, será risível. O riso está vinculado ao cômico, entendido este como consequência do ridículo, disforme, errôneo que, não provocando compaixão, suscita naquele que presencia um sentimento de superioridade que provoca o riso.

Ainda que discorde de muitas das ideias de Bergson a respeito do riso, Jacques Le Goff, em seu artigo “La risa en la Edad Media”, ratifica o caráter social do riso, que, para ele,

[...] es un fenómeno cultural. Dependiendo de la sociedad y del período histórico, las actitudes hacia la risa, las formas en que se manifiesta y sus objetivos cambian. La risa es también un fenómeno social; requiere al menos de dos o tres personas, reales o imaginarias: la que provoca la risa, la que se ríe y, en su caso, la que es objeto de la risa -tercera persona que puede coincidir con la persona o personas con las que se comparte la risa. La risa es una práctica social con sus propios códigos, sus rituales, sus agentes y su teatralidad (LE GOFF, 1999, p. 41)¹.

Le Goff chama a atenção também para o fato de não se terem ocupado historiadores, literatos ou filósofos de um aspecto essencial do riso que é a sua relação com o corpo: “o riso se expressa com o corpo”, e essa “perigosa relação” entre riso e corpo seria a explicação, segundo o historiador, da condenação para essa manifestação de prazer e deleite pelas regras monásticas (LE GOFF, 1999, p. 46). A importância da Bíblia como base para toda elaboração teórica durante a Idade Média pode ser vista também no que se refere à questão do riso. Le Goff registra os diferentes tipos de riso apontados no Velho Testamento, já que o hebreu tinha duas palavras para a expressão do riso: “a primeira é *sâkhaq*, ‘riso feliz, desenfreado’ e a outra é *lâag*, ‘riso zombador, denegridor’”. O nome Isaac, filho de Sarah e Abraão, seria originado de *sâkhaq*, e o anúncio de que os pais com um século de vida teriam um bebê foi recebido com risos pelo casal (p. 49). Le Goff explica ainda que, embora no período entre os séculos IV e X as lágrimas tivessem sufocado o riso, os monges se divertiam nos mosteiros, criando inclusive a

¹ [...] é um fenômeno cultural. Dependendo da sociedade e do período histórico, as atitudes em relação ao riso, as formas em que se manifesta e seus objetivos mudam. O riso é, também, um fenômeno social; requer ao menos duas ou três pessoas, reais ou imaginárias: a que provoca o riso, a que ri e, se for o caso, a que é objeto do riso - terceira pessoa que pode coincidir com a pessoa ou pessoas com as que se compartilha o riso. O riso é uma prática social com seus próprios códigos, seus rituais, seus agentes e sua teatralidade (LE GOFF, 1999, p. 41, tradução nossa).

joca monacorum, “um gênero literário que aponta em uma direção posta e que parece livrar-se da repressão” (p. 51).

Em “La risa en el contexto de la teoría Literaria occidental”, Francisco Rico se vale da classificação organizada por Beltrán Almería para o riso: o riso ritual do folclore “[...] tendría ese carácter mágico productor de la vida. Esa risa niega la muerte como final” (RICO, 2009)². O espetáculo cômico popular está atrelado à esperança de um mundo melhor. O riso clássico, relacionado à seriedade indicaria, ao mesmo tempo, censura e consentimento. Trata-se, segundo o autor, de uma visão hierarquizada do riso de quem, abrigado do mundo popular, lhe recrimina a baixeza, mas a admite como natural (BELTRÁN ALMERÍA, apud RICO, 2009, p. 90). O riso popular se origina dos espetáculos da praça e, com a crise feudal, figuras como o bufão, o pícaro e a celestina vão da praça pública para a cultura literária, desmascarando a convencionalidade do mundo oficial. E segue o autor barcelonês: “La incorporación de estas figuras a la literatura significa la entrada de la risa en el ámbito de la cultura. Su función es la destrucción de las identidades serias” (RICO, 2009)³. Defende ainda que com o desprestígio da cultura do riso, essas figuras não só não desaparecem, mas “[...] se permanentizan dando lugar a géneros nuevos – la picaresca, el celestinismo, el entremés, etc. – o, incluso, a líneas como las que aparecen en varios géneros, como la del Fausto-Don Juan (RICO, 2009, p. 91)⁴. E por último o riso moderno, que se caracteriza por ser matizado pela seriedade: “[...] la risa moderna ha perdido el momento regenerador, conservando únicamente el momento crítico y negativo” (p. 91-92).

² “[...] teria esse caráter mágico produtor da vida. Esse riso nega a morte como final” (RICO, 2009, tradução nossa).

³ “A incorporação destas figuras à literatura significa a entrada do riso no âmbito da cultura. sua função é a destruição das identidades sérias” (RICO, 2009, tradução nossa).

⁴ “[...] se permanentizam dando lugar a gêneros novos – a picaresca, o celestinismo, o entremês, etc. – ou, inclusive, a linhas como as que aparecem em vários gêneros, como a do Fausto-Don Juan (RICO, 2009, p. 91, tradução nossa).

O riso na Idade Média, portanto, era uma forma de mover as estruturas regentes, tanto a feudal quanto a religiosa. E nas festas públicas, nas quais ocorria a igualdade de classe, era mostrada a verdadeira face das autoridades políticas e religiosas. O riso nessas festas era um jogo do qual todos participavam ou podiam fazê-lo, se assim o desejassem.

É no Renascimento que as manifestações do riso vão-se opor à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal, numa grande diversidade de formas e de manifestações: regozijo público do carnaval, ritos e cultos cômicos, bufões, bobos e tolos, gigantes, anões e monstros, caretas, vasta e diversificada literatura paródica. Todas essas formas variadas davam uma unidade de estilo e constituíam partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura do carnaval, pois o riso acompanhava as cerimônias e ritos civis da vida corrente. Assim os bobos da corte e os tolos parodiavam cada um dos atos do cerimonial considerado sério. Nenhuma festa acontecia sem a intervenção do elemento cômico.

Ao examinar a carnavalização em duas obras do segundo período de produção literária de Dostoievsky, nas quais é forte o elemento cômico, Bakhtin (1981) sustenta que o riso é uma posição estética. Essa é a razão de cada época e cada povo possuírem seu próprio e específico sentido do humor e do cômico. A tradução do cômico de uma para outra língua pode perder o seu vigor, ou ganhar novos entretons, porque muda a sociedade receptora. Assim, onde um ri outro pode não rir. A causa dessa divergência resulta da condição de ordem histórica, social, nacional e pessoal. Há pessoas mais propensas ao riso que outras.

Northrop Frye (1973, p. 49) considera a personagem cômica fundamental em uma sociedade e observa que a comédia mítica é tanto dionisíaca quanto apolínea, pois é a morte de um deus, é o aceite de um “herói “pela sociedade dos deuses. Lembra-nos que na antiguidade clássica, Menandro se destaca na

“Comédia Nova” com personagens comuns (escravos, cozinheiras, advogados, militares, filósofos) que exercem influência nos dramaturgos romanos Plauto e Terêncio, que legaram ao Renascimento o imitativo baixo. A estrutura do enredo da Comédia Nova grega, como foi transmitida por esses dois dramaturgos romanos, encontra-se até nossos dias na história de um jovem que aspira ao amor de uma mulher e cujo desejo é contrariado por alguma oposição, mas acaba por realizar o seu propósito de alguma maneira. Manifestação disso está em *A megera domada*, de Shakespeare, que ecoa o Exemplo 45 de *El conde Lucanor* (1330 a 1335), obra medieval de Infante Dom Juan Manuel, que trata da aventura de um jovem pobre que se casa com uma moça rica e geniosa, que ele acaba por controlar, impondo-se a ela, no primeiro dia de casados. Na Idade Média a obra *La Celestina* (1502), de Fernando Rojas, é uma tragicomédia que trata de um amplo problema social do grupo urbano da época e traz uma espécie de sátira acerca de como a sociedade concebe a honra, o dever, a fama, ou o aspecto moral, com intenção moralizadora. Porém os jovens não têm imposição social, só dos costumes, e o imitativo baixo (prostituta, soldado, estudantes, rufião, clérigo) serão elementos cômicos, como em Terêncio e Plauto.

Na Idade Média, como já apontamos, os festejos de carnaval eram atos cômicos. A literatura cômica medieval desenvolveu-se na concepção do mundo popular e carnavalesco. Nessa época houve um desenvolvimento da arte clerical que tinha um fundo moralizador. E nas estrofes da “cuaderna via”, na literatura espanhola, se destaca Juan Ruiz (o Arcipreste de Hita) com a obra *El Libro del Buen Amor* (1333), em que se encontra o objetivo de ensinar e moralizar o auditório, numa forma autobiográfica. O escritor faz zombarias, parodiando situações sociais e religiosas, em poema sensual, alegórico e/ou satírico. Procura com sua arte ridicularizar os excessos mundanos, a volúpia dos religiosos e a afoiteza das mulheres. Mas o riso é uma estratégia para minorar o medo do poder divino. Um exemplo de crítica religiosa está em “La pelea que hubo don Carnal con la Cuaresma”, que se

assemelha às canções de gestas no combate bizarro. Numa batalha gastronômica, parodiando um assunto sério, da cultura oficial religiosa, visando à comicidade e ao riso (humor) com uma linguagem brincalhona, irônica, dentro do espírito carnavalesco, critica os excessos das regras religiosas. A paródia no texto de Ruiz é um elemento indispensável no humor, como se pode ver no fragmento seguinte:

- 1057 Acercándose viene un tiempo de Dios santo;
 Fuíme para mí tierra por folgar algund cuanto,
 Dende a siete días era Cuaresma tanto,
 Puso por todos el mundo miedo e grand espanto.
- 1068 Estando a la mesa con don Jueves Lardero⁵
 Truo a mí dos cartas un ligero trotero;
 Decirvos he las notas, servos tardinero,
 Ca, las cartas, leídas, dilas al mensajeo.
- 1069 `De mí, Santa cuaresma, sierva del Salvador
 Enviada de dios a todo pecador,
 A todos los arciprestes e clérigos con amor,
 Salud en Jesucristo hasta la Pascua mayor [...] (RUIZ, 1939, p. 150-158)⁶.

Nessa linha de humor medieval não se pode deixar de destacar também o Arcipreste de Talavera (1398-1468?). Entre suas obras satíricas se encontra *Corbacho o Reprobación del amor mundano* ou *Libro del Arcipreste de Talavera o vicios y virtudes de las mujeres y reprobación del loco amor* (1498), eco de breves narrações satíricas medievais francesas e algo do *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita na intenção de moralizar, contendo uma carga misógina medieval. Na verdade, parece mais recomendar os vícios que reprová-los. A carnavalização se mescla com o ar ascético, num estilo copiado da linguagem coloquial, com notas humorísticas, linguagem hiperbólica. Em

⁵ A quinta-feira que antecede o carnaval. A expressão pode indicar o dia em que abundam as comidas. *Diccionario de autoridades*. Disponível em: <<http://web.frl.es/DA.html>>. Acesso em: 15 jul. 2019).

⁶ Aproximando-se vem o tempo de Deus Santo;/ Eu fui para minha terra para descansar em algum lugar, / Daqui a sete dias era a Quaresma/ todos tinham medo e grande admiração. / Estando à mesa com Dom Quinta-Feira Lardero/ Recebi duas cartas de um hábil mensageiro/ Vou dizer-lhes a notícia servos lerdo/ porque, as cartas, lidas, diga o mensageiro/ De mim, Santa quaresma, serva do Salvador/ Reenviada de deus a todo pecador,/ a todos os arciprestes e clérigos com amor./ Saúde em Jesus Cristo até a Páscoa grande [...]. (RUIZ, 1939, p. 150-158, tradução nossa).

técnica de sermão, procura evidenciar os defeitos das mulheres e dos homens lascivos. A misoginia se contrapõe ao amor cortês, que enaltecia a mulher, mostrando-a superior ao homem. Na caracterização psicológica dos personagens destaca-se o aspecto linguístico da linguagem coloquial, com predomínio da linguagem emotiva, das funções fáticas e expressiva da linguagem, numa conversação banal, no uso de diminutivos e de interjeições, para expressar queixas, mostrar a sagacidade nos enganos. Elegemos o exemplo a seguir, que é um “chiste”, que aparece no capítulo X da segunda parte “De cómo la mujer miente jurando y perjurando”. Observa-se que a mulher (o herói da história), como acontece com todos os heróis, já aponta Frye (1973, p. 49; p. 167), obterá sempre o seu triunfo, seja ele sensato ou tolo, honesto ou vil, e a forma cômica se desenvolve colocando ênfase nas personagens obstrutoras, “lendárias” da ironia cômica, da sátira, do realismo. Também pode ocorrer o cômico, colocando-se o herói adiante, nas cenas do desenvolvimento e reconciliação, seguindo o desenlace da comédia para um final feliz:

Otro ejemplo te diré: otra mujer tenía un fraile tras la cama escondido; desde que vino su marido, no sabía cómo sacarle fuera. Fuese a su marido y díjole: «¿Dónde vos arrimastes, que venís lleno de pelos?». El marido volvió para que la mujer le alimpiase los pelos, y, vueltas las espaldas, salió el fraile que estaba escondido. Y dijo el marido: «Pareciome como que salió hombre por aquí». Dijo ella: «Amigo, ¿dónde venís, o estáis en vuestro seso? ¡Guay de mí! ¿Y quién suele entrar aquí? ¡Guay, turbado venís de alguna enamorada! ¡los gatos vos parecen hombres, señal de buena pascua!». Luego calló el marido y dijo: «¡Calla, loca, calla!, que por probarte lo decía». Y así hizo y hace la mujer su mentira verdad.

Otra, teniendo otro escondido, de noche, vino su marido y hubo de esconder el otro so la cama; y cuando el marido entró, hizo la candela caediza y apagose. Y dijo la mujer al marido: «Andad aquí conmigo, dadme aquí un alquaquida». Y mientras salió a darle un alquaquida el marido de la cámara, salió el otro de yuso la cama y fuese luego abajo y salió por el establo (TALAVERA, 2019)⁷.

⁷ Outro exemplo te direi: outra mulher tinha um frei detrás da cama escondido; quando veio o seu marido, não sabia como tirá-lo dali. Foi a seu marido e disse-lhe: «¿Onde o senhor estava que veio cheio de pelos?». O marido deu as costas para que a mulher lhe limpasse os pelos, e, estando ele de costas, saiu o frei que estava escondido. E o marido disse: «Pareceu-me que saiu um homem por aqui». Ela disse-lhe: «Amigo, de onde vem ou estava, ou estava em seu próprio juízo? Ai de mim! E quem poderia entrar aqui? Que bom seria! Ai, perturbado vem de

A partir do Renascimento, a visão crítica e materialista da vida desenvolve os romances de humor do gênero picaresco, de caráter anti-heroico. (*Lazarillo, La vida del Buscón, llamado Don Pablo, Guzmán de Alfarache, La Pícaro Justina, La ingeniosa Elena, Vida del escudero Marco Obregón*, etc.) e os entremezes no gênero teatral. Nesses textos, o engano domina nas diferentes modalidades: simular, dissimular e substituir o que é pelo que não é. A astúcia muda por uma caricatura sofisticada, por exemplo, em Pablos de *La vida del Buscón*, de Francisco de Quevedo, enquanto há um ataque forte ao mito nacional. Em *Lazarillo de Tormes* (de Autor anônimo) identifica-se uma transposição paródica, caricaturesca, ao ideal cavalheiresco, com o uso em situação degradante das mesmas maneiras, linguagem e elementos como capa e espada que caracterizam o orgulho espanhol. Ridiculariza-se o fidalgo, mito de valores e sentimentos da Espanha do século XVI e princípio do XVII. O fidalgo é símbolo da honra (equiparada à vida e riqueza), da fé, do valor e da virilidade. Com *Lazarillo*, se desconstroem essas convicções, pois a narrativa denuncia que a honra que se busca é a de prestígio e não a da virtude e que o dinheiro nivela a honra, pois ser pobre é desonra. Ironiza-se também a crença na “pureza de sangue” - que significava não ter ancestrais mouros ou judeus, o que levava as pessoas a criarem situações falsas para atender a essa exigência. A carta que aparece no início da obra também é uma simulação: “Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy extenso, parecióme no tomarle por el medio sino del principio porque se tenga entera

alguma namorada! ¡os gatos lhes parecem homens, sinal de boa festança!». Depois calou o marido e disse: «¡Cala, louca, cala!, porque eu dizia isso para provar-lhe». E assim fez e faz a mulher sua mentira verdade.

Outra, tendo outro escondido, de noite, veio o seu marido e teve de escondê-lo debaixo da cama; e quando o marido entrou, deixou cair a vela que se apago. E disse a mulher ao marido: «Vem aqui comigo, para dar-me uma palhinha». E enquanto saiu para dar-lhe a palhinha o marido da câmara, saiu o outro de debaixo da cama e desceu e foi para o estábulo (TALAVERA, 2019, tradução nossa).

notícia de mi persona” (ANÓNIMO, 1986, t. I, p. 101)⁸. O autor utiliza uma carta que teria sido escrita a Lázaro/Lazarillo, solicitando-lhe justificar o escândalo da relação sexual entre sua mulher e o Arcebispo.

O período conhecido como “Siglo de Oro español” corresponde aos séculos XVI e XVII, época de notável produção artística, em que viveram Quevedo, Góngora, Cervantes e Lope de Vega. Os dois últimos, sem dúvida, grandes dramaturgos, aproveitaram das lições deixadas pelos autores/atores da “*commedia dell’arte*”, que apuraram com seu talento e graça. Enquanto Lope de Vega, no teatro, ou seja, nas comédias, como em *Peribáñez*, em *Alcalde de Zalamea* e em *Fuenteovejuna*, atribui toda a honra ao homem da terra, o lavrador; nas novelas picarescas e na obra *Don Quixote de la Mancha*, Miguel de Cervantes leva ao ridículo a ignorância do rústico agricultor, tal como se vê, respectivamente, em Mengo, personagem de *Fuenteovejuna*, e Sancho Panza, de *Dom Quijote de la Mancha*.

No entremez “Retablo de las Maravillas Cervantes escarnece da preocupação espanhola com a pretensão de uma “pureza de sangue”, valendo-se como estratégia da ironia, do humor e da zombaria. Nesse entremês domina o tema do ilusionismo que “é unívoco como costumam ser as manifestações carnavalescas da violação do corriqueiro, é a vida deslocada de seu curso normal” (OLIVEIRA, 2004, p. 18). Cervantes apresenta a problemática do filho natural e do “sangue puro”, de forma crítica e desmistificadora para provocar o riso. Coloca o personagem Benedito gabando-se de sua pureza de sangue: “Disso eu me responsabilizo, e posso lhe dizer que de minha parte, posso estar tranqüilo, pois não sou filho de qualquer um; sou cristão velho e minha linhagem é dos quatro costados; vocês vão ver se eu vejo ou não o tal retábulo” (CERVANTES, 2004, p. 61), quando o artista Chanfalha menciona

⁸ “Assim sua Senhoria escreve e lhe escreva e relate o caso de muita extensão, parece-me que se deve começar não pelo meio, mas pelo princípio, para que tenha uma perfeita notícia de minha pessoa” (ANÓNIMO, 1986, t. I p. 101, tradução nossa).

que, para poder ver as maravilhas do retábulo, é preciso que a pessoa não tenha “raça de confesso, ou não tenha sido gerada e procriada por seus pais em legítimo matrimônio” (p. 59). O que ocorre, de fato, é um jogo de embustes: o retábulo trazido pelo artista não apresenta qualquer prodígio, mas a trapaça está garantida pela cumplicidade dos espectadores, que não têm coragem de denunciar o vazio da mostra, porque não estão seguros de suas origens. No retábulo, Cervantes carnavaliza:

- 1- A credulidade dos plebeus: o tema do mistificador, o da magia, o da invisibilidade das coisas, o do engano e o da histeria coletiva.
- 2- A clarividência que encobre pretensas virtudes e culpas de nascimento: o tema da bastardia, o do sangue impuro, o do anti-semitismo, o das bodas, o do traído conformado e do castrado.
- 3- A vida dos plebeus: o tema da festa, o da reunião dos administradores do povo segregado s do povo.
- 4- As armas administrativas em contraponto às Letras: o tema do político poeta e respeitador da opinião da maioria e o do furriel como dono da verdade (OLIVEIRA, 2004, p. 17).

Em *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, é intensa a zombaria pela prática de títulos comprados e pelo afã do plebeu em converter-se em cavalheiro. Exemplo disso aparece no início do cap. 3:

Aunque era muchacho, como padecía necesidad, todo esto pasaba con la imaginación. Antojábaseme que la honra era como la fruta nueva por madurar, que dando por ella excesivos precios, todos igualmente la compran, desde el que puede hasta el que no es bien que pueda. Y es gran atrevimiento y desvergüenza que compre media libra de cerezas tempranas un trabajador por lo que le costaran dos panes para sustentar sus hijos y mujer (ALEMÁN, 1986, t. I, p. 373)⁹.

No *Buscón*, de Quevedo, é também ficcionalmente explorado o engano, a mentira e as palavras e os rituais religiosos. O ar zombeteiro com frases e

⁹ Embora fosse um rapazinho, como passasse necessidade, tudo isso passava com a imaginação. Eu pensava que a honra era como a fruta nova para madurar, que dando por ela excessivos preços, todos igualmente a compram, desde o que pode até o que não pode. E é grande atrevimento e vergonhoso comprar meia libra de cerejas temporãs um trabalhador pelo o que custa-lhe dois pães para sustentar seus filhos e mulher (ALEMÁN, 1986, t. I, p. 373, tradução nossa).

palavras bíblicas ou litúrgicas marca o caráter carnavalesco. Tem-se exemplo dessa ocorrência quando Pablo quer comer uma galinha e vê uma mulher chamando-as “Pio, pio” muitas vezes, diz-lhe que havia dito uma coisa horrível, uma blasfêmia, que devia dar parte à Inquisição. Ela lhe pediu que lhe explicasse e ele aclarou, para que com o medo provocado na senhora pudesse obter galinhas:

— ¿Es posible que no advertís en que? No sé cómo lo diga, que el desacato es tal que me acobarda. ¿No os acordáis que dijisteis a los pollos “pío, pío”, y es Pío nombre de los Papas, vicarios de dios y cabezas de las Iglesias? Papaos el picadillo.

Ella quedo como muerta y dijo:

- Pablos, yo lo dije, pero no me perdone Dios si fue de malicia. Yo me desdigo; mira si hay camino para que se pueda excusar el acusarme, que me moriré si me veo en la Inquisición.

—Como vos juréis en una ara consagrada que no tuviste malicia, yo asegurado, podrá dejar de acusaros, pero será necesario que esos dos pollos que comieron llamándoles, con el santísimo nombre de los pontífices me los deis para que yo los lleve a un familiar que los quemé, porque están dañados, y tras esto habéis de jurar de no reincidir de ningún modo (QUEVEDO, 1986, p. 31-32)¹⁰.

A comédia clássica espanhola tem fórmula bastante usual e recorrente: a apresentação de uma situação em que um evento importante e inesperado desestrutura o cotidiano pessoal, familiar e social, com pequenas peripécias, com jogos e mal-entendidos, para, depois de muitas reviravoltas, tudo retornar ao equilíbrio e resolver-se a situação com o expediente de uma boda vantajosa para todos. É o que acontece, por exemplo, na obra *La Dama Duende*, de Calderón de la Barca, na qual se vê reinar o riso e o gracejo para

¹⁰ — É possível que não percebe em que? Não sei como dizer-lhe, que o desacato é tanto que me acobarda. Não se lembra que disse aos frangos “pio, pio”, e é Pio nome dos Papas, vigários de deus e cabeças das Igrejas? Faz picadinho de você.

Ela tremeu de medo e disse:

- Pablos, eu o disse, mas que Deus não me perdoe se foi com malícia. Eu me desdigo; olha se há uma forma de desculpar-me ou acusar-me, que morrerei se me vejo na Inquisição.

—Como me jure em uma ara consagrada que não teve malícia, eu assegurado, poderei deixar de acusar-lhe, mas será necessário que esses dois frangos que comeram chamando-lhes, com o santíssimo nome dos pontífices me dê para que eu os leve a um familiar que os queime, porque estão danificados, e depois disso você tem de jurar de não reincidir de nenhum modo. (QUEVEDO, 1986, p. 31-32, tradução nossa).

burlar ou confirmar o signo da ordem social. Este dramaturgo lança mão dos termos do Amor e das bodas para provocar o riso pelos meios próprios do teatro: a paralinguística e a proxêmica. Na peça o autor se vale de técnica de quebra-cabeça ou de esconde-esconde com a ajuda de aposentos estrategicamente organizados para atender aos interesses dos personagens no desenvolvimento da trama:

ISABEL: Por cerrar y encubrir la puerta que se tenía, y que a este jardín salía, y poder volverla a abrir, hizo tu hermano poner portátil una alacena; esta, aunque de vidrios llena, se puede muy bien mover (CALDERÓN DE LA BARCA, 1951) ¹¹	585 590
--	--

Na peça se realiza o processo de um tipo de cômico que remete a Bergson, quando apresenta como inversão de situações verdade/mentira; realidade/imaginação - devido à consequência do conflito de duas forças que se enfrentam com golpes sucessivos. Papéis trocados, ações de mulheres atribuídas a duendes, disfarces usados pela dama para ludibriar a vigilância masculina, encontros às escondidas são os ingredientes desse enredo, que tem a vitória do amor e a trama solucionada na 3ª. e última jornada.

Constatamos por fim que, no decorrer de séculos, as obras que provocam o riso apreendem a realidade ocultando, aparentemente, como uma máscara ou como uma ilusão ótica, o que (não) deveria ser visto. Por sua vez o riso, falando a verdade daquilo que se procura ocultar, tem uma manifestação séria de um não saber. É ele uma faca de dois gumes, pois se relaciona com a alegria, mas a malícia que destila é negativa para a pessoa de quem se ri.

¹¹ Para fechar e encobrir/ a porta que ali havia,/ e que a este jardim saía,/ e poder torná-la a abrir,/ teu irmão mandou fazer/ bem movediça u'a estante;/ que, mesmo com louça tanta/ se pode muito bem mover (CALDERÓN DE LA BARCA, 1951, tradução nossa).

Referências

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. Disponível em: <[https://www.academia.edu/13333102 /O_Riso_e_o_Ris%C3%ADvel-Verena_Alberti](https://www.academia.edu/13333102/O_Riso_e_o_Ris%C3%ADvel-Verena_Alberti)>. Acesso em: jun. 2019.
- ALEMÁN, Mateo. *Gusmán de Alfarache*. In: LA NOVELA picaresca española. Estudio preliminar, selección, prólogos y notas Ángel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1986. t. 1, p. 289- 720.
- ALLEMAN, Beda, De l`ironie en tant que pincipe littéraire. *Poétique. Revue de Théorie et d`Analyse Littéraires*, Paris, n. 36, p. 385-398, nov. 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. *L`oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Traduit par Abdré Robel. Paris: Gallimard, 1970.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1978.
- CALDERÓN DE LA BARCA. *La Dama Duende*. Madrid: El Ateneo, 1951. p. 442-549.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução de Ernani Sso. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2012.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Retablo de las maravillas*. Entremés. *Retábulo das maravilhas*. Entremez. Tradução de Oliveira, Nascimento, Caser. Edição bilíngue. Brasília: Thesaurus; Consejería de Educación de la Embajada de España, 2004.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 40-56; p. 219-236.
- HUTCHEON, Linda. Ironie et parodie: stratégie et structure. *Poétique. Revue de Théorie et d`Analyse Littéraires*. Paris, n. 36, p. 467-477, nov. 1978.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo. História. Teoria. Ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

- LAZARILLO de Tormes. In: LA NOVELA picaresca española. Estudio preliminar, selección, prólogos y notas Ángel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1986. t. 1, p. 91-176.
- LE GOFF, Jacques. La risa en la Edad Media. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Org.). *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días*. Madrid: Seguitur, 1999. p. 41-54.
- MAURON, Charles. *Psicocrítica del género cómico. Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière*. Traducción de María del Carmen Bobes Naves. Madrid: Arco, 1997.
- MUECKE, D. C. Analyses de l'ironie. *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, Paris, n. 36, p. 479-494, nov. 1978.
- OLIVEIRA, Ester A. Viera de. Introdução. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Retablo de las maravillas*. Entremés. *Retábulo das maravilhas*. Entremez. Tradução de Oliveira, Nascimento, Caser. Edição bilíngue. Brasília: Thesaurus; Consejería de Educación de la Embajada de España, 2004.
- PIRANDELLO, L. *Ensayos*. Madrid: Guadarrama, 1968. v. 1, p. 21-30.
- QUEVEDO, Francisco. *La vida del Buscón*. In: LA NOVELA picaresca española. Estudio preliminar, selección, prólogos y notas. Ángel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1986. p. 07-88. t. 2.
- RICO, Francisco Chico. La risa en el contexto de la teoría Literaria occidental. In: LADA FERRERAS; ARIAS-CACHERO, Cabal (Ed.). *Literatura y humor: estudios teórico-críticos*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2009. p. 83-101.
- RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita). *El Libro del Buen Amor*. Buenos Aires: M. Alfredo Angulo, 1939.
- SASTRE, A. *Ensayo general sobre lo cómico en el teatro y en la vida*. Hurí: Hindarria, 2002.
- TALAVERA, Arcipreste de. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arcipreste-de-talavera-o-corbacho--0/html/>>. Acesso em: 18 maio 2019.
- VEGA, Lope de. *La Dama boba. La Niña de Plata*. 3. ed. Madrid: Espasa - Calpe. 1958.