

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

O RISO E A COMICIDADE NO *QUIXOTE*

PATRÍCIA MARIA DA SILVA FERREIRA

**DRA. JUCIANE DOS SANTOS CAVALHEIRO
ORIENTADORA**

**Manaus – AM
2017**

PATRÍCIA MARIA DA SILVA FERREIRA

O RISO E A COMICIDADE NO *QUIXOTE*

Trabalho apresentado para defesa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras e Artes.

Orientadora: Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro

**Manaus - AM
2017**

Catálogo na fonte
Elaboração: Ana Castelo CRB11ª-314

F383r Ferreira, Patricia Maria da Silva
O riso e a comicidade no Quixote./ Patricia Maria Da Silva Ferreira. –
Manaus: UEA, 2017.
82fs. il.: 30cm.

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras e
Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para
obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientadora: Profª. Drª. Juciane dos Santos Cavalheiro

1.Quixote 2.Cervantes 3.Comicidade I. Orientadora: Profª. Drª. Juciane
dos Santos Cavalheiro. II. Título.

CDU 82-93

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – www.uea.edu.br
Av. Leonardo Malcher, 1728 – Ed. Professor Samuel Benchimol
Pça. XIV de Janeiro. CEP. 69010-170 Manaus - Am

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

TERMO DE APROVAÇÃO

O RISO E A COMICIDADE NO *QUIXOTE*

Dissertação de Mestrado defendida por Patrícia Maria da Silva Ferreira e aprovada aos vinte e quatro dias do mês de maio de dois mil e dezessete pela banca examinadora constituída por:

Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro
Orientadora (UEA)

Dr. Carlos Renato Rosário de Jesus
Avaliador interno (UEA)

Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira
Avaliadora externa (UFAM)

**Manaus - AM
2017**

BANCA AVALIADORA

Trabalho apresentado para defesa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras e Artes.

Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro
Orientadora (UEA)

Dr. Carlos Renato Rosário de Jesus
Avaliador interno (UEA)

Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira
Avaliadora externa (UFAM)

Dr. Mauricio Gomes de Matos
Avaliador interno suplente (UEA)

“É melhor escrever sobre risos que sobre lágrimas, pois o riso é o apanágio do homem.”

François Rabelais

“Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo... Quando ele gargalhou, fez-se a luz...Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo.”

Salomon Reinach

“O riso é a mais útil forma de crítica, porque é a mais acessível à multidão.”

Eça de Queiroz

AGRADECIMENTOS

A pesquisa que resultou neste trabalho só foi possível graças ao apoio de diversas pessoas. Por isso, venho agradecê-las.

Primeiramente, dedico esse agradecimento aos meus familiares: Doraci, minha mãe, por ter criado a mim e ao meu irmão na ausência paterna e por ter cuidado de mim nas diversas vezes que estive doente enquanto cursava o mestrado. Agradeço a minha tia Zeneide pelo apoio nas horas difíceis e por me tratar como uma filha. Também agradeço ao meu irmão por sempre ter sido presente e por toda ajuda prestada.

Expresso minha gratidão também a todos os amigos que de alguma forma me ajudaram durante a pesquisa. Ao Nicolás, meu grande amigo desde a graduação, por ter estudado noites e noites comigo para a prova do mestrado e também pelo apoio nos momentos em que pensei que não conseguiria. À Ana Katarina e à D. Cléia, amigas presentes em minha vida desde a infância, por cuidarem de mim como alguém da família e serem um afago em momentos de desamparo. E, por fim, aos amigos do Pandevú pela compreensão da minha ausência na reta final desta pesquisa.

Agradeço à professora Juciane Cavalheiro, minha orientadora, por toda paciência, compreensão, apoio, por nunca falar palavras negativas ou desestimulantes e, sobretudo, pela excelente orientação. Sem dúvidas, esses fatores foram os mais importantes para a concretização deste trabalho.

Sou grata também aos professores Carlos Renato e à professora Rita do Perpétuo Socorro pelos apontamentos que fizeram na qualificação. Graças a eles, pude corrigir falhas e aperfeiçoar a pesquisa.

Agradeço igualmente à professora Berenice Carvalho, pois através dela tive acesso ao livro sobre o riso de Vladimir Propp, que é uma obra difícil de encontrar em livrarias pelo Brasil.

Por fim, agradeço ao meu namorado Giovanni Caldeira. Conhecemo-nos em um período conturbado da minha vida, mas ainda assim permaneceu ao meu lado oferecendo apoio, ajuda e compreendendo que nem sempre eu podia estar perto.

RESUMO

A crítica antiga do *Quixote* ([1605] 2002), até os anos 1750, concebia a obra como puramente cômica. Com a chegada da interpretação romântica, a partir do século XVIII, dom Quixote passou de um louco burlesco a um sonhador utópico, e o que antes era visto como cômico passou a ser visto de forma trágica. Mesmo que haja interpretações diversas, no *Quixote* há inegavelmente uma forte presença da comicidade. Isso é notável principalmente por sua estruturação paródica, mas, para além disso, o texto cervantino provoca o riso de diversas outras formas. Por isso, nossa proposta incide na análise de como essa comicidade é provocada. Grande parte do que há escrito sobre o risível no *Quixote* identifica somente a paródia e o contraste estilístico como provocadores da comicidade na obra. Este estudo, por outro lado, pretende atrelar a narrativa cervantina a teorias do riso para, assim, realizar um trabalho em que serão evidenciadas outras formas de risível presentes na obra. Além disso, será traçado um panorama histórico do riso, da Antiguidade até o período de publicação do *Quixote* (século XVII), a fim de dar subsídios para uma melhor compreensão do cômico na obra máxima de Cervantes.

Palavras-chave: *Quixote*. Comicidade. Riso. Cervantes.

ABSTRACT

The old criticism of Quixote ([1605] 2002), until the 1750s, formed the work as purely comic. With the arrival of the romantic interpretation, from the eighteenth century, Quixote went from a crazy burlesque to a utopian dreamer, and what was comic turned in to tragically. Even though there are different interpretations, in Quixote there is, with no doubt, a strong presence of comedy. This is especially notable for his parody structure, but, in addition, the Cervantine text causes laughter in several other ways. Therefore, our proposal focuses on the analysis of how this comic is caused. Much of what is written about the laughable in the Quixote identifies only the parody and the stylistic contractor as causers of the comedy of the work. This study, on the other hand, intends to link the Cervantine narrative to theories of laughter, in order to perform a work in which other ways of laughable present in the work will be evidenced. In addition, a historical panorama of laughter, from antiquity to the period of publication of the Quixote (seventeenth century), will be drawn up to provide support for a better understanding of the comic in Cervantes' masterpiece.

Key words: Don Quixote. Comic. Laughable. Cervantes.

O RISO E A COMICIDADE NO *QUIXOTE*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. O RISO: DA ANTIGUIDADE AO SÉCULO XX	14
1.1 O RISO NA ANTIGUIDADE	14
1.1.1 O RISO PARA PLATÃO	14
1.1.2 O RISO PARA ARISTÓTELES.....	17
1.1.3 O RISO PARA CÍCERO	23
1.2 O RISO NA IDADE MÉDIA	29
1.3 O RISO NO PERÍODO DO <i>QUIXOTE</i> (SÉCULO XVII)	37
1.4 O RISO NO SÉCULO XX.....	42
1.4.1 BERGSON: O RISO.....	42
1.4.2 PROPP: CRÍTICA ÀS TEORIAS E A SISTEMATIZAÇÃO DO RISO	44
2. O RISO EM O <i>QUIXOTE</i>	51
2.1 INTERPRETAÇÕES DO <i>QUIXOTE</i>	51
2.2 PRÓLOGO I E A PARÓDIA	57
2.3 ANÁLISE DO EPISÓDIO DA ESTALAGEM E DE COMO D. QUIXOTE SE ARMOU CAVALEIRO.....	62
2.4 ANÁLISE DO EPISÓDIO DOS MOINHOS DE VENTO	70
CONCLUSÃO	79
REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO

O *Quixote*, tomos I (1605) e II (1615), é a obra-prima de Miguel de Cervantes. A narrativa vem atraindo leitores ao longo do tempo e até hoje a figura do cavaleiro e seu escudeiro estão presentes no imaginário Ocidental. Um dos elementos centrais da obra e também motivo de sua popularidade no período em que foi publicada é a comicidade, isto é, sua capacidade de provocar o riso em seus leitores. Este estudo pretende debruçar-se sobre esse aspecto e compreender como o *Quixote* suscita o riso desde sua publicação até a atualidade.

Sabe-se que a comicidade é provocada, em primeira instância, pela estrutura paródica da obra, visto que Cervantes constrói uma paródia das novelas de cavalaria. Além dessa, outra forma de risível sempre mencionada nos estudos do *Quixote* é a mescla estilística presente nas falas do cavaleiro. Há pesquisas que se debruçam somente sobre essas duas formas cômicas. No trabalho de doutorado de Moraes (2011), intitulado *O cômico e o riso no Quixote*, por exemplo, a autora diz que tratará apenas do último caso: “em nossa pesquisa abordamos o cômico unicamente como mistura de estilos” (MORAES, 2011, p. 01). Entretanto, na leitura do *Quixote*, é possível observar que outros aspectos da comicidade são utilizados para suscitar o riso. Esta pesquisa, portanto, além de abordar a questão da paródia e da mescla estilística, pretende expandir a concepção de cômico no *Quixote* identificando e explicitando outras formas do risível presentes na obra.

O termo comicidade (ou *cômico*) será utilizado aqui na acepção que Alberti (1999, p. 24) utiliza em seu estudo *O riso e o risível na história do pensamento*. Segundo a autora, que pesquisou e estudou diversas teorias do riso da antiguidade ao século XX, os teóricos do risível, na maior parte das vezes, não se prendem às terminações e, por isso, ela mesma não se atém a essas questões. Apesar disso, um termo é explicitado em sua obra: o *risível*. Conforme Alberti (1999, p. 24), risível é “o objeto do riso em geral, aquilo que se ri”. Segundo ela, risível é geralmente sinônimo de cômico.

Sobre essa questão terminológica, Yves de La Taille (1999), em seu livro *Humor e tristeza: o direito de rir*, não utiliza a palavra comicidade, senão, para tratar do mesmo assunto, utiliza o termo: *humor*. O estudioso, assim como Alberti, deixa claro que não vai dar atenção à questão da nomenclatura, pois os próprios especialistas e filósofos também não trazem clareza e precisão aos termos (LA TAILLE, 2014, p. 10). Ainda assim, seu estudo traz uma importante

definição ao dizer que humor é tudo aquilo criado pelas pessoas com o objetivo de fazer rir: “O humor é uma das causas mais poderosas e frequentes do riso [...] Sua particularidade, que a distingue das outras causas, é ser fruto de uma *criação* (que pode até ser involuntária)” (LA TAILLE, 2014, p. 17).

Tem-se, dessa forma, através da união das definições de Alberti e La Taille, uma concepção mais específica do objeto deste estudo: aquilo de que se ri, especificamente, aquilo que foi criado com tal intuito.

É importante constatar que nem todo riso provém de uma criação, isto é, nem todo riso é produto do humor ou comicidade. La Taille (2014, p. 16) cita como exemplo disso o riso negativo, também chamado de histérico. Segundo ele, esse riso é uma expressão exagerada da emotividade, raiva ou frustração, mas nada tem a ver com humor/comicidade.

Apesar de humor e comicidade se referirem igualmente ao universo do risível, neste estudo utilizaremos predominantemente o termo comicidade, visto que é o mais comumente encontrado nos estudos do *Quixote*. Também usaremos com o mesmo sentido, mas em menor quantidade, os termos humor, risível e ridículo.

Sabendo-se que a comicidade é aquilo de que se ri, surge outra questão não menos importante: de que se ri?

Responder a essa questão não é tão simples, visto que o riso, ainda que universal, pode “variar muito de uma sociedade para a outra, no tempo ou no espaço” (MINOIS, 2003, p. 16). Por isso, algo do qual rimos atualmente pode não ter sido considerado risível em outras épocas, bem como o que o era em outros tempos, pode não ser mais. Há ainda uma terceira possibilidade: haver alguns elementos que provocam o riso nas mais diversas épocas.

Por isso, para uma melhor compreensão desse fenômeno, nosso trabalho percorrerá a trajetória do cômico desde Antiguidade, passando pela Idade Média e pelo século XVII, época na qual nasceu o *Quixote*. Ademais, também se conhecerá sucintamente o estudo elaborado por Henri Bergson, que é um dos teóricos do riso mais citados atualmente em trabalhos sobre o tema, e o estudo de Propp, pois o estudioso recupera diversas teorias anteriores e, em um trabalho sistemático e abrangente, procura trazer diversas concepções precisas acerca do risível.

Após a compreensão do cômico historicamente, será feito um enfoque na crítica do *Quixote* e em como ela encarou a questão do riso. Por fim, se fará uma análise do *Quixote*, primeira parte, levando em conta seu prólogo e três episódios da obra.

A divisão do trabalho foi feita em dois capítulos. O primeiro, que tratará historicamente da compreensão do riso, partirá da Antiguidade com a visão de Platão (427 a.C.-347a.C.). O filósofo discorre a respeito do riso em seu diálogo *Filebo*. A discussão sobre o riso, porém, não é o centro da obra, mas apenas um desdobramento que é feito na discussão sobre as afecções mistas, que mesclam prazer e dor. Além de suas considerações em *Filebo*, a visão platônica também é mostrada no segundo livro de *Leis*, na parte que trata dos corpos e ideias disformes e dos homens que se dedicam à comédia. Em ambas as obras, Platão demonstra certa negatividade com relação ao riso, postura também compartilhada pelos filósofos estoicos.

Em seguida, se verá a posição de Aristóteles (384 a.C.–322 a.C.) acerca do tema. Apesar do filósofo não ter obra que seja dedicada à temática, suas assertivas sobre o cômico influenciaram grande parte das teorias subsequentes. A primeira referência à temática se encontra na *Poética*, obra na qual ele traz algumas informações sobre a comédia. Aristóteles diferencia a comédia da tragédia e das outras formas de imitação, e define o risível, dando um conceito que até hoje é utilizado nos estudos sobre o riso. O filósofo também disserta a respeito do riso no seu tratado *Parte dos animais*, no qual há a famosa e polêmica afirmação de que o homem é o único animal que ri. Também há passagens relativas ao tema na *Retórica*. Na obra, ele coloca o riso dentre as coisas agradáveis e fala sobre o risível ao discorrer a respeito da *Adequação do estilo ao assunto*, no livro III.

Cícero (106 a.C. – 43 a.C.), filósofo latino, também escreveu sobre o riso, mas, diferentemente dos dois primeiros filósofos, dedicou-se mais ao tema e escreveu uma sessão de sua obra *De Oratore* a respeito do *ridiculum*. Sua teoria, como se verá, é influenciada pela de Aristóteles, apesar de desenvolver o tema de forma mais detalhada que o filósofo grego.

Na Idade Média, se observará como a questão religiosa influenciou nas concepções de riso. Enquanto na Antiguidade os deuses riam – “[...] os deuses riem. O Olimpo ressoa com seu “riso inextinguível”, segundo a expressão homérica. Todos, um dia ou outro, conheceram acessos de hilaridade [...]” (MINOIS, 2003, p. 22-23) –, na Idade Média o riso é demonizado, é ligado ao defeito, à falha. Enquanto Adão e Eva viviam no paraíso, isto é, na perfeição, não havia riso, já que o perfeito não abre espaço para a comicidade. Como aponta Minois (2003, p. 112), “o riso é ligado à imperfeição [...]”. Além disso, ainda se apontava o fato de não haver registro bíblico que indicasse que Jesus havia rido, mito instaurado por João Crisóstomo (MINOIS, 2003, p.120) e difundido pelos pais da igreja. Apesar disso, Minois (2003, p. 117)

aponta passagens nas quais o riso se faz presente no texto bíblico, inclusive trechos nos quais o próprio Deus ri dos pecadores.

Bakhtin (1895-1975) também discorre a esse respeito e aborda a dualidade existente nesse período, que se divide entre uma visão mais séria de mundo, proveniente principalmente da igreja, e a visão cômica, que era a do povo. Ele divide a cultura cômica popular em três categorias: as formas dos ritos e espetáculos, obras cômicas verbais e gêneros do vocabulário grosseiro.

Também se verá o lugar do cômico na sociedade do século XVII, período de composição do *Quixote*. Além de perceber como o povo lidava com o riso e qual a forma de risível mais comum à época, se conhecerá o pensamento de dois estudiosos do tema na época: Emanuele Tesauro (1592- 1675) e Tomas Hobbes (1588-1679).

Finalmente, se discorrerá sobre dois estudos sobre o riso feitos no século XX, o de Henri Bergson (1859-1941) e o de Vladimir Propp (1895-1970). O primeiro escreveu alguns artigos sobre o cômico e depois os reuniu em livro. Sua obra é recorrentemente citada em estudos da área porque ele vai por caminhos diferentes dos comumente encontrados em outras teorias. Ademais, toda sua obra é dedicada ao tema e nela há uma análise bem detalhada das ocorrências do cômico. O formalista russo, por sua vez, analisa diversas teorias, questiona a validade de algumas, faz críticas e propõe aperfeiçoamentos a elas. Igualmente, identifica e explica a proveniência de diversos tipos de riso, alguns advindos da comicidade, outros não.

No segundo capítulo, serão abordadas as análises que foram feitas do aspecto cômico no *Quixote*. Como assinala Vieira (2012), a crítica antiga do *Quixote*, até meados de 1700, considerava a obra unicamente como cômica. Todavia, com a chegada da interpretação romântica, no século XVIII, o *Quixote* se transformou, de um louco cômico, em um sonhador incompreendido, e o que antes era visto como cômico passou a ser visto de forma trágica.

Após essa abordagem, serão analisados os elementos que constroem a comicidade na obra. Para isso, foi selecionado primeiramente o Prólogo, pois além de ter sido elaborado de forma cômica, essa parte do texto mostra um elemento que perpassará toda a obra: a paródia.

Por último, se fará a análise de dois episódios, a saber: o episódio dos moinhos de vento e o episódio que conta como dom Quixote se armou cavaleiro. Ambos foram escolhidos, pois são representativos dos tipos de risível presentes por toda a obra. Apesar do enfoque nos dois, vários outros episódios também serão mencionados e analisados de forma secundária.

Para a análise, além de teóricos mencionados no primeiro capítulo, utilizaremos também as contribuições de Arthur Schopenhauer (1788-1860), em sua obra *O mundo como vontade e representação* ([1819] 2005).

Esta pesquisa se delimitará a estudar o riso na primeira parte do *Quixote*. A edição utilizada será a publicada pela Editora 34 no ano de 2002, a obra vem numa versão bilíngue e, por isso, além da tradução em língua portuguesa feita por Sérgio Molina, há o texto original. Dessa forma, citaremos o original no corpo do texto e colocaremos a tradução de Molina em notas de rodapé. A tradução estará sinalizada na nota pela abreviação: Trad. Outra abreviação que frequentemente será usada no estudo é ‘Cf.’, *conferir*. Ela será utilizada apenas para referências dentro do próprio trabalho. Além das citações da obra, serão citados outros textos que não possuem versão em língua portuguesa, por isso serão utilizados em suas línguas originais com tradução livre disponível nas notas de rodapé.

Por fim, cumpre dizer que esta pesquisa tem como intuito, além de retomar pesquisas anteriores, agregar novos elementos à análise da obra, contribuindo, assim, para a melhor compreensão do aspecto cômico de uma das maiores obras literárias do Ocidente.

1. O RISO: DA ANTIGUIDADE AO SÉCULO XX

Minois ([1946] 2003) diz em sua obra *História do riso e do escárnio* que o riso é um fenômeno universal e que “pode variar muito de uma sociedade para outra, no tempo ou no espaço”. Observa-se, então, que compreender o riso significa também compreender a sociedade, já que se trata, sobretudo, de um fenômeno social. Por isso, saber como os povos entendiam o riso e como a comicidade se deu no Ocidente é importante para este estudo. O presente capítulo irá, assim, empreender um percurso histórico da Antiguidade ao século XX, para desvendar como foi pensado o cômico nesses períodos.

1.1 O RISO NA ANTIGUIDADE

O riso é um tema que inquietou vários filósofos do mundo antigo. As concepções desses estudiosos influenciam até hoje os estudos do cômico, ainda que a desconfiança com relação ao riso tenha diminuído de lá para cá. Para a compreensão da visão que se tinha sobre o ridículo na Antiguidade, se conhecerá de forma sucinta o que escreveram sobre o tema os filósofos gregos Platão e Aristóteles; e o latino, Cícero.

1.1.1 O riso para Platão

As discussões a respeito do riso não são interesses somente atuais, filósofos como Platão e Aristóteles já falavam sobre a matéria. No estudo de Alberti (1999, p. 42), vemos que está em Platão o registro mais antigo de apontamentos teóricos sobre o riso. O filósofo não se debruçou nessa temática como assunto principal, mas abordou-a em seu diálogo *Filebo*, no qual os personagens Sócrates e Protarco debatem acerca do prazer e da inteligência:

“*Sócrates* - Ora bem: o que *Filebo* afirma, é que, para todos os seres animados, o bem consiste no prazer e no deleite, e tudo o mais do mesmo gênero. De nossa parte, defendemos o princípio de que talvez não seja nada disso, mas que o saber, a inteligência, a memória e tudo o que lhes for aparentado, como a opinião certa e o raciocínio verdadeiro, são melhores e de mais valor que o prazer...” (PLATÃO, 2001, p. 01)

Essa discussão acaba levando a diversas outras, em uma delas as personagens debatem acerca da relação entre prazer e dor. Sócrates diz que pode haver prazeres verdadeiros e falsos (PLATÃO, 2001, p. 24). Enquanto os verdadeiros seriam puros, os falsos resultariam da mistura de prazer e dor. Antes de chegar ao riso, para explicar como pode ocorrer essa mescla, um exemplo é dado:

Sócrates – Seria o caso da cura da sarna e de outros estados parecidos, por meio da fricção, sem o recurso de medicamentos. Pelos deuses! Que nome daremos à sensação que experimentamos em tais ocasiões? Dor ou prazer?
Protarco – Um mal de natureza mista, Sócrates, é o que eu diria. (PLATÃO, 2001, p. 36)

Em seguida, coloca-se que essas afecções de natureza mista podem acontecer no corpo, na alma ou em ambos: “Algumas dessas misturas se referem ao corpo e nele se processam, outras, apenas à alma e nela mesma; mas também é certo encontrarmos misturas de dores e de prazeres que ocorrem no corpo juntamente com a alma” (PLATÃO, 2001, p. 36).

No caso do riso, a combinação dor e prazer se daria somente na alma. O mesmo acontece em representações trágicas, nas quais, segundo Sócrates, os espectadores choram e se deleitam. Quando Sócrates diz isso a respeito da tragédia, seu interlocutor, Protarco, entende. Entretanto, quando essa afirmação é feita a respeito da comédia¹, ele diz não compreender. Sócrates, antes de explicar, usa o pressuposto, já discutido no diálogo, de que a inveja e a ignorância são dores da alma. A partir disso, afirma que se pode chegar à natureza do ridículo, que é, de acordo com ele, uma espécie de vício oposto à inscrição do oráculo de Delfos: conhece-te a ti mesmo. Assim sucede porque quem não se conhece está sujeito a três espécies de ignorância: quanto à riqueza, por acreditarem-se mais ricos do que são; quanto à beleza, por crerem-se mais belos do que são; e, por último, com relação aos bens da alma, por se acharem possuidores de mais virtudes que os outros. Essas pessoas são objetos de zombaria, isto é, são consideradas risíveis. Acrescenta-se a isso mais uma característica: a fraqueza. Pois se tais pessoas possuírem força ou poder e, portanto, capacidade de vingança, não se tornam alvo de riso. Nas palavras do personagem Sócrates:

“os naturalmente fracos e incapazes de defender-se quando se tornam objeto de mofa, se os qualificares de ridículos, só terás falado a verdade. Os capazes de vingar-se, se os chamares de fortes e temíveis como inimigos, terás dado a todos eles a designação apropriada, porque a ignorância nos poderosos é hostil e torpe, por ser nociva ao próximo...” (PLATÃO, 2001, p. 39)

Ainda assim, para Protarco, não fica claro por que, no estado de alma do espectador da comédia, ocorre a mistura de dor e prazer. Então Sócrates explicita:

Sócrates – E quando rimos, alegremo-nos ou sofremos?

Protarco – É evidente que nos alegramos.

Sócrates – E alegrar-se com a desgraça do amigo, já não concluímos que é produto da inveja?

Protarco – Forçosamente.

Sócrates – Logo, sempre que rimos do ridículo dos amigos, diz nosso argumento que ao misturarmos o prazer com a inveja, misturamos prazer com dor, pois há muito já admitimos que a inveja é dor da alma, e o riso, prazer, vindo ambos a reunir-se na presente conjuntura. (PLATÃO, 2001, p. 40)

¹ “E nosso estado de alma nas comédias? Não sabes que também aí ocorre um misto de prazeres e de dores?” (PLATÃO, 2001, p. 37).

Percebe-se, dessa forma, que o riso é, para Platão, um prazer falso. Pois, ao realizar-se, mostra também a inveja de quem ri.

Alberti (1999, p. 43) diz “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 [...] Da parte de quem ri, porque ele mistura a inveja ao riso”. Mas nem sempre isso ocorre, já que Platão também diz, através de Sócrates, que “não será manifestação de inveja nem de injustiça alegrar-se com as desgraças do inimigo” (PLATÃO, 2001, p. 39). Ou seja, o riso é condenável somente se tiver como objeto a figura do amigo: “na presença de algum infortúnio de pessoa amiga, não é sumamente injusto alegrar-se, em vez de entristecer-se?” (PLATÃO, 2001, p. 39).

Nota-se, portanto, que, além da questão do riso ser tratada em *Filebo* como um assunto secundário, possui também um viés moralizante, uma vez que se julga até mesmo quando o riso é ou não verdadeiro e, de certa forma, a índole de quem ri.

Em *Leis*, livro VII, Platão fala novamente a respeito da comicidade em uma discussão sobre o exame e a avaliação “das ações dos corpos disformes, das ideias disformes e dos homens dedicados à comédia” (PLATÃO, 2009, p. 312). A visão de Platão, um tanto negativa quanto ao riso, é expressa no trecho a seguir, no qual ele demonstra acreditar que os homens livres não devem praticar o cômico:

Se almejamos a sabedoria, é impossível aprender o sério sem o cômico, ou qualquer elemento dos *dois contrários* sem considerar o outro: mas *colocá-los ambos em prática é igualmente impossível caso se pretenda participar ao menos de uma pequena parcela da virtude*; aliás, é precisamente por esta razão que se deve evitar aprender o cômico – a fim de evitar sempre fazer ou dizer qualquer coisa ridícula² por ignorância quando não se deve. Imporemos tal imitação aos escravos e mercenários estrangeiros e nenhuma séria atenção jamais será a ela devotada e nem deverá qualquer homem livre ou mulher livre se prestar ao seu aprendizado. (PLATÃO, 2009, p. 312) (grifos nossos)

Se em *Filebo* já se entrevia uma concepção negativa a respeito do riso, em *Leis* isso se mostra mais claramente. Ademais, também é notável que na ótica platônica a comédia tinha valor inferior ao da tragédia e que ambas eram consideradas por ele opostas. Para o filósofo, como se observa no trecho grifado, não é possível encontrar virtude em alguém que misture o cômico ao sério.

² Risível.

Essa postura desconfiada com relação à comicidade, não é exclusiva de Platão. Minois (2003, p. 69) aponta que havia entre os gregos correntes de pensamento que defendiam a seriedade e tratavam o riso como algo necessário de enfraquecer, supervisionar e até mesmo regulamentar: “Não se pode deixar em liberdade uma força tão perigosa; já que não se pode eliminá-la, é preciso confiná-la num papel subalterno...” (MINOIS, 2003, p. 69).

Minois menciona como seguidores desse pensamento os estoicos, que tinham o riso como sinal de vulgaridade, tolice e, acima de tudo, como mostra de impotência, um ato que deixa clara a incapacidade do indivíduo de modificar o mundo ou a situação, uma forma errônea de reação a algo. Nessa perspectiva “aquele que ri dissocia-se do objeto de seu riso, toma distância em relação à ordem do mundo, em lugar de integrar-se nela”. (MINOIS, 2003, p. 70).

Outro filósofo que também possui reservas com relação ao riso, como veremos, é Aristóteles. Sua influência nos estudos posteriores do riso é bem maior que a de Platão. Conforme Alberti, “a influência de Aristóteles talvez seja a mais marcante na história do pensamento sobre o riso [...]” (ALBERTI, 1999, p. 46).

1.1.2 O riso para Aristóteles

Apesar da sua grande influência nos estudos sobre o riso, não há uma obra de Aristóteles que tenha como foco a temática. Seu segundo livro da *Poética*, que versaria sobre a comédia, nunca foi encontrado. Conseqüentemente, muito do que se acredita que o filósofo tenha dito a respeito do riso se perdeu. O que nos chegou está dividido em algumas de suas obras. Primeiramente, temos no primeiro livro da *Poética*, que trata principalmente da tragédia, algumas concepções acerca da comédia.

O filósofo coloca a comédia dentro do grupo de arte que tem o objetivo de representar as ações humanas: “A epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia ditirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de cítara são todas, vistas em conjunto, imitações” (ARISTÓTELES, 2008, p. 37). Para ele, essas artes particularizam-se através de três aspectos: “ou porque imitam por meios diversos ou objectos diferentes ou de outro modo e não do mesmo” (ARISTÓTELES, 2008, p. 37). Em outras palavras, distinguem-se pelos meios de representar, pelos objetos retratados e pelo modo como o fazem.

A arte pode representar através das cores, das vozes, dos ritmos, das palavras, etc., pode usar só um desses elementos ou misturá-los. Cada arte combina tais elementos de forma diferente e isso as caracteriza. Esse seria, conforme Aristóteles (2008, p. 38), o meio pelo qual a arte imita. A tragédia, a comédia e a epopeia, por exemplo, tem o mesmo *meio*, o linguístico, mas se distinguem quanto ao modo de representação, pois enquanto as duas primeiras são dramatizadas, a outra é somente narrada. Para falar dos objetos, Aristóteles (2008, p. 39) diz que:

Uma vez que quem imita representa os homens em acção, é forçoso que estes sejam bons ou maus [...] e melhores do que nós ou piores ou tal qual somos [...]. É evidente que cada uma das espécies de imitação mencionadas terá estas variações e, assim, será diferenciada por imitar objetos diferentes.

Em seguida, o pensador traz uma distinção importante ao dizer que a tragédia se diferencia da comédia nesse aspecto, já que a tragédia traz a representação de homens superiores e a comédia a de homens inferiores aos da realidade (ARISTÓTELES, 2008, p. 40). Essa definição e desdobramentos dela influenciaram diversos estudos do riso subsequentes e contribuíram para a concepção da comédia como um tipo de representação artística inferior, mesmo que isso não esteja necessariamente correto.

Logo após, o filósofo identifica a condição para que o ridículo se concretize, dando uma definição de riso:

“A comédia é, como dissemos, uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada, mas não exprime dor”. (ARISTÓTELES, 2008, p. 45-46)

Para que o riso se realize, portanto, os defeitos desse homem inferior não podem deixar o espectador compadecido. É preciso, como sublinha Alberti (1999, p. 49-50), que seja um defeito inofensivo e sem significância, oposto ao *pathos* e à violência trágica e que, dessa forma, não cause terror nem piedade. Alguém pode rir, por exemplo, de uma queda, no entanto, se essa queda resultar em consequências destruidoras, como uma hemorragia ou a quebra de um membro, o efeito do riso ficará comprometido.

Mesmo que não tenha sido esse propriamente o intuito aristotélico, a partir das colocações dele a oposição tragédia x comédia tornou-se comum. Segundo Alberti (1999, p.

47), há essa dicotomia devido à essência própria da tragédia, que, ao contrário do defeito cômico, que não causa dor, é uma ação dolorosa. A ação da comédia também se oporia à trágica através da trajetória:

ela [comédia] iria da infelicidade à felicidade, de uma confusão à sua solução, e terminaria boa para os bons e má para os maus [...] o defeito cômico não teria muitas consequências: [...] Aristóteles pode ter atribuído à comédia um modelo de ação em que o personagem mal não seria horrivelmente punido, o que se ajusta, aliás, à definição do defeito ou torpeza que não causa dor nem destruição [...]. (ALBERTI, 1999, p. 44)

Apesar dessa frequente comparação, Aristóteles não menciona nenhum tipo de paixão provocada pela comédia. A tragédia suscita terror e piedade, porém não se fala em algo suscitado pelas dramatizações cômicas. Como nota Alberti (1999, p. 48), “não se trata, na *Poética*, de tomar o efeito cômico enquanto afecção [...] nada leva a crer que Aristóteles tenha atribuído emoções específicas ao cômico”.

Outra menção ao risível na *Poética* ocorre quando o filósofo fala a respeito da qualidade da expressão poética. Aristóteles (2008, p. 87) escreve que a expressão do poeta deve ter clareza, sem, porém, ser banal. Ou seja, deve evitar nomes habituais usando recursos como a metáfora. Para ele, quando a elocução dispõe de palavras muito utilizadas no cotidiano ela é clara, porém vulgar. Por outro lado, ele aprova o uso de palavras estranhas. “Por estranha entendo a palavra rara, a metáfora, a palavra alongada e tudo que for contra o que é corrente” (ARISTÓTELES, 2008, p. 87). Mas é preciso tomar cuidado com o emprego exagerado dessas palavras, adverte Aristóteles, para que o texto não fique enigmático. Assim, conforme ele, deve-se misturar o uso das palavras estranhas com as palavras correntes. O risco que aqui se corre é o de cair no ridículo ao usar de forma desmedida as palavras estranhas e a metáfora.

Usar, por assim dizer, ostensivamente, este modo de expressão é ridículo: é necessária uma medida moderada, e por igual, de todas as partes da elocução. Quem usar metáforas, palavras raras e outras formas de expressão de maneira inconveniente conseguirá o mesmo resultado como se quisesse atingir o ridículo. (ARISTÓTELES, 2008, p. 88)

Destarte, observa-se que o riso pode ser provado não só por ações, expressões ou defeitos, mas também pela forma como a linguagem é utilizada.

Além dessas colocações na *Poética*, há um pequeno trecho sobre o riso em *Partes dos animais*. Essa obra faz parte do estudo físico-biológico aristotélico. Muito se fala que

Aristóteles disse nela que “o riso é próprio do homem”, entretanto não é exatamente assim. Essa afirmação, com lembra Minois (2003, p.72), nunca foi dita pelo filósofo.

O que foi dito de fato segue abaixo:

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. (ARISTÓTELES, 2010, p. 135)

Desse trecho, extraímos duas informações importantes: primeiramente, que o riso não pressupõe comicidade e, em segundo lugar, que ele diferencia o homem de outros animais. Não obstante o riso como aspecto puramente físico não ser o foco deste estudo, é importante perceber que o fenômeno pode não ter origem cômica, visto que é comum relacionar esses dois aspectos.

É significativo também constatar que o riso não é próprio do homem. Se o fosse, como assinala Minois (2003, p. 72), “o riso faria parte da essência humana, e um ser que não risse não poderia ser homem”, mas um homem que está sempre sério e não ri, permanece sendo homem. Na afirmação aristotélica o ato de rir é um potencial, isto é, o homem é o único que pode rir, pois possui essa capacidade.

Esse pequeno trecho de *Parte dos animais* é bastante polêmico atualmente. A professora do Instituto de Psicologia da USP, Martha Hübner, diz em entrevista à UNIVESP³ que não há concordância entre os especialistas do riso quanto à afirmação de que só o ser humano pode rir, mas todos concordam com relação ao humor (comicidade), esse é exclusivamente humano. Segundo ela, fazer humor é um comportamento aprendido e sua aquisição depende de três aspectos: o aspecto cultural, a história individual e a espécie a qual se pertence. Por esses fatores, nenhum outro tipo de animal realiza o cômico.

De volta à teoria aristotélica, também se encontram menções ao riso em passagens dispersas na *Retórica*. O filósofo esclarece:

³ Retirado de <http://pre.univesp.br/quais-os-significados-do-riso-do-que-rimos-e-por-que-rimos#.WEAAHbIrLIU>

Semelhantemente, como são agradáveis o jogo, toda a espécie de folga e o riso, também o que é risível deve ser agradável, tanto pessoas, como palavras e obras. As coisas risíveis foram definidas separadamente nos livros sobre a *Poética*. (ARISTÓTELES, 2005, p. 139)

Percebe-se através desse excerto uma classificação do cômico que, provavelmente, foi mais desenvolvida na *Poética* perdida. Também é possível ver que, ao colocar o riso como algo agradável e o risível como necessariamente agradável, Aristóteles demonstra uma postura diferente da de Platão, para quem o riso era uma mistura de prazer e dor.

Na *Retórica*, livro I, Aristóteles coloca como agradável o que produz prazer. E prazer, para o filósofo, é “um certo movimento da alma e um regresso total e sensível ao seu estado natural” (ARISTÓTELES, 2005, p. 54). Agradável é, portanto, algo da natureza humana, tudo que nos provoca o desejo inato. Aqui não há a preocupação com a origem desse prazer, se ele é falso ou verdadeiro, se se mistura com uma dor ou é puro, isso não está em pauta em Aristóteles.

Há também algumas referências ao tema do riso no livro III da *Retórica*. A primeira ocorre no tópico *Adequação do estilo ao assunto*, no qual Aristóteles diz que não se deve falar de forma grosseira ao tratar de assuntos de importância, assim como não se deve falar de assuntos insignificantes de forma solene. Do contrário, a expressão do locutor se tornará risível, se assemelhará, nas palavras do filósofo, “a um registro de comédia” (ARISTÓTELES, 2005, p. 257).

No último trecho de referência ao tema, fala-se sobre o riso como um efeito que o orador pode produzir para influenciar a atenção do ouvinte. Para Aristóteles (2005, p. 282), é necessário que se consiga conquistar do auditório sua benevolência, provocar sua cólera e atrair sua atenção ou ao contrário:

Na realidade, nem sempre é conveniente pôr o auditório atento, razão pela qual muitos oradores tentam levá-lo a rir. Todos estes recursos, se se quiser, levam a uma boa compreensão e a apresentar o orador como um homem respeitável, pois a este os auditores prestam mais atenção. (ARISTÓTELES, 2005, p. 282)

Aqui Aristóteles não menciona características do riso ou como suscitá-lo, mas mostra que ele pode ser útil ao orador em algumas situações.

Em *Ética a Nicômaco*, Aristóteles (2016, p. 75) aborda novamente o assunto ao falar sobre lazeres e recreação e o que é de bom gosto ou não. Ele coloca que nesse aspecto as pessoas

agem em demasia ou tem deficiência para agir, dificilmente agindo no meio-termo. Continua dizendo que os que exageram na jocosidade são tidos por vulgares que desejam aparentar espirituosidade a todo custo, buscando provocar o riso sem se preocupar com o que dizem, nem poupar as fragilidades dos que são objetos de seus chistes. No extremo oposto, os que não sabem como gracejar e não suportam quem o faz, são “rústicos e impolidos”. Os que estão no centro, isto é, gracejam com bom gosto são considerados espirituosos. A esses, Aristóteles atribui o tato:

A disposição intermediária também pertence o tato. É característico de um homem de tato dizer e escutar aquilo que fica bem a uma pessoa digna e bem-educada; pois há coisas que fica bem a tal homem dizer e escutar a título de gracejo; e os chistes de um homem bem-educado diferem dos de um homem vulgar, assim como os de uma pessoa instruída diferem dos de um ignorante [...] Mas devemos definir o homem que sabe gracejar bem pelo fato de ele dizer apenas aquilo que não fica mal a um homem bem-educado, ou por não magoar o ouvinte e até por deleitá-lo? Ou não será esta segunda definição, pelo menos, ela própria indefinida, uma vez que diferentes coisas são aprazíveis ou odiosas a diferentes pessoas? (ARISTÓTELES, 2016, p. 75).

Nesse excerto, além de Aristóteles trazer uma noção reguladora do riso, sua última pergunta remete a concepção mencionada por Martha Hübner⁴ e que o riso é cultural e individual. Por isso, uma mesma coisa pode parecer cômica para alguns e séria ou triste para outras.

Por último, Aristóteles vai além na questão reguladora do riso, ao sugerir que se deve legislar sobre a questão: “há coisas que os legisladores nos proíbem insultar, e talvez devessem também proibir-nos de gracejar em torno delas” (ARISTÓTELES, 2016, p. 75).

Apesar da visão um tanto conservadora de Aristóteles e outros filósofos a respeito do riso, de acordo com Minois (2003, p. 73), há uma distância entre os textos filosóficos e a prática social grega: “enquanto os filósofos expressam gravemente sua hostilidade em relação ao riso, os gregos – e os outros – divertem-se como se isso não existisse. Às refeições, na vida pública e privada, brinca-se, zomba-se, criam-se ditos espirituosos [...]”.

1.1.3 O riso para Cícero

⁴ C.f.: p. 20.

Por volta de trezentos anos depois da *Poética* de Aristóteles, o orador, escritor, filósofo e político romano Cícero escreveu *De Oratore* (55 a.C.), um tratado sobre retórica. Alberti (1999, p. 57) mostra que ele foi possivelmente o primeiro a sistematizar uma teoria sobre o riso e o risível no Ocidente, pois, enquanto Platão e Aristóteles tocaram no assunto vez ou outra como um pequeno desdobramento de outra temática, Cícero dedicou em sua obra uma seção somente ao riso.

De Oratore é construído em forma de diálogo e fala sobre o riso a partir do parágrafo 216 até o 291, trecho da obra chamado de *De Ridiculis* pelos estudiosos “em referência ao parágrafo 217, no qual o personagem do diálogo oratório Antônio diz ter lido alguns livros escritos pelos gregos sobre o riso sob o título *De ridiculis*” (MARQUES, 2008, p. 01).

Essa parte se encontra no livro II da obra, precisamente inserido na *inuentio*. O segundo livro, conforme explica Marques (2008, p. 6), tem início com Cícero falando com o irmão Quinto acerca da “família, Crasso, Antônio, de fatos da vida e sobre a arte” (MARQUES, 2008, p. 6).

Começava o segundo dia na casa de campo de Crasso em Túsculo, onde já estavam o anfitrião Licínio Craso, Marco Antônio, Quinto Múcio Cévola Augur, Caio Aurélio Cota e Públio Sulpício, quando ali chegaram Lutácio Cátulo e seu irmão, Júlio César Estrabão. Assim, depois dos cumprimentos e de uma pequena conversa entre aqueles que lá estavam e os novos visitantes, a palavra foi dada a Antônio, que ficou incumbido de falar sobre a *inuentio*. (MARQUES, 2008, p. 6-7)

Na *inuentio*, Antônio tece elogios à oratória, discorre sobre os gêneros de discurso, expõe as competências do orador, versa sobre os tipos de causa e a respeito das cinco partes do discurso. Adiante, após falar dos talentos e requisitos desejáveis a um orador, Antônio chega ao domínio no qual o discurso sobre o riso se inserirá. Ele inicia colocando os propósitos do orador, que são: *probare*, *conciliare* e *mouere*.

O primeiro, *probare*, fala de coisas que não estão sob o controle do orador, as provas do caso. O *conciliare* é sobre a capacidade de conquistar a simpatia dos ouvintes para, assim, melhor persuadir. O *mouere*, que nos interessa sobremaneira, é o artifício que leva os ouvintes “a um estado de ânimo favorável à causa através do despertar de sentimentos, a depender da causa, de complacência ou piedade, ódio, ira, alegria, compaixão, afeto, simpatia, antipatia ou outro qualquer” (MARQUES, 2008, p. 09). A partir daí que iremos culminar no riso, visto que

“Desfazer sentimentos mais densos, aliviar o ouvinte e torná-lo simpático por algo mais suave, leve, desimportante é a função do riso” (MARQUES, 2008, p. 09).

A parte *De ridiculis* inicia com Antônio falando da utilidade do gracejo, segundo ele não requer arte e também não pode ser transmitido através dela (CÍCERO, 2009, p. 234). Antônio dirige-se a Cesar e diz: “tu, César, em minha opinião, pareces superar a todos os demais; por isso ainda mais a mim podes ser testemunha de que não existe nenhuma arte do gracejo ou, se houver, és tu quem sobretudo nos há de ensiná-la.” (CÍCERO, 2009, p. 234). Já nesse início da discussão sobre o riso tem-se a concepção de que não é possível ensinar a alguém como provocá-lo, postura um tanto paradoxal, pois a própria obra, mais para frente, tentará ensinar o orador a fazê-lo.

César, em resposta, diz que um homem que não é grosseiro discute com graça sobre qualquer assunto que não sejam propriamente o gracejos. Fala que leu livros gregos sobre isso com o intuito de aprender algo e percebeu que aqueles que intentaram definir alguma metodologia e arte sobre o riso obtiveram resultados insípidos. Por isso, César diz que não se pode tratar do assunto de forma doutrinária.

Segundo ele, há dois gêneros do risível (*facetiae*): “um deles espalhado de maneira uniforme por toda a fala, outro, muito agudo e breve, os antigos denominaram o primeiro de chiste, o segundo, mordacidade.” (CÍCERO, 2009, p. 234).

Como explica Marques (2008, p. 33), o primeiro tipo “se espalha por frases, orações, períodos, capítulos, etc. Já as facécias de mordacidade são aquelas momentâneas e agudas que funcionam num instante preciso, exato”. Ou como coloca Alberti (1999, p. 58): “o primeiro tipo consiste no risível sustentado ao longo de todo o discurso, na alegria divertida e no tom de jovialidade contínuo, e o segundo, no risível que escapa em rápidas piadas, no dito malicioso ou sarcástico”.

César diz que se pode obter muita vantagem nos processos através do riso. Porém no chiste, não seria necessário arte, pois, conforme diz César, a natureza se encarrega de produzir “imitadores e narradores graciosos com a ajuda do rosto, da voz e do próprio tipo de fala (CÍCERO, 2009, p. 235). E na mordacidade, incita César, qual seria o lugar da arte? E segue dizendo: “Que ajuda, com efeito, este meu irmão aqui presente pôde receber da arte quando respondeu a Filipe, que lhe perguntara por que latia, que estava vendo um ladrão?” (CÍCERO,

2009, p. 235). Induzindo, assim, o leitor a perceber que nesse gênero do risível também não há doutrina.

Cícero, na voz de César, menciona o caso de Cúrio contra Cévola, mostrado no seu livro I, como demonstração de um caso no qual o orador manteve a hilaridade do discurso, sem utilizar ditos breves, ou seja, usando apenas o chiste, não a mordacidade. O filósofo coloca que, dessa forma, ele demonstrou que “poupava a dignidade do adversário, com o que preservava a sua própria” (CÍCERO, 2009, p. 235). Afinal, segundo ele, é muito difícil ser bem-humorado e mordaz, pois a mordacidade geralmente não leva em consideração as pessoas e as circunstâncias.

César menciona também Crasso ao combater Bruto. Crasso, diferentemente do caso anterior, usou os dois gêneros, tanto o chiste quanto a mordacidade, como o “julgava [Bruto] merecedor de insultos, lutou usando um e outro tipo.” (CÍCERO, 2009, p. 236). Percebe-se, pois, que para Cícero ambos os gêneros podem ser utilizados na oratória a depender da consideração que se tem com seu adversário.

No parágrafo 229, o personagem Antônio indaga acerca do uso dos gracejos, pois viu-se anteriormente que se deve considerar as pessoas, os casos e as circunstâncias “a fim de que a brincadeira não diminuísse um pouco a gravidade [...]” (CÍCERO, 2009, p. 236). Antônio quer saber de qual modo utilizá-las quando houver necessidade, como “contra um adversário e, sobretudo se for possível censurar sua estupidez, contra uma testemunha estúpida, parcial, inconstante [...]” (CÍCERO, 2009, p. 236-237).

Crasso diz no parágrafo 232 que, ainda que não haja arte, ele crê que nos preceitos dos quais César discorre há utilidade “não de sermos levados pela arte a descobrir o que dizer, mas de confiarmos na correção do que atingimos pela natureza, pelo estudo, pelo exercício, ou percebermos seu erro, depois de aprendermos a que deve ser relacionado” (CÍCERO, 2009, p. 237). E pede para que César discuta acerca do gracejar.

Ele coloca, então, que acerca do riso há cinco coisas que devem ser indagadas: “Primeira: o que é o riso; segunda: onde é encontrado; terceira: se é próprio do orador querer provocar o riso; quarta: até que ponto o orador pode utilizá-lo; quinta: quais são os gêneros do riso” (CÍCERO, 2008, p. 45).

Sobre a primeira, César diz:

Quanto à primeira, o que é próprio do riso, por que ajuste é causado, onde se encontra, por que modo aparece e de repente irrompe, por que, desejando contê-lo, não podemos segurá-lo, e por qual modo ocupa ao mesmo tempo os pulmões, a boca, as veias, os olhos e o rosto, que o explique Demócrito, porque isso não é pertinente a este discurso e, se o fosse, não me envergonharia todavia não saber o que também não sabem aqueles que isso prometem. (CÍCERO, 2008, p. 47-48)

Através disso, nota-se que o riso como fenômeno físico-biológico não é focado em *De Oratore*.

Quanto à segunda pergunta, (onde está o riso?), Cícero expõe visão semelhante à de Aristóteles ao colocar que “seu campo está limitado por alguma torpeza ou deformidade” (CÍCERO, 2008, p. 48). Mas acrescenta que “as coisas que fazem rir, de forma simples ou estridente, marcam e designam de maneira não torpe alguma torpeza” (CÍCERO, 2008, p. 48).

Em resposta a terceira pergunta ele coloca que é sim próprio do orador provocar o riso e justifica dizendo:

“[...] 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.” (CÍCERO, 2008, p. 48)

Sobre até que ponto o orador deve se utilizar do risível, o filósofo observa que esse é um tópico ao qual devemos dar atenção. Novamente, Cícero expõe algo semelhante ao que já foi dito por Aristóteles ao dizer que “nem a infame perversidade associada ao crime nem a miséria extrema fazem rir”. O efeito do riso não ocorreria diante desses elementos, pois aos criminosos deseja-se algum ferimento maior que o do riso e aos miseráveis ocorre o contrário, deseja-se que não sejam escarnecidos, ao não ser que sejam arrogantes.

Segundo ele:

[...] muito facilmente são ridicularizadas aquelas coisas que não são dignas nem de grande ódio nem de grande misericórdia. É por essa razão 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. Esses vícios, explorados com graça, são risíveis. (CÍCERO, 2008, 49)

Provém da deformidade e do vício, conforme Cícero, bastante matéria de gracejo. Por isso, é necessária ponderação. Deve-se atentar para que o dito não seja apenas um insulto, mas que seja feito através do riso. Além disso, o orador deve evitar que seu gracejo seja semelhante ao de um bufão ou mímico.

Por fim, em resposta a última pergunta, César coloca que são dois os gêneros do risível, “um está relacionado ao assunto e o outro aos ditos” (CÍCERO, 2008, p. 50).

O primeiro ocorre através da anedota ou conto e da imitação. Sobre os dois primeiros ele diz:

[...] percebeis o quão faceto é este gênero, quão elegante, quanto ele é oratório, quando tens algo verdadeiro que possas narrar (que, porém, deve ser salpicado com algumas mentirinhas) ou quando o inventas. D’outra parte, está é a virtude deste gênero: que demonstres os fatos de tal maneira que os costumes, a conversa e as feições das coisas que tu narras sejam representadas de tal modo que a todos aqueles que ouvem pareçam acontecer e ser feitas ali mesmo. (CÍCERO, 2008, p. 50)

Já sobre a imitação, Cícero diz que se torna ainda mais risível quando distorce levemente algum traço do imitado. O exemplo de Crasso é citado: “como disse o próprio Crasso: “‘Por tua nobreza, por vossa família’. Por que outra coisa a plateia riu senão pela imitação perfeita com o rosto e com a voz? Então quando disse ‘Por tuas estátuas!’ e estendeu o braço fazendo também um pouco do gesto do adversário, rimos muitíssimo.” (CÍCERO, 2008, p. 52). A imitação idêntica é cômica, mas modificar alguns traços do ser imitado pode ser mais risível. Com esse tipo de ridículo, Cícero assinala que se deve ter bastante cuidado, pois facilmente pode-se assemelhar ao que ele chama de “obscenidade dos mimos⁵ e dos imitadores” (CÍCERO, 2008, p. 52). Para que isso não ocorra, é necessário que o orador mostre pudor e evite usar as palavras de forma torpe e obscena.

No gênero relacionado aos ditos, o ridículo é suscitado por palavras ou frases que o provoquem. Nesse tipo também, aconselha Cícero, que se evite parecer com os imitadores, mímicos e, acrescenta, com os bufões. O filósofo exemplifica contando uma ocorrência que seria mais própria do bufão que do orador:

Uma testemunha muito pequena se aproxima e Filipe pergunta: “Posso interrogá-lo?”. Então o presidente do tribunal, que tinha pressa, respondeu: “Apenas brevemente”. Ao que respondeu Filipe: “Não terás do que me repreender: farei uma pergunta bem pequena”. Ridículo. Mas ali estava

⁵ Mímicos.

sentado como juiz L. Aurifex, que era menor que a própria testemunha. Com isso o riso se voltou contra ele e este fato ridículo se assemelhou totalmente ao de um bufão. Portanto são, pelo próprio gênero, típicos dos bufões todos os gracejos que, embora elegantes, possam cair sobre aqueles que não queremos. (CÍCERO, 2018, p. 55)

Cícero ressalta novamente a moderação no uso do risível e diz que é isso junto ao tempo, a temperança, a raridade dos ditos que diferenciam o orador do bufão e arremata falando: “o que nós oradores dizemos com causa, não para visarmos o ridículo, mas para fazer bom proveito de algo, os bufões fazem, sem motivo, todos os dias” (CÍCERO, 2008, p. 56).

Cícero pontua que de onde se retira o cômico também se pode tirar o sério, de outro modo pode-se dizer que “com as mesmas palavras, podemos louvar um servo que tem bom procedimento e caçoar dele, se assim não se comporta” (CÍCERO, 2008, p. 57). O que diferencia em geral é “que a gravidade está nas coisas sérias e honestas e o gracejo naquilo que é quase feio e algo deformado” (CÍCERO, 2008, p. 57). Por isso, ele mostra a história do servo que era ladrão e dele se dizia: ‘Ele é o único da casa a quem nada fica escondido ou trancado’. Frase que também cabe perfeitamente a um servo honesto. No primeiro caso, faz rir; no segundo, não.

Apesar de seguir em vários aspectos as colocações de Aristóteles, Cícero acrescentou algumas ideias ao estudo da temática. É importante lembrar que no tratado de Cícero o riso é visto apenas na perspectiva do que é válido para um orador e o que vai além dos seus limites. Como assinala Alberti (1999, p. 60), “O uso do risível estaria, então, sempre subordinado a propósitos sérios: seu objetivo não é divertir, e sim ser útil ao cliente”.

1.2 O RISO NA IDADE MÉDIA

Na Idade Média, mesmo sob forte influência da igreja, o riso foi tema recorrente. Estudiosos de distintas áreas do conhecimento, como Jacques Le Goff, Mikhail Bakhtin e George Minois, se debruçaram sobre esse período buscando melhor compreender esse fenômeno na época.

O historiador francês e medievalista Jacques Le Goff não compreendia o riso como uma instância estática da sociedade, mas como extremamente mutável. Sua pretensão, como

historiador dos costumes da Idade Média, era, segundo ele próprio, tentar resgatar, dentre outros aspectos socioculturais, como o riso funcionava, em suas formas variadas, durante este período particular da cultura Ocidental.

Eu gostaria de convencer o leitor de que o riso é um assunto sobre o qual é importante refletir e, em particular, estudar em termos históricos. Espero confirmar uma observação inicial e muito genérica, mas que não deve ser negligenciada: o riso é um fenômeno cultural. (LE GOFF, 2000, p. 65)

Ainda que de forma genérica, Le Goff (2000, p. 65) definiu o riso como um fenômeno social. Isto se deve ao fato de que, para ele, o riso precisa de pelo menos duas ou três pessoas para se realizar. Há o que ri, cuja função é materializar o riso; outro de quem se ri, e ainda pode haver terceiros, com os quais se compartilha o riso, que são aqueles com quem se ri. O historiador deixa claro que estas pessoas ou figuras podem ser tanto reais quanto imaginárias, a exemplo das personagens de diversos tipos de narrativas. Nessa tríade, é necessário que as partes interajam, mesmo contra vontade, como é o caso daquele de quem se ri.

Dentre os temas recorrentes na Idade Média a respeito do riso, Le Goff (2000, p. 66) cita a discussão que há sobre do fato de Jesus, tido como modelo cristão de humanidade, ter ou não ter rido alguma vez na vida. A respeito dessa ligação da percepção do riso com a religião, Minois (2003, p. 112) descreve que o riso na Alta Idade Média era ligado à imperfeição, como um defeito resultante do pecado original infligido à humanidade pelo diabo. Ele fala, primeiramente de *Gênesis*, lembrando que Adão e Eva estavam em um paraíso e coloca:

De que eles poderiam rir? São perfeitos, eternamente belos, eternamente jovens; eles se movimentam, asseguram-nos os teólogos, em um jardim de delícias onde tudo é harmonia; estão nus, mas sem nenhuma vergonha. Nenhum defeito, nenhum desejo, nenhuma fealdade, nenhum mal: o riso não tem lugar no jardim do Éden. Nem sequer o riso de satisfação: há satisfação quando alguma carência é suprida; ora, o paraíso conhece a plenitude permanente. Então, um sorriso, talvez? (MINOIS, 2003, p. 112)

Através do pecado original, Minois (2003, p. 112) coloca que as coisas se desequilibram e o riso surge, o diabo é o responsável por ele. Agora, que não há mais paraíso, pode-se rir. Mas rir de quê?

[...] rir do outro, desse fantoche ridículo, nu, que tem sexo, que peida e arrota, que defeca, que se fere, que cai, que se engana, que se prejudica, que se torna feio, que envelhece e que morre [...] O riso vai se insinuar por todas as imperfeições humanas. É uma constatação de decadência e, ao mesmo tempo, um consolo, uma conduta de compensação, para escapar ao desespero e à angústia. (MINOIS, 2003, p. 112-113)

A justificativa para a recriminação do riso seria, portanto, a de que ele nos leva a rir de nossos próprios defeitos. Ou seja, ao invés de lamentarmos nosso pecado, em demonstração de arrependimento, rimos da nossa decadência. “Vemos nosso nada e rimos dele: um riso diabólico” (MINOIS, 2003, p. 113). O riso evidenciaria como o homem teria se tornado imperfeito e se distanciado do modelo da criação. Assim, a tese de que Jesus nunca teria rido estaria respaldada, pois o homem ao adquirir a faculdade do riso, se afasta do plano divino da perfeição. O caos, a desordem, a imperfeição é a gênese do riso, que, como já foi dito, representava para o pensamento cristão a expressão máxima do mal.

Mas, afinal, quem foi o responsável por disseminar a ideia de que Jesus nunca havia rido?

Minois (2003, p. 120) mostra que essa tradição foi criada no fim do século IV, por João Crisóstomo. Sua base para tal pensamento está no Novo Testamento da Bíblia Cristã, no qual, em diversas passagens, há menções negativas com relação ao riso.

[...] é preciso admitir que os Evangelhos, os Atos e as Epístolas são muito severos em relação ao riso. Não fazem nenhuma menção de riso em Cristo. Ao contrário, são os adversários que riem: eles zombam dele quando ele afirma que a filha de um notável não está morta, mas dorme; o próprio Jesus anuncia que escarnecerão dele; ele é ridicularizado pelos soldados por ocasião da Paixão: “Eles zombam dele, dizendo: ‘Salve, rei dos judeus’”. (MINOIS, 2003, p. 120)

Além disso, diversas outras passagens são citadas, como a de Lucas 6:21-25, que diz: “Felizes vós que chorais agora: vós rireis [...] Infelizes vós que ris agora: ficareis em luto e chorareis”. E a de Tiago 4:7: “Reconhecei vossa miséria, tomai luto, chorai, para que vosso riso não se transforme em luto e vossa alegria em abatimento”. Por essas e outras alusões nada positivas sobre o riso, é transmitida uma ideia negativa do riso e surge a assertiva de que “já que não se fala que Jesus riu, é porque ele não riu, e como os cristãos devem imitá-lo em tudo, não devem rir” (MINOIS, 2003, p. 121)

Este conceito do riso diabólico é bastante exemplificado por Minois (2003, p. 125). Atribui-o à difusão de tal pensamento aos Pais da Igreja: Tertuliano, Justino, Teófilo e Aristides, conhecidos como apologistas.

Sobre o riso, Basílio de Cesareia escrevera:

Não é permitido rir, em qualquer circunstância, por causa da multidão que ofende a Deus, desprezando a sua lei [...]. O Senhor condenou os que riem nesta vida. Portanto, é evidente que, para os cristãos, não há circunstâncias em que se possa rir”. (MINOIS, 2003, p. 126)

“Uma época de tristeza”, assim Le Goff define a Idade Média (2000, p. 81), devido ao exacerbado controle da Igreja sobre o modo de vidas das pessoas. Os eclesiásticos se empenharam bastante em, senão reprimir, pelo menos em afastar o riso do comportamento da sociedade medieva.

Um dos apologistas, Santo Ambrósio, condenava o riso por ele estar ausente nas Escrituras; se o riso não aparecia nos textos sagrados, logo não poderia ser prática das almas de boa índole, os risos e gracejos das brincadeiras eram, a seu ver, coisas repugnantes, embora ao mesmo tempo fossem moralmente “belas e agradáveis” (MINOIS, 2003, p. 127).

Sobre Santo Agostinho, Minois (2003, p. 127) pondera que, mesmo considerando o riso como uma faculdade humana, este o considerava algo desprezível, especialmente porque poderia libertar o povo do temor a Deus.

No entanto, o riso da Idade Média não se resume a diabolização, há outras facetas. Em sua obra “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento”, Mikhail Bakhtin analisa a obra do escritor francês François Rabelais, o qual define como um dos mais iminentes porta-vozes da cultura cômica popular de ambos os períodos (BAKHTIN, 2008, p. 3). Num primeiro momento, a análise é feita a respeito das festas de aspecto cômico, dentre as quais o carnaval, num segundo momento estuda os aspectos do riso nas obras verbais e por último trata do riso em suas várias manifestações linguísticas, como se observa abaixo:

1. *As formas dos ritos e espetáculos* (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
2. *Obras cômicas verbais* (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;
3. *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (insultos, juramentos, *blasões* populares, etc.). (BAKHTIN, 2008, p. 4)
- 4.

Uma dessas manifestações de destaque e grande importância para a sociedade medieva é o carnaval. “Os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval” (BAKHTIN, 2008, p. 4). Além do carnaval em si, Bakhtin (2008, p. 4) aponta que também havia outras festas como a “festa dos tolos” e a “festa do asno”. Essas e outras que eram realizadas tinham um viés “cômico

popular e público”. No que se refere ao carnaval, Bakhtin (2008, p. 6) mostra que “o princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade”. Há, portanto, na concepção bakhtiniana, dois mundos que coexistem na Idade Média: de um lado, o mundo sério, ligado aos cultos e cerimônias oficiais da Igreja ou do Estado; do outro lado, um mundo cheio de elementos cômicos, advindos das manifestações do povo. As manifestações desse último

Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. (BAKHTIN, 2008, p. 5)

Além dessa característica extraoficial, o festejo carnavalesco tem uma relação próxima do espetáculo teatral. Porém, afirma Bakhtin (2008, p. 6), o carnaval “não é de maneira alguma a forma puramente *artística* do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida”. Para o pesquisador, o carnaval seria a vida mostrada a partir de elementos da representação. Não é puramente teatral, pois não distingue atores e espectadores e não utiliza o palco. Na festa de carnaval o palco é a própria vida e “os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*” (BAKHTIN, 2008, p. 6).

O riso, nesse contexto, não se dá por algum aspecto cômico específico que o suscita, todos riem e esse riso generalizado é proveniente da alegria festiva. O carnaval era o lugar do riso e da liberdade, “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” (BAKHTIN, 2008, p. 8).

O carnaval possuía uma linguagem própria que expressava a simbologia do carnaval e passava uma visão carnavalesca do mundo. Essa visão tem como característica fundamental a inversão das coisas. Nas palavras do estudioso:

Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo [...] da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos de bufões. (BAKHTIN, 2008, p. 10)

Dessa forma, esse universo da cultura popular se constrói parodiando a vida prosaica. Bakhtin assinala, no entanto, que essa paródia carnavalesca é diferente da paródia moderna,

pois enquanto essa tem um caráter negativo, aquela, ainda que negando, “ressuscita e renova ao mesmo tempo” (BAKHTIN, 2008, p. 10).

Além da festividade carnavalesca, a cultura cômica do povo também se expressa através da literatura. Bakhtin diz que essas obras contêm uma noção carnavalesca do mundo. Com isso, ele quer dizer que essa literatura “utilizava amplamente a linguagem das formas carnavalescas, desenvolvia-se ao abrigo das ousadias legitimadas pelo carnaval e, na maioria dos casos, estava fundamentalmente ligada aos festejos de tipo carnavalesco” (BAKHTIN, 2008, p. 11). Havia nelas o “riso ambivalente e festivo”.

Nessa literatura, feita em língua latina, era bastante comum haver escritos paródicos. Bakhtin (2008, p. 12) aponta que há diversos manuscritos em que os ritos eclesiásticos são descritos de forma cômica: “uma das obras mais antigas e célebres desta literatura, *A ceia de Ciprião (Coena Cypriani)*, travestiu num espírito carnavalesco toda a Sagrada Escritura (Bíblia e Evangelhos)” (BAKHTIN, 2008, p. 12). Além disso, pouco depois surgem também as paródias sacras, que parodiavam todos os componentes do culto religioso. Havia desde a paródia das liturgias (Liturgia dos beberões, por exemplo) até paródia de orações como o pai-nosso e a ave-maria, passando pelos hinos, leituras evangélicas e salmos. Criaram até mesmo testamentos paródicos, como o Testamento do porco e o do burro. Bakhtin observa que:

Esse gênero literário quase infinito estava consagrado pela tradição e tolerado em certa medida pela Igreja. Uma parte era composta e existia sob a égide do “riso pascal” ou do “riso de Natal”, a outra (liturgias e orações paródicas) estava em relação direta com a “festa do tolos”. (BAKHTIN, 2008, p. 13)

Bakhtin (2008, p. 13) mostra que, assim como na literatura latina, havia na literatura em língua vulgar as paródias sacras, preces paródicas, entre outras. A literatura de cunho cômico se desenvolvia e era ainda mais vasta em língua vulgar:

[...] o que dominava eram sobretudo as paródias e travestis laicos que escarneiam do regime feudal e sua epopeia heroica. É o caso das epopeias paródicas da Idade Média que põem em cena animais, bufões, malandros e tolos; elementos da epopeia heroica paródica nos *cantastors*, aparecimento de dúplices cômicos dos heróis épicos (Rolando cômico), etc. Compõem-se romances de cavalaria paródicos, tais como *A mula sem freio*, *Aucassin et Nicolette*. Os diferentes gêneros da retórica cômica desenvolvem-se: “debates” carnavalescos, disputas, diálogos, “elogios” cômicos (ou “ilustrações”), etc. O riso do carnaval ressoa nos *fabliaux* e nas peças líricas compostas pelos “vagantes” (estudantes ambulantes). (BAKHTIN, 2008, p. 13)

Por fim, Bakhtin discorre sobre os fenômenos verbais na cultura cômica popular, em especial as grosserias blasfematórias que tinham como alvo as divindades e eram próprias do

período carnavalesco. Como durante o carnaval as grosserias ganhavam um caráter universal e perdiam seu sentido mágico, "os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo" (BAKHTIN, 2008, p. 15).

Se inicialmente os juramentos não tinham nenhuma relação como o riso, ao serem eliminados da linguagem oficial, pois infringiam suas regras verbais, não lhes restou outro recurso senão o de implantar-se na esfera livre da linguagem familiar. Mergulhados no ambiente do carnaval, adquiriram um valor cômico e tornaram-se ambivalentes. (BAKHTIN, 2008, p. 15)

Outra manifestação dessa cultura do riso na Idade Média é o *chavari*. Esse tipo de manifestação tem sua origem incerta, consiste na zombaria que um grupo faz de determinada pessoa que teve uma conduta não aceita pelos outros. Eles formam um

[...] agrupamento ruidoso dos membros da comunidade dos vilarejos, entre os quais alguns vão disfarçados e batendo sobre utensílios de cozinha; eles se encontram diante da residência de um dos paroquianos, que está excluído do grupo por uma conduta repreensível. (MINOIS, 2003, p. 170)

Os motivos para a realização do *chavari* são variados, Minois (2003, p. 170) observa: “Segundo Arnold Van Gennep ‘o *chavari* aplica-se aos maridos que apanham das mulheres; aos avaros [...] aos estrangeiros que, vindos para instalar-se ou mesmo de passagem, não pagam as *boas-vindas*, às moças loucas por seus corpos; às mulheres adúlteras; aos bêbados” (MINOIS, 2003, p. 170). Em outras palavras, as vítimas do *chavari* são todas aquelas pessoas que são julgadas por determinada atitude que destoou das esperadas por aquele grupo. O ‘delito’ cometido não é grave ao ponto de se recorrer à Justiça, mas é visto como uma quebra da tradição. Trata-se, como pontua Minois (2003, p. 170), “de sancionar um desvio que [...] exige atenção para o bom funcionamento do grupo e preservação da moral costumeira. E o agente da sanção é o riso, o riso zombeteiro, barulhento, agressivo”. O riso é, portanto, uma arma utilizada para humilhar e disciplinar tudo que era considerado anormal pelo grupo. “O riso do *chavari* é típico da tirania do grupo contra a liberdade individual” (MINOIS, 2003, p. 171).

Há também a Farsa, um gênero teatral que também explora o aspecto cômico. Minois (2003, p. 199) mostra a Farsa é “teatro ao ar livre, frequentemente ligado ao Carnaval, que, por isso, atrai um público mais popular, urbano: bons companheiros, artesãos os quais se unem, de bom grado, pequenos e médios burgueses”. O gênero basicamente consiste em uma peça teatral de curta duração, com poucos personagens, aos quais não são atribuídos nomes próprios, “o marido, a mulher e o pároco formam um trio central em torno do qual gravitam alguns

trapaceiros e ingênuos” (MINOIS, 2003, p. 199). Após todo um século sem aparecer novamente, época que coincidiu com a Guerra dos Cem Anos, a Farsa reaparece por volta de 1450, em meio a representações de cunho religioso, apresentada no período de pausa, isto é, no entreato.

Minois (2003, p. 199) também mostra que o espetáculo era diversas vezes antecedido de uma soltura de diabos pela cidade. Eram homens caracterizados de demônios que, gritando, dispersavam-se pelas ruas, importunavam os habitantes e, às vezes, até mesmo os sequestravam. “Esses diabos, que representarão papéis na peça, são os pobres – daí a expressão “pobre-diabo” – que aproveitam a ocasião para injuriar o burguês, cometer roubos, fazer um barulho infernal acompanhado de risos retumbantes – daí o “riso diabólico”. (MINOIS, 2003, p. 199). Essas diabruras acabaram cooperando para uma parcial perda do medo do inferno. Na esteira de Newels (1985), Minois (2003, p. 200) observa que há em determinadas peças a associação do louco com diabo, o que tornou a figura do louco popular.

O louco e o diabo têm em comum o fato de haverem transgredido uma regra, uma norma: a norma da razão, a norma da moral. Eles são associados um ao outro, como bodes expiatórios carregados com o mal, a loucura, a feiura, com tudo o que há de pior no mundo, e além disso eles riem e fazem rir: “Louco e diabo têm traços cômicos comuns”, no grande jogo de enganos com os homens, em que todo mundo engana todo mundo. (MINOIS, 2003, p. 200)

Além da transgressão, o louco e o diabo têm em comum o cômico, ambos provocam o riso por suas atitudes. Bakhtin compara o diabo não só ao louco, mas também ao bufão:

O diabo do mistério não é apenas uma figura extraficial, é também um personagem ambivalente e assemelha-se, nesse sentido, ao tolo [louco] e ao bufão. Ele representa a força do ‘baixo’ material e corporal que dá a morte e regenera. Nas diabruras, os personagens de diabos tinham ares carnavalescos. (BAKHTIN, 2008, p. 232)

Depois desse período de soltura dos diabos, que podia durar dias, sucedem-se os espetáculos. A Farsa não ocorre sozinha, mas juntamente a sermões jocosos, mistérios e moralidades. As Farsas exploravam, em geral, questões da vida privada. As intrigas da Farsa trazem problemas entre casais, mentiras, ciúme, desejos, etc. Relações entre padre e mulher casada, por exemplo, era um tema comum. Tudo isso mostrado de forma obscena. No entanto, conforme Minois (p. 202), “suas obscenidades não são gratuitas nem involuntárias, porque a Idade Média não ignora o pudor. Se a farsa choca [...] isso é deliberado, porque ela quer nos lembrar, prosaicamente, do que somos”. Esse gênero dramático sempre traz também a questão

da esperteza: “Cada um por si, e que o mais esperto leve a melhor: essa é, praticamente, a lição das farsas” (MINOIS, 2003, p. 204).

Através desse sucinto panorama do riso na Idade Média é possível observar que, mesmo com a diabolização do riso pela igreja, o período não pode ser considerado completamente sério. As manifestações do riso na Idade Média são diversas e fazem parte da cultura popular da época.

1.3 O RISO NO PERÍODO DO *QUIXOTE* (SÉCULO XVII)

O riso no século XVII, segundo Minois (2003, p. 365), sofreu uma transformação decorrente da evolução cultural. Para o historiador, essa mudança acompanhou o crescimento de uma consciência reflexiva da sociedade, que estava saindo da Idade Média para um período no qual o uso da razão ganhava força.

Cada vez mais, o homem utiliza o riso de maneira consciente, com uma finalidade precisa que é, frequentemente, agressiva e destruidora. Dominando essa faculdade, faz dele um instrumento, uma arma. Transformando-se em ironia e humor, o riso bruto [...] civiliza-se, intelectualiza-se e refina-se. Ele também é domesticado: suas manifestações coletivas são, cada vez mais, organizadas, enquadradas, normalizadas. (MINOIS, 2003, p. 366)

Como um exemplar do humor desse período inicial do século, de 1600-1650, Minois (2003, p. 366) menciona Tallemant des Réaux, autor de *Historiette*, obra que reúne uma coleção de anedotas grosseiras. Grande parte dos fatos narrados nessas histórias são cômicos e se situam no ambiente cortesão, “como se a corte e os grandes vivessem em riso perpétuo e passassem seu tempo pregando partidas de mau gosto e contando piadas obscenas”. (MINOIS, 2003, p. 366).

A corte, por gostar dos textos grosseiros de Tallemant, permitiu, sem qualquer punição, que ele reunisse diversas narrativas engraçadas e, muitas vezes, verídicas sobre personalidades

conhecidas. De acordo com Minois (2003, p. 367), são narrativas que mostram “o avesso da galeria de retratos da história oficial”, porém, reflete o autor, “[...] será realmente o avesso? Não seria antes o lado autêntico desses homens e dessas mulheres cuja grande história nos apresenta apenas o lado oficial, logo, o artificial e teatral?” (MINOIS, 2003, p. 367).

Há também o crescimento do riso blasfematório, curiosamente esse riso também se beneficia de grande indulgência, tanto das autoridades, quanto da opinião pública. De acordo com Minois (2003, p. 371), “até metade do século XVII, o riso encobre todas as espertezas e serve de pretexto para as mais ousadas ações”. Contanto, claro, que o autor dessas ações tenha condição social um tanto elevada. Um dos exemplos relatados dessa ocorrência é contado por Tallemant:

Em 1646, o cavaleiro de Roquelaure, qualificado por Tallemant des Réaux de “espécie de louco que, com isso, era o maior blasfemador do reino ... tendo encontrado, em Toulouse, pessoas tão loucas quanto ele, celebrou a missa num jogo de pela, comungou, conta-se, as partes vergonhosas de uma mulher, batizou e casou cães e fez todas as impiedades imagináveis”. Isso lhe custou uma primeira prisão, em 17 de fevereiro de 1646. Solto, ele retoma sua vida escandalosa. Vicente de Paula e os devotos pedem sua cabeça à rainha, e a Assembleia do clero envia uma delegação à corte para exigir sanções. Roquelaure é encerrado na Bastilha, em 15 de abril de 1646, mas elevam-se vozes no círculo de Mazarin: não se pode “prender um homem de condição por bagatelas como essas”! Prevenido de que, em seu processo, teria Deus contra ele, Roquelaure retruca: “Deus não possui tantos amigos como eu tenho no Parlamento”. (MINOIS, 2003, p. 371-372)

Era comum, na época, usar personalidades da Bíblia Cristã como a própria figura de Deus, a da Virgem Maria e dos Santos para contar histórias cômicas. Alain Cabantous (1998), em seu estudo *História da blasfêmia no Ocidente*, assinala que o intuito fundamental dessas práticas era provocar o riso e isso era feito através de “brincadeiras às vezes licenciosas, com episódios ou personagens bíblicos, zombarias cruéis relativas à agonia de Cristo, ironia a certos dogmas cristãos, eivados de libertinagem e epicurismo”. (CABANTOUS, 1998, p. 96).

Esse riso, na análise de Minois (2003, p. 373), é desanimador, é o riso da bestialidade humana que se percebe incurável. Seu intuito não é modificar o mundo, pois

[...] não é de crítica positiva; é o riso petulante de espectador que lamenta o nível do espetáculo, uma espécie de sub-riso [...]. De fato, quando o comediante cai abaixo de certo nível, não se ri mais dele, ri-se de si mesmo, da própria idiotice: como é possível ser tão besta a ponto de perder tempo vendo tal estupidez?

É um riso pessimista que exprime uma visão de mundo próxima ao niilismo. Uma visão resumida por La Mothe Le Vayer (1716, p. 96)⁶: “Toda a nossa vida é, na verdade, uma fábula; nosso conhecimento, uma asneira; nossas certezas, uma ilusão; resumindo, todo esse mundo é apenas uma farsa, uma perpétua comédia”.

Também no século XVII é comum o uso do riso de zombaria em disputas religiosas: “O uso da zombaria prolonga as guerras de religião e marca a época triunfante da Contrarreforma” (MINOIS, 2003, p. 373). É comum alguns jesuítas da Holanda espanhola fazerem brincadeiras e imitações dos protestantes e de seus pastores para provocar o riso. Por outro lado, os protestantes também fazem zombaria das crenças papistas.

O riso laico também tinha seu espaço e se desenvolvia majoritariamente através da escrita. Nesses textos também predominava o riso de zombaria, ou seja, a literatura sarcástica ganhou amplitude nesse período. Minois (2003, p. 386) observa que:

Com a nova moda dos salões, a retomada da vida social, os jantares, os encontros nos meios urbanos nobres e burgueses, a arte de contar blagues se desenvolve. Para brilhar na sociedade, nada melhor que um talento de contador cômico, e é preciso espírito aberto nesse domínio. Portanto, é útil constituir um estoque de boas histórias. Os *jest books*, coleções de fábulas engraçadas, fervilhavam nessa época. Impressos ou manuscritos, cuidadosamente copiados logo depois das reuniões, estão entre os livros mais consultados nas bibliotecas privadas.

As temáticas mais abordadas nessas narrativas eram o sexo, o matrimônio, as relações na sociedade e defeitos femininos.

Além dessas manifestações sociais do risível, é importante notar que alguns pensadores do século XVII também se atentaram para a questão do riso e deram a ela um espaço em suas obras, dentre eles Thomas Hobbes (1588-1679) e Emanuele Tesauro (1592-1675).

O primeiro, o inglês Thomas Hobbes (1588-1679), foi um estudioso e filósofo que se preocupou, sobretudo, com questões relacionadas à política e à vida em sociedade. Não há uma obra de Hobbes dedicada à compreensão do riso, no entanto o que ele discorreu sobre o assunto é bastante conhecido nos estudos do tema. Como nota Alberti (1999, p. 128), “a teoria do riso de Hobbes é bastante conhecida na literatura contemporânea sobre o assunto e certos textos que lhe fazem referência dão a entender que ocupa um espaço muito maior em sua obra”. Porém, na verdade, o riso não é objeto de nenhum dos capítulos de seu livro *Leviatã* (1651), senão se resume a um parágrafo.

⁶ APUD MINOIS, 2003, p. 373.

A obra se divide em 4 partes – Do homem, Da república, Da república cristã, Do reino das trevas – e é um tratado sobre a estrutura social. Para o filósofo, o homem é, por natureza, egoísta e, por essa razão, tende a guerrear. Destarte, para evitar os conflitos e a exterminação mútua é preciso um contrato social de paz, que não seria possível, para Hobbes, a menos que houvesse um poder soberano (Leviatã) para castigar os que não obedecessem às normas do contrato social. Ele chama metaforicamente o Leviatã de “homem artificial [...] de maior estatura e força do que o homem natural, para cuja proteção e defesa foi projetado” (HOBBS, 2003, p. 11), esse homem seria o Estado, seja ele eleito democraticamente ou não.

Na primeira parte da obra, ‘Do Homem’, Hobbes examinará o homem natural guiado por suas paixões. O riso é tratado nessa parte, não como uma paixão, mas como resultado de uma paixão. O parágrafo sobre o riso se encontra no capítulo VI chamado *Da origem interna dos movimentos voluntários vulgarmente chamados Paixões; e da Linguagem que os exprime*, e diz assim:

O entusiasmo súbito é a paixão que provoca aquelas caretas a que se chama RISO. Este é provocado ou por um ato repentino de nós mesmos que nos diverte ou pela percepção de alguma coisa deformada em outra com a qual, ao nos compararmos, subitamente aplaudimos a nós mesmos. Isto acontece mais aos que têm consciência de seus poucos recursos e são obrigados a reparar nas imperfeições dos outros para continuarem indulgentes consigo. Portanto, um excesso de riso em face dos defeitos dos outros é sinal de pusilanimidade. Porque um dos feitos próprios dos grandes espíritos é ajudar outros e livrá-los do escárnio e comparar-se apenas com os mais capazes. (HOBBS, 2003, p. 53)

Como se nota, para Hobbes, o riso se dá na percepção de que alguém ou algo é inferior a nós e, conseqüentemente, percebemo-nos como superiores a algo. Hobbes também disserta acerca do defeito cômico, assim como Aristóteles, ao dizer que rimos da percepção de algo deformado, mas não traz, como o filósofo grego, os limites dessa deformidade, nem a especifica.

É perceptível, em Hobbes, uma postura semelhante à de Platão e a dos estoicos ao fazer um juízo de valor um tanto negativo acerca de quem ri de outras pessoas, considerando até sinal de fraqueza moral. Nessa visão, quem ri está se comparando a inferiores e se sentindo em posição superior, o que acabaria por demonstrar sua pusilanimidade. Por tais razões, a teoria de Hobbes é amplamente conhecida como a teoria da superioridade.

Além de Hobbes, outro letrado tentou sistematizar a questão do riso no século XVII. Trata-se do conde Emanuele Tesauro, em sua obra *O tratado dos ridículos* (1654). De acordo

com Hansen (2000, p. 321), o tratado de Tesouro vem de “uma interpretação neo-escolástica de Aristóteles e de autores latinos”.

Em *O tratado dos ridículos*, o estudioso, conforme Hansen (1992, p. 7), fez uma comparação usando o conceito da luneta para dizer que poderia, assim como se faz com a luneta, ampliar a conceituação das definições de Aristóteles e, com isso, poder enxergar de perto o que o filósofo da Antiguidade viu à distância.

Hansen (2003, p. 236) explana que Tesouro se vale da “alegoria de escultores como diagrama da concepção aristotélica do cômico”. Ele mostra que, em sua narrativa alegórica, Tesouro conta a seguinte história: a cabeça da deusa Atena foi encomendada a dois escultores. Quando as peças foram apresentadas, os examinadores riram do trabalho de um, Fídias, por parecer um esboço. Por outro lado, apreciaram a peça bem elaborada de Alcmena. Porém, como escreve Moraes (2011, p. 42)

a colocação das duas peças sobre as colunas evidenciaram que aquela que parecia toscamente construída foi percebida como uma bela composição numa distância exata e calculada, enquanto a outra apareceu completamente deformada vista de longe.

Através dessa analogia, Tesouro aborda tanto os vícios morais quanto as deformidades no âmbito físico, evidenciando que neles se encontra o ridículo. Como mostra Moraes (2011, p. 43), para o conde, a comicidade ocorre quando a proporção exata é uma desproporção, isto é, quando tudo que é aparentemente desproporcional foi minimamente calculado para levar o leitor ao riso. Assim, a teoria de Tesouro vai categorizar algumas incongruências cômicas:

Na SUBSTÂNCIA, mais apropriada Matéria dos Ridículos é a Lama que o ouro, a abóbora que o Cedro, o Animal imundo que o cavalo: o gerado da podridão que o limpo. Na QUANTIDADE: mais ridículo é um Anão que um Gigante; o Camundongo que o Touro, um corpo mutilado que um inteiro [...]. Nas QUALIDADES VISÍVEIS: uma figura estropiada, uma face inconveniente e disforme, mais [ridícula] que uma bela e perfeita.⁷

De acordo com Moraes (2011, p.44), Tesouro também divide o riso em: o que objetivava caçoar (*ridicolo*) e o que tinha como finalidade o maldizer (maledicença). “Em outras palavras, o italiano apontou a diferença entre o cômico cujo mote é um vício fraco e, por conseguinte, não causa a dor da sátira, cujo mote é um vício forte e causa dor” (MORAES, 2011, p. 44). Apesar de Tesouro partir da teoria aristotélica, sua contribuição vai além ao categorizar os

⁷ Tesouro *apud* Moraes, 2011, p. 44

defeitos (incongruências) cômicos. Para ele, em síntese, “o cômico é antes de tudo racionalmente desproporcionado” (MORAES, 2011, p. 45).

1.4 O RISO NO SÉCULO XX

Há duas obras mais recentes sobre o riso que também merecem destaque neste estudo e que serão posteriormente utilizadas na análise do *Quixote*: O Riso, de Henri Bergson, e Comicidade e Riso, de Vladimir Propp. Cada uma se destaca por motivos específicos. O estudo de Bergson, primeiramente, tem o mérito de propor novas perspectivas ao estudo da comicidade, enquanto o de Propp faz um levantamento de diversas teorias e aprimora os conceitos das mesmas, além de identificar e discorrer a respeito dos tipos de riso.

1.4.1 Bergson: o riso

No início do século XX, ano de 1900, o filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) reuniu em um livro três artigos que havia publicado na *Revista de Paris* no ano de 1899. Conforme Alberti (1999, p. 189), o escrito de Bergson “é um dos textos mais conhecidos e citados nas pesquisas contemporâneas sobre o riso”.

Enquanto Aristóteles disse que o homem é o único animal que ri⁸, Bergson inicia sua obra com a constatação de que “não há comicidade fora do que é propriamente humano” (BERGSON, 1983, p. 7). Entendemos, a partir dessa definição, que o ser humano é o único que ri, porque nunca pode ser risível algo que não tenha relação com o humano. O filósofo, para sustentar seu argumenta, afirma:

Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana. Riremos de um chapéu, mas no caso o cômico não será um pedaço de feltro ou palha, senão a forma que alguém lhe deu, o molde da fantasia humana que ele assumiu. (BERGSON, 1983, p. 7)

Percebe-se, assim, que na concepção do filósofo francês, para além de ser o único animal que ri, o homem é o único que faz ri, “pois se outro animal o conseguisse, ou algum objeto

⁸ Cf. p. 20

inanimado, seria por semelhança com o homem, pela característica impressa pelo homem ou pelo uso que o homem dele faz” (BERGSON, 1983, p. 7).

Outro aspecto do cômico notado por Bergson é a insensibilidade natural do riso. Para o teórico, o cômico só produz seu efeito sobre alguém que esteja indiferente em relação ao objeto do riso. “O maior inimigo do riso é a emoção”⁹, diz Bergson (1983, p.7). Porém, isso não quer dizer, segundo o autor, que não se ri de alguém afetivamente próximo. É possível alguém rir de pessoa próxima, no entanto, será necessário que se esqueça momentaneamente dessa afeição. Partindo do pressuposto de que o riso é inviabilizado pela emoção, Bergson coloca que:

Talvez não mais se chorasse numa sociedade em que só houvesse puras inteligências, mas provavelmente se risse; por outro lado, almas invariavelmente sensíveis, afinadas em uníssono com a vida, numa sociedade onde tudo se estendesse em ressonância afetiva, nem conheceriam nem compreenderiam o riso. Tente o leitor, por um momento, interessar-se por tudo o que se diz e se faz, agindo, imaginariamente, com os que agem, sentindo com os que sentem, expandindo ao máximo a solidariedade: verá, como por um passe de mágica, os objetos mais leves adquirirão peso, e tudo o mais assumir uma coloração austera. Agora, imagine-se afastado, assistindo à vida como espectador neutro: muitos dramas se converterão em comédia. (BERGSON, 1983, p. 7-8)

Essa visão está em concordância com a dos estoicos, que diziam que quem ri se dissocia do objeto do riso.¹⁰ Quando nos integramos à realidade do objeto do riso, seja por já termos vivido tal situação ou por termos um forte laço com a pessoa que está vivenciando aquilo, não sentimos vontade de rir.

Outro fator apontado por Bergson (1983, p. 8) é que o cômico é também social. De acordo com o filósofo, o cômico não seria desfrutado se nos sentíssemos sozinhos: “O nosso riso é sempre o riso de um grupo” (BERGSON, 1983, p. 8). Bergson observa que o riso precisa de uma repercussão, de um eco. Para exemplificar como isso ocorre, são colocadas duas situações: o exemplo de um bar e de uma prédica paroquial. No primeiro exemplo, o sujeito observa pessoas rindo de uma história contada numa mesa de bar. O sujeito, mesmo ouvindo a mesma história, não ri. Segundo Bergson (1983, p. 8), se estamos fora do grupo, mesmo sabendo o motivo do riso, não somos levados ao riso: “Teríamos rido também se estivéssemos naquele grupo. Não estando, não temos vontade alguma de rir.” No segundo exemplo, assim ocorre:

Alguém a quem se perguntou por que não chorava ao ouvir uma prédica que a todos fazia derramar lágrimas: respondeu: "Não sou da paróquia". Com mais razão se aplica ao riso o que esse homem pensava das lágrimas. (BERGSON, 1983, p. 8)

⁹ Ou a piedade, como diz Aristóteles.

¹⁰ Cf. p. 17

Observa-se, dessa forma, que, por mais sincero que o riso possa ser, ele esconde, como assinala Henri Bergson (1983, p. 8), uma segunda intenção: a de estabelecer uma relação de cumplicidade entre os ridentes. Depois dessa última constatação, Bergson (1983, p. 9) enfatiza a importância de se considerar o riso em seu habitat natural, a sociedade, e, acima de tudo, determinar sua função social.

Finalizando suas três observações iniciais, o filósofo conclui que o cômico surge quando “homens reunidos em grupo dirigem sua atenção a um deles, calando a sensibilidade e exercendo tão só a inteligência” (BERGSON, 1983, p. 9). A partir disso, Bergson define determinadas formas de comichidades, algumas delas serão mencionadas posteriormente na análise do *Quixote*.

1.4.2 Propp: crítica às teorias e a sistematização do riso

No século XX, o formalista Vladimir Propp, em sua obra *Comichidade e o Riso*, publicada em 1976, fez o resgate de diversas teorias e analisou sua aplicabilidade ao universo do riso. Para isso, utilizou diversos exemplos da literatura, principalmente russa, mas também alemã. Como diz Schnaidermman no prefácio do livro: “ele conduz a sua pesquisa no sentido de estabelecer uma tipologia do cômico, na base de materiais fornecidos pela literatura e pelo folclore, mas também com um balanço crítico do que já se escreveu sobre esse tema” (SCHNAIDERMMAN, 1992, p. 7-8).

O teórico inicia seu trabalho falando a respeito da metodologia. Segundo Propp (1992, p. 15), um levantamento das teorias da comichidade oferece um quadro insatisfatório. Isso ocorre primeiramente por sua “terrível e total abstração”. Inicia, assim, tecendo uma crítica às teorias do riso:

Criam-se teorias sem qualquer relação com a realidade. Na maioria dos casos elas realmente representam filosofemas mortos, e, além do mais, expostas de forma tão complexa que às vezes torna-se simplesmente impossível entendê-las. Esses trabalhos não passam de meros raciocínios, onde às vezes em páginas inteiras ou em algumas dezenas delas não se apresenta fato algum. Os fatos são raramente introduzidos, apenas como ilustrações das teorias abstratas que estão sendo expostas; e, além disso, escolhem-se fatos que parecem confirmar as teses apresentadas; porém, sobre os fatos

que não as confirmam, guarda-se silêncio, os autores nem sequer os notam. (PROPP, 1992, p. 15-16)

O formalista russo vai, em seu estudo, utilizar diversas dessas teorias aplicando-as diretamente a obras cômicas e a fatos da vida cotidiana, vendo em que contextos se aplicam e em quais não são aplicáveis.

Segundo Propp (1992, p. 16), seu objetivo foi o de levar em consideração todo o material encontrado sobre o tema, sem desprezar nada, juntamente com tudo aquilo que suscita o riso, tudo que, mesmo que indiretamente, tivesse relação com a comicidade. Em função disso, seu estudo começou:

[...] com as mais conhecidas e talentosas expressões do humor e da comicidade, mas também tivemos que levar em consideração manifestações menores e de pouco sucesso. Foram estudados sobretudo os clássicos russos [...]. Atraíram-nos também a criação popular, o folclore. Em alguns casos, o humor do folclore envolve algumas particularidades específicas que o distinguem do humor dos escritores profissionais. (PROPP, 1992, p. 17)

Propp acrescenta que para resolver a questão da comicidade não pode se ater somente aos clássicos e aos melhores exemplos do folclore, teve que conhecer também a produção de revistas humorísticas e satíricas, além dos folhetins de jornais. Levou em consideração também elementos circenses, teatrais, a comédia cinematográfica e conversas diversas que ouviu.

Para ele, além da exagerada abstração, as teorias existentes incorrem em outras falhas que precisam ser evitadas. Uma delas é que “os princípios básicos tomados como verdadeiros pelos autores precedentes continuam sendo aceitos como verdadeiros sem serem submetidos a nenhuma verificação”. Um dos princípios é a justaposição feita entre cômico, trágico e sublime. Para eles as conclusões tiradas no estudo do trágico e do sublime são aplicadas, de modo inverso, ao cômico. Retomando a teoria clássica ele diz que:

Para Aristóteles era natural, ao tratar da definição da essência da comédia, partir da tragédia como seu oposto, pois, na prática e na consciência dos antigos gregos, justamente a tragédia tinha um significado prioritário. Quando, porém, esta contraposição continua a ser levada adiante nas estéticas dos séculos XIX-XX, ela se revela morta e abstrata. (PROPP, 1992, p. 18)

Propp (1992, p. 18) constata que para o idealismo romântico era natural “fundamentar qualquer teoria estética no sublime e no belo e opor-lhe o cômico como algo baixo e contrário ao sublime.” Mas, contrário a essa visão, surgiu Belínski que mostrou a dimensão da

importância que o cômico pode ter na arte e na vida. Todavia, a suspeita de Belínski não foi retomada nas teorias e continuou a unânime opinião que o cômico existe em oposição ao trágico e ao sublime sem necessidade de discussão ou comprovação desse princípio.

Quem demonstrou dúvidas contra esse pressuposto foi a estética positivista alemã no século XIX. Volkelt¹¹, por exemplo, escreveu: “O cômico não é absolutamente um elemento oposto ao trágico [...] Se existe algo oposto ao cômico, é o não-cômico, o sério”. Para Propp (1992, p.18), essa ideia proposta por Volkelt é a mais profícua, pois o cômico deve ser levado em consideração, antes de tudo, *por si e enquanto tal* e menciona exemplos dizendo:

Em que, de fato, as divertidas novelas de Boccacio, ou *A carruagem* de Gógol, ou *Sobrenome cavalari* de Tchékhev são o contrário do trágico? Elas simplesmente nada têm a ver com o trágico, estão fora de seu domínio. E mais ainda: há casos de obras que, apesar de cômicas pelo estilo e pelo modo como são elaboradas, são trágicas por seu conteúdo. (PROPP, 1992, p. 18-19)

O objetivo do autor é revelar a natureza da comicidade e para ele a oposição entre cômico e trágico não revela essa natureza. Por isso, a obra tentará compreender o cômico sem contrapô-lo com o trágico ou o sublime.

Outra falha presente na maior parte das teorias, para Propp, está em não conceituarem a especificidade do cômico. É comum dizer-se, por exemplo, que os defeitos das pessoas são cômicos. Contudo, esses defeitos podem ser cômicos ou não. Por isso, deve-se estabelecer sob quais condições esses defeitos serão risíveis. Para Propp (1992, p. 19), “diante de qualquer fato ou caso que suscite o riso, o pesquisador deve, a cada vez, colocar-se a questão do caráter específico ou não específico do fenômeno em exame, e de suas causas”. Não fazer isso acaba abarcando nessas definições ocorrências de fenômenos que nada tem de cômico.

Um dos filósofos que cometeram essa falta foi Schopenhauer ao afirmar que o riso ocorre no momento em que, de repente, percebemos que os objetos reais ao nosso redor não correspondem às conceituações que fazemos deles. Na ótica de Propp (1992, p. 19), Schopenhauer tinha em mente os casos em que essa não correspondência motiva realmente o riso, mas ignorou os casos em que ocorrências desse tipo não são cômicas. O exemplo dado por Propp (1992, p. 19-20) é:

[...] quando, por exemplo, um cientista realiza uma descoberta que muda completamente a ideia que tem de seu objeto de estudos, quando ele se dá conta do

¹¹ APUD PROPP, 1992, p.18.

erro em que incorrera até então, a descoberta desse equívoco (a “falta de correspondência entre o mundo à nossa volta e os conceitos que temos dele”) localiza-se *fora* do domínio do cômico.

Por isso, volta a dizer Propp, é necessário especificar melhor em que condições o riso se realizará. O autor, ao analisar os trabalhos sobre o risível, verificou que neles perpassa a ideia de que a comicidade se constitui a partir da contradição entre forma e conteúdo. O teórico aponta essa como mais uma das falhas dessas teorias, pois essa questão deve ser colocada somente depois da análise do material e não antes.

Uma vez analisado o material, será necessário voltar a este problema e encontrar uma saída para aquela confusão tão característica das estéticas de nossos dias. Somente à luz de materiais concretos e não com base em construções apriorísticas será possível decidir se realmente existe algum tipo de contradição na base do cômico. E, caso se descubra que assim é, se deverá então estabelecer se essa contradição que existe se dá entre forma e conteúdo ou em outra coisa qualquer. (PROPP, 1992, p. 20)

Essas questões colocadas até agora são relativas à especificidade do cômico e à definição de uma essência da comicidade. Mas Propp (1992, p. 20) pondera que essa não é a única questão fundamental e destaca outros aspectos.

Um deles é a teoria “*dos dois aspectos diversos e opostos da comicidade*”, pois diversas teorias, conforme o estudioso russo (1992, p. 20), afirmam existir duas vertentes cômicas: a comicidade de ordem superior e, seu inverso, a de ordem inferior. Essa ideia surge no século XIX. Nas preceptivas desse século há a ideia de que nem tudo que é risível é necessariamente algo baixo, “mas que é como se ele tivesse dois aspectos: um deles relacionado com o domínio da estética, entendida como a ciência do belo, e o outro, que fica fora do domínio da estética e do belo e se apresenta como algo de muito baixo (PROPP, 1992, p. 21). Não obstante, não explicitam qual deve ser o entendimento que se deve ter de “cômico baixo”. Propp (1992, p. 20) mostra que Kirchmann (1868) foi um dos defensores dessa teoria. Para Kirchmann toda a comicidade pode ser dividida em “cômico-fino” e “cômico-grosseiro”. A comicidade para Kirchmann, afirma Propp (1992, p. 21), tem sempre como motivação alguma ação insensata, se essa ação aparece em grau elevado, gera o cômico grosseiro, se, por outro lado, a insensatez não for explícita, então se gera o cômico fino.

Na concepção do teórico russo, essa definição de Kirchmann é inconsistente, pois ele não explicita o que seria esse grau elevado. Volkelt, utilizando-se dessa teoria, diz que se enquadra no conceito de cômico baixo tudo que se liga ao corpo e suas tendências naturais,

como a gula, o suor, a expectoração, as urinas e as fezes. Propp o critica alegando que nem tudo ligado a esses aspectos é risível e Volket ignora esse fato.

Tal comicidade [baixa] – pensa Volkelt – é setor preferencial da literatura popular, embora se encontre também em outros escritores. Shakespeare, por exemplo, é muito rico neste tipo de comicidade: “De uma maneira geral, Shakespeare, mais do que qualquer outro poeta, reúne uma dissolução animalesca a uma licenciosidade repleta de humor” (55, I, 409-10). Do outro lado estão as comédias finas requintadas, rebuscadas. Como exemplo de comédias do tipo ele se refere à peça de Scribe, *Um copo de água*, onde se entusiasma pelo diálogo refinado e espirituoso entre o duque Bolingbroke e a duquesa de Marlborough. Uma comicidade desse tipo não suscita um riso vulgar, mas um sorriso sutil. (PROPP, 1992, p. 21)

Além dos já mencionados, outros teóricos também dissertaram sobre o “cômico-baixo” e inserem nesse conceito as farsas de todos os tipos (palhaçada, espetáculo circense, etc.). Propp (1992, p.21) mostra que Leacock, em seu livro de contos cômicos, escreve: “Não se trata de um riso paroxístico provocado pelas caretas de um palhaço salpicado de farinha ou sujo de fuligem [...], mas de um humorismo realmente grande, que ilumina e eleva nossa literatura”. E diz que é comum atribuir à comicidade “vulgar” itens como “narizes vermelhos, barrigas grandes, contorções verbais, brigas e pelejas, vigarices etc. (PROPP, 1992, p. 22).

Propp diz que não fará essa subdivisão em sua análise e afirma que num exame mais atento das comédias clássicas que são tidas por esses teóricos como “elevadas”, verifica-se com facilidade elementos da farsa. Ele considerará, portanto, em sua análise, o cômico indistintamente. O estudioso finaliza com a colocação de que essa divisão da comicidade em “fina” e “vulgar” tem um aspecto social, isto é, o fino refinado seria o cômico da aristocracia e o vulgar seria o da plebe. Propp (1992, p. 23) destaca que Beyer (1882) afirmou que o cômico-baixo seria próprio do teatro popular, já que os conceitos de decência e comportamento civilizado dessa camada social seria mais amplo e, diz ainda, que isso é notado por qualquer um que conheça a literatura popular.

Afirmações desse tipo não são raras nas estéticas alemãs e isso é sintomático. O desprezo pelos bufões, pelos atores do teatro de feira, pelos *clowns* e os palhaços e, em geral, por qualquer tipo de alegria desenfreada é o desprezo pelas fontes e pelas formas populares de riso [...] Ninguém poderá negar a existência de brincadeiras de mau gosto, de farsas triviais, de anedotas equívocas, de variedades vazias e de burlas idiotas. Mas a vulgaridade é encontrada em todos os setores da produção literária. (PROPP, 1992, p. 23)

Outro motivo pelo qual Propp (1992, p. 23) diz que não levará em consideração essa teoria é que ela entra na questão do “valor artístico e moral ou, ao contrário, do caráter nocivo

de algumas formas de comicidade”. Como seu foco é estudar como o riso é provocado indistintamente, o teórico considera que não cabe a ele debater acerca do valor moral do cômico. O que estudará na sua obra são, basicamente, os diferentes aspectos da comicidade que, conseqüentemente, levam a diferentes tipos de riso.

O estudo de Propp é bastante abrangente por usar diversas teorias, colocá-las à prova e acrescentar algo a elas. Ao todo ele identifica na vida e na arte, principalmente na literatura, dezesseis tipos de riso provenientes da comicidade e cinco outros que não provém dela. É uma das obras mais completas sobre a temática do riso, pois, além de catalogar e explicar o ponto de vista dos teóricos, tece críticas às teorias e propõe soluções para as questões problemáticas dos estudos até então realizados.

No segundo capítulo de nosso trabalho, quando da análise do *Quixote*, alguns dos tipos de risos identificados por Propp serão investigados, bem como suas causas e contextos de ocorrência.

2. O RISO EM O *QUIXOTE*

É possível encontrar no *Quixote* vários tipos de riso, pois a comicidade é provocada de diversas formas na obra. Este capítulo irá identificar e discorrer acerca de alguns desses tipos, tanto em alguns capítulos da obra quanto em seu prólogo. Além disso, irá mostrar como o aspecto cômico nem sempre foi considerado na obra e a divergência existente entre a crítica cervantina, dividida entre românticos e realistas.

2.1 INTERPRETAÇÕES DO *QUIXOTE*

Apesar de o riso ser um elemento fundamental do *Quixote*, já houve leituras que o retiraram da obra. O aspecto cômico, longe de ser unanimidade entre os estudiosos, já gerou bastante controvérsia. Para compreender como isso se deu é necessário voltar à época da obra.

Um dos estudiosos que fazem esse retorno é Peter Russell em seu artigo *Don Quixote as a Funny Book*¹² (1969). Russell inicia seu estudo definindo ‘diversão’ (fun) e diz que é sob esse ponto de vista que tratará sua análise do *Quixote*, enfatizando principalmente a *boisterous laughter*, que seria, ao pé da letra, o riso turbulento; em outras palavras, a gargalhada.

The Shorter Oxford English Dictionary defines 'fun' as 'a cheat or trick; a hoax. Diversion, sport; also, boisterous gaiety, drollery.' It is from the standpoint of that definition, and with particular emphasis on the element of boisterous laughter, that I want to talk about the book Don Quixote in this paper. I daresay that, even today, readers of the book would admit that such an approach may be permissible, even if normally eschewed by serious critics.¹³ (RUSSELL, 1969, p. 312)

¹² Trad.: *Dom Quixote como um livro engraçado*.

¹³ Trad.: O Shorter Oxford English Dictionary define ‘diversão’ como uma trapaça ou truque; uma farsa. Diversão, esporte; também, alegria tumultuosa, brincadeira. É do ponto de vista dessa definição, e com ênfase particular no riso tumultuoso, que quero falar sobre o livro *Dom Quixote* neste artigo. Eu diria que, ainda hoje, os leitores do livro admitem que tal abordagem pode ser permitida, mesmo que normalmente evitada por críticos sérios.

Também é assinalado por Russell que provocar o riso era um dos objetivos de Cervantes. O estudioso mostra isso através de um trecho do prólogo do tomo I e lembra que, na época de sua publicação, a obra era amplamente aceita como um livro engraçado:

To produce laughter of this kind was, of course, all part of the author's intention as set out in the prologue to Part I: reading the tale, he tells us, the melancholic is to be made to laugh and he whose disposition is naturally merry is to be made to laugh louder.¹⁴ For more than one and a half centuries after the book was first published, readers, not only in Spain but in all Europe, apparently accepted without cavil that *Don Quixote* was simply a brilliantly successful funny book.¹⁵ (RUSSELL, 1969, p. 312)

Entretanto, relata Russell, anos após, com a chegada do Romantismo europeu, a obra foi reavaliada. Na análise romântica, então, houve a retirada do sentido cômico do *Quixote*, e chegou-se até mesmo a considerar impróprio rir do pobre manchego. Russell menciona o influente estudo *De la Littérature du Midi de l'Europe* (Paris, 1813) que traz essa concepção e cita um trecho que se refere ao *Quixote* nos seguintes termos: ‘le livre le plus triste qui ait jamais été écrit’.¹⁶ Essa visão romântica, de acordo com o estudo de Peter Russell, foi a que predominou na crítica quixotesca em todos os lugares, inclusive na própria Espanha.

Vieira (1998, p. 64) destaca que o objetivo de Russell em *Don Quixote as a Funny Book* é mostrar que os críticos contemporâneos de Cervantes, ao contrário dos críticos modernos, viam no *Quixote* “um verdadeiro prodígio do riso”:

O propósito fundamental de Peter Russell é examinar o passado e retomar os acertos da crítica pré-romântica. Ou seja, recuperar o filão da fortuna crítica de *Quixote* que caiu no esquecimento desde o dia em que os românticos redirecionaram o enfoque da obra. (VIEIRA, 1998, p. 64)

O cervantista Alberto Navarro (2008, p. 15), por outro lado, em seu estudo introdutório à sétima edição de *a Vida de Don Quijote y Sancho*, de Miguel de Unamuno, diz achar essa visão excessivamente simplista: “una ojeada a esta literatura nos permite comprovar que, con

¹⁴ Na tradução de Molina a citação utilizada por Russell está: “lendo a vossa história, o melancólico se mova ao riso, o risonho o acrescente...” (CERVANTES, 2002, p. 37)

¹⁵ Trad.: Produzir risos desse tipo era, naturalmente, tudo parte da intenção do autor, tal como consta do prólogo da Parte I: lendo a história, ele nos diz, o melancólico deve rir e aquele cuja disposição é naturalmente alegre deve gargalhar. Por mais de um século e meio após a publicação do livro, os leitores, não apenas na Espanha, mas em toda a Europa, aparentemente aceitaram sem subterfúgios que o *Quixote* era simplesmente um livro engraçado brilhantemente bem-sucedido.

¹⁶ Trad.: O livro mais triste já escrito.

excesiva simplicidade, suele repetirse que el siglo XVII rio ante el *Quijote* y vio en él una burla de los libros caballerescos.”¹⁷

Considera-se que a comicidade do *Quixote* provém, em grande parte, do fato de a obra ser da paródica. Nesse sentido, Navarro se opõe e afirma que dizer que os contemporâneos do *Quixote* só o viam como um “ataque contra los malos libros de caballerías”¹⁸ (NAVARRO, 2008, p. 21) não condiz com a realidade. Para defender seu ponto de vista, Navarro coloca:

Es evidente que ni Cervantes ni sus lectores primeros vieron en el *Quijote* ni en el ridículo y admirable andante loco, simbolizaciones y sublimidades que inspirará la lectura del libro cervantino a lectores de otras épocas y latitudes.

Cervantes, que no quiere dirigir sus obras exclusivamente a un culto público minoritario a diferencia de los autores de <<novelas picarescas>>, escribe el *Quijote* con <<gracia que al discreto y simple aplace>> (*Viaje del Parnaso*, VI).

En consecuencia, es lógico que muchos lectores <<discretos y simples>> de entonces vieran principalmente en el *Quijote* un libro de ameno entretenimiento, una burlesca parodia y crítica de los malos libros andantescos, y en Don Quijote y Sancho dos tipos inspiradores de inacabable risas. Es un hecho, a la vez, facilmente comprobable, que otros lectores <<discretos y simples>> de entonces admiran también en el *Quijote* el copioso lenguaje y la ingeniosa invención [...] También hay <<discretos y simples>> lectores que ven con admiración, simpatía y lástima al valiente y altruista acorredor de menesterosos y al platónico enamorado defensor de Dulcinea, y que perciben en Don Quijote una humanísima mezcla de cualidades y defectos.¹⁹ (NAVARRO, 2008, p. 21)

Para ele, é claro que os leitores da época não viam no *Quixote* as simbologias que os românticos encontraram posteriormente, nisso sua visão se assemelha a de Russell. Ambos também consideram a obra como um “livro de entretenimento”. Porém, na ótica de Navarro, isso ocorre porque, diferentemente de outros escritores, Cervantes buscou que seu livro tivesse maior alcance direcionando-o não apenas ao público mais erudito (discreto), senão também aos

¹⁷ Trad.: “Uma olhada nesta literatura nos permite comprovar que, com excessiva simplicidade, costuma se repetir que o século XVII riu perante o *Quixote* e viu nele uma burla dos livros de cavalaria”.

¹⁸ Trad.: Ataque contra os maus livros de cavalaria.

¹⁹ Trad.: É evidente que nem Cervantes nem seus primeiros leitores viram no *Quixote* nem no ridículo e admirável andante louco, simbolizações e sublimidades que inspiraram a leitura do livro cervantino para leitores de outros tempos e latitudes.

Cervantes, que não quer dirigir suas obras exclusivamente para um minoritário público culto, ao contrário dos autores de <<novelas picarescas >>, escreve o *Quixote* com <<graça, que ao discreto e ao simples seja prazerosa>> (*Viaje del Parnaso*, VI).

Consequentemente, é lógico que muitos leitores <<discretos e simples >> de então viram principalmente no *Quixote* um livro de agradável entretenimento, uma paródia burlesca e crítica dos maus livros andantescos, e em dom Quixote e Sancho dois tipos inspiradores de infinitos risos. É um fato, ao mesmo tempo, facilmente comprovável, que outros leitores <<discretos e simples>> de então admiravam também no *Quixote* a linguagem copiosa e a engenhosa invenção [...]. Há também <<discretos e simples >> leitores que veem com admiração, simpatia e pena o valente e altruísta acolhedor de necessitados e ao platônico apaixonado defensor de Dulcinea, e percebem em dom Quixote uma humaníssima mistura de qualidades e defeitos.

leitores menos doutos (simples); disso decorreria o entretenimento e os risos. Ademais, o crítico faz questão de enfatizar que, no período de sua publicação, não era somente a interpretação cômica que se tinha da obra. Segundo ele, o *Quixote* não era apenas um prodígio do riso para os críticos da época, visto que outros elementos também eram considerados de destaque na narrativa, como a linguagem e a inventividade. Havia também outros aspectos da personagem que se sobressaíam, mas não eram tidos como engraçados, como o altruísmo de dom Quixote e a união de qualidades e defeitos contidos na personagem, fazendo-o um exemplo de humanidade.

O que Navarro faz em sua crítica nada mais é que tentar mostrar que, mesmo com a leitura cômica tendo conquistado ampla aceitação na época de publicação do *Quixote*, outros aspectos também eram considerados, essa não era a única característica de destaque da obra.

Outro estudioso que se posiciona sobre essa questão interpretativa do *Quixote* é Anthony Close. Vieira (1969, p. 65) mostra que Close vai na mesma direção de Russell ao analisar de forma detalhada a leitura romântica. Ele faz uma revisão da crítica do *Quixote* na qual destaca alguns erros na interpretação dos românticos alemães:

A idealização do herói que escamoteia o propósito satírico; a crença de que o romance é simbólico e que por meio deste simbolismo expressa idéias sobre a relação do espírito humano com a realidade ou com a natureza da história da Espanha; a interpretação de que a obra reflete a ideologia, a estética e a sensibilidade da era moderna. Close parte do pressuposto de que a tradição crítica romântica é “sentimental, séria, patriótica e subjetiva”. (VIEIRA, 1998, p. 65)

Navarro (2008) também fala da visão romântica. Segundo ele, a crítica do século XIX aparece “Soslayando la humana y barroca mezcla que en el Quijote cervantino hay de ridículos o censurables defectos y flaquezas [...]. Don Quijote pasa a ser simbólico héroe ejemplar y divinizable.”²⁰ Para Navarro, a natureza humana de dom Quixote, com características positivas e negativas, é ocultada nessa interpretação para dar lugar a um sublime defensor “de todo lo noble, bello y elevado que el hombre anhela en el terreno vivir, frente a su contrapuesto o complementario escudeiro asnal, afanoso buscador, egoísta y prosaico, de materiales terrenos”²¹ (NAVARRO, 2008, p. 45). O cervantista mostra que a perspectiva romântica compreende dom Quixote e Pança como símbolos do ideal e do real, do poético e do prosaico,

²⁰ Trad.: Evitando a humana e barroca mistura que há no *Quixote* cervantino de ridículos ou censuráveis defeitos e fraquezas [...] dom Quixote se torna herói simbólico exemplar e divinizado.

²¹ Trad.: de todo o nobre, belo e elevado que o homem deseja viver na terra, ao lado do seu oposto ou complementar escudeiro asnal, esperto para o roubo, egoísta e prosaico, de materiais terrenos.

do espiritual e do material. Características opostas, mas que sempre andam unidas. O riso nessa perspectiva perde seu espaço:

La burla cervantina del flaco y loco acorredor de menesterosos y defensor de la honra de Dulcinea, se contempla ahora con tristeza infinita, no como burla de un falso género literario, de un anacrónico ideal caballeresco [...] sino como rechifla de todo noble ideal y entusiasmo humano.

El *Quijote*, de ser ele libro de más ameno entretenimento, pasa a convertirse en el más profundo y [...] en el más triste.²² (NAVARRO, 2008, p. 45-46)

Observa-se, assim, que a crítica Cervantina do *Quixote* se dividiu drasticamente entre duas visões. A primeira se estendeu desde sua publicação até o término do século XVIII e a segunda, com a chegada do romantismo, nasceu no século XIX e dominou completamente o cenário até a metade do século XX. De modo geral, a primeira fase da crítica, como nota Vieira (1998, p. 65), foi tida como “a destruidora de um velho gênero”, pois faz paródia com as novelas de cavalaria, ridicularizando os cavaleiros andantes. Na segunda fase, que se iniciou no século XIX, a narrativa começou a ser compreendida para além da sátira e “em lugar de se deter sobre os gêneros do passado, passou a ser destacada sua enorme capacidade na criação de um novo gênero literário – o romance” (VIEIRA, 1998, p. 65).

A interpretação romântica, porém, não permanece inabalável no século XX, pois parte dos críticos retornam à leitura que se tinha no período de publicação da obra com o objetivo de retomar noções basilares do período de sua composição. Fazem parte dessa crítica Close e Russell, já aqui mencionados.

Conforme Vieira, no centro dessa retomada está a ideia de que a obra é cômica. Sua capacidade de fazer rir se estruturaria na paródia e no descompasso entre o estilo e o tema.

Desequilíbrio que tanto pode estar na utilização de um estilo elevado para referir-se a temas banais quanto na criação de um estilo tosco para referir-se a grandes temas. Ou ainda, pode estar presente no descompasso entre a fala e a ação, isto é, a grandiloquência em meio a uma situação de declarada vulgaridade ou mesmo no estilo e pretensamente verídico que o autor árabe, Cide Hamete Benegeli, quer imprimir à ficção. (VIEIRA, 1998, p. 65-66)

Essa volta do cômico, oriunda de uma mudança na forma de interpretar o texto, se dá, não por acaso, em meados do século XX, época na qual, nota Vieira (1998, p. 66), o estudo da

²² Trad.: A burla cervantina do magro e louco acolhedor de necessitados e defensor da honra de Dulcinea, se depara agora com uma tristeza infinita, não como burla de um falso gênero literário, de um anacrônico ideal cavalheiresco [...] senão como vaias de todo nobre ideal e entusiasmo humano. O *Quixote*, de livro mais ameno e de entretenimento, se converte no mais profundo e [...] no mais triste.

literatura começa a priorizar “a camada textual da obra literária em detrimento das ‘impressões’ de leitura”.

Junto a isso, Vieira (1998, p. 66) mostra que essa nova crítica expõe obstáculos que podem existir para o leitor atual do *Quixote* e que podem intervir na realização do cômico. São problemas comuns aos estudos de textos clássicos, pois com a passagem do tempo, as concepções sobre as coisas que nos cercam vão se modificando e o que era tido como comum em uma época não o é em outras. Ou seja, mesmo tendo conhecimento do contexto da obra, a distância entre o que era cômico na época de escritura do *Quixote* e o que é cômico para o leitor atual podem dificultar a percepção desse aspecto da narrativa.

Outro fator também apontado é o fato de que “os leitores atuais não têm familiaridade com as novelas de cavalaria, dificultando assim o reconhecimento dos aspectos burlescos e paródicos” (VIEIRA, 1998, p. 66). A paródia só é compreensível aos que conhecem os textos de referência, por isso, quem não conhece a obra parodiada, não saberá que se trata de uma paródia. Provavelmente, Cervantes tomava como pressuposto que seus leitores conheciam as novelas de cavalaria e facilmente compreenderiam a paródia e o sentido cômico presente no *Quixote*.

Esses foram alguns dos elementos apontados por essa nova crítica do *Quixote* no século XX. Graças às posições divergentes e intensos debates entre as partes, convencionou-se chamá-los de *blandos* e *duros*. Os primeiros são os românticos e os segundos são os considerados realistas. Vieira (1998, p. 70) faz uma crítica a ambas as partes dizendo que muitas vezes a discussão beirou a radicalização e sintetiza dizendo:

De um lado os realistas, que destacam no texto a construção paródica em relação às novelas de cavalaria e, conseqüentemente, a presença sublinhada da comicidade, garantida pelo herói considerado – sem nenhum preconceito – um louco arrematado. De outro, os românticos, que descobrem na obra os germes do futuro, isto é, a criação de um novo gênero literário – o romance – encontrando, mais além do riso, a dimensão trágica na trajetória do herói. A loucura de Dom Quixote deixa de ser doença e converte-se, a partir de então, na fonte de espetaculares poderes da imaginação humana, equiparada à imaginação poética e idealista. Através dessa perspectiva, a intenção declarada de Cervantes de atacar os livros de cavalaria teria ido pelos ares a favor de idéias e objetivos mais transcendentais. (VIEIRA, 1998, p. 70)

É *importante* constatar nessa breve passagem pela história da crítica quixotesca que o riso é um elemento controverso e está sujeito a mudanças no tempo. Mesmo com o retorno de parte da crítica à interpretação cômica (ou realista), as leituras que se baseiam na interpretação romântica ainda são comuns. Além disso, é *importante* ressaltar que ainda que haja fatores

como a distância entre o leitor atual e a época de Cervantes e a possível falta de conhecimento prévio acerca das novelas de cavalaria, o leitor atual consegue rir com a obra porque várias formas de suscitar o riso, além da paródia, foram utilizadas por Cervantes, como veremos adiante.

No mais, é importante perceber que dizer que há comicidade na obra não significa dizer que não há nenhum viés trágico nela, pois como lembra Propp (1992, p. 18), “há casos de obras que, apesar de cômicas pelo estilo e pelo modo como são elaboradas, são trágicas por seu conteúdo”. Em algum grau, essa definição adequa-se ao *Quixote*, porém o sentido trágico que a obra pode ter, não será enfatizado neste trabalho.

2.2 PRÓLOGO I E A PARÓDIA

É possível perceber elementos cômicos na composição do *Quixote* desde seus prólogos. Apesar do gênero prólogo aparentemente não ter espaço para a comicidade, Cervantes consegue esse efeito através da quebra de características composicionais tradicionais do gênero. Graças a isso, o prólogo da primeira parte é um texto considerado *sui generis*, visto que, para além de apresentar a obra ao leitor, constrói uma narrativa em torno do ato de escrita do prólogo.

O autor ficcional²³ inicia propondo, através do vocativo ‘Desocupado leitor’, um diálogo com seus interlocutores e, na sequência, começa a falar sobre algumas deficiências que vê na obra:

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse; pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno [...]”²⁴ (CERVANTES, 2002, p. 31)

²³Segundo o autor ficcional, quem realmente escreveu a obra foi um historiador árabe chamado Cide Hamete Benengeli.

²⁴ Trad.: Desocupado leitor: sem meu juramento podes crer que eu quisera que este livro, como filho do entendimento, fosse o mais formoso, o mais galhardo e mais discreto que se pudesse imaginar. Mas não pude eu contrariar a ordem da natureza, que nela cada coisa engendra sua semelhante. E assim, que poderá engendrar o

Como observa Vieira, o autor ficcional “Aparentando grande modéstia como recurso para captar a benevolência do leitor, confessa abertamente suas fraquezas e duas dificuldades” (VIEIRA, 2011, p. 132).

A comicidade começa a florescer quando o leitor percebe que o texto, no qual o autor deveria fazer uma apresentação da obra e de seu processo composicional, começa a ser usado, na verdade, para contar como ele não está conseguindo escrever o próprio prólogo:

[...] te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla [la obra], ninguno tuve por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo. Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría [...] (CERVANTES, 2002, p. 32)

Nessa inquietação, o autor ficcional é surpreendido por um amigo: “[...] pensando lo que diría, entró a deshora um amigo mío, gracioso y bien entendido”²⁶ (CERVANTES, 2002, p. 32). Ao vê-lo preocupado, o amigo pergunta o que está deixando-o assim e, a partir desse momento, começa o que nunca se esperaria de um prólogo: um diálogo entre amigos.

Ao notar que o que era para ser um prólogo se converteu em uma narrativa de dois amigos conversando sobre a escrita, a comicidade se efetua. O leitor tem, assim, possivelmente o seu primeiro riso com a leitura do *Quixote*. Esse riso é ocasionado pela quebra de uma expectativa que se tinha com relação ao prólogo.

Essa forma de risível se adequa ao conceito proposto por Schopenhauer (2005) no tomo 1 da sua obra *O Mundo como Vontade e Representação*. Para o filósofo, o riso provém “da incongruência subitamente percebida entre um conceito e os objetos reais” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 109). Ou seja, devido ao conceito que se tem de um objeto, espera-se determinadas características dele. No entanto, nem sempre essa expectativa é satisfeita. Quando isso ocorre, o interlocutor é surpreendido e ri. Portanto, essa incoerência entre o que se espera do prólogo e o que se encontra, juntamente com o fator surpresa, são

estéril e malcutivado engenho meu, senão a história de um filho seco, mirrado, caprichoso e cheio de pensamentos vários e nunca imaginados por outro alguém [...] (CERVANTES, 2002, p. 31)

²⁵Trad: [...] sei dizer que, conquanto me tenha custado algum trabalho compô-la [a obra], nenhum foi maior que fazer esta prefação que vais lendo. Muitas vezes tomei da pena para o escrever, e muitas a deixei, por não saber o que escreveria [...] (CERVANTES, 2002, p. 32)

²⁶ Trad.: [...] pensando no que diria, entrou de improviso um amigo meu, espirituoso e avisado. (CERVANTES, 2002, p. 32)

alguns dos primeiros artifícios utilizados por Cervantes para suscitar o riso. Nas palavras de Vieira:

No prólogo da primeira parte do *Quixote* está implícita uma quebra de expectativa por parte do leitor, que espera, no momento da apresentação da obra, um texto de caráter informativo, alguma nota acerca da leitura que o aguarda, e no entanto se depara com uma narrativa – a visita do amigo ao autor da obra. (VIEIRA, 2012, p. 137)

Também é possível entender a comicidade do prólogo a partir da perspectiva de Emanuele Tesauro, que diz que o cômico advém de uma desproporção calculada com o claro objetivo de provocar o riso.²⁷ Em outras palavras, seria algo que pode parecer, a princípio, ter uma deformação acidental, mas que foi pensado dessa forma justamente para ser cômico.

Na continuação do prólogo, o escritor ficcional expõe suas inquietações e inseguranças com relação à escrita da prefação e da obra. O amigo, por sua vez, vai propondo soluções para os problemas do escritor.

O escritor ficcional se queixa que as outras novelas são cheias de sentenças de filósofos, das escrituras sagradas, de frases de santos e de sonetos e que o *Quixote* não possui todos esses adornos. Também diz ao amigo que pensa em deixar a obra guardada, já que não consegue orná-la como outros autores o fazem.

[...] yo determino que el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos en la Mancha, hasta que el cielo depare quien le adorne de tantas cosas como le faltan, porque yo me hallo incapaz de remediarlas, por mi insuficiencia y pocas letras, y porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos.²⁸ (CERVANTES, 2002, p. 33)

Depois de ouvi-lo, o amigo se põe a aconselhá-lo e traz soluções para os problemas expostos de forma bastante inusitada. Primeiramente, diz que os sonetos ele [o autor ficcional] mesmo pode escrever alguns e dizer que são de Preste João das Índias ou do Imperador da Trebizonda, que ouviu dizer que são grandes poetas. Para citação de livros, sugere o amigo, basta que coloque algumas sentenças em latim que saiba decoradas. E, por fim, para conseguir anotações ao final do livro, o amigo diz para o escritor inserir alguns personagens em sua

²⁷ Cf.: página 42.

²⁸ [...] eu determino que o senhor D. Quixote há de permanecer sepultado nos seus arquivos de La Mancha até que o céu proporcione quem o adorne de tantas coisas que lhe faltam, pois eu me acho incapaz de as remediar, por minha insuficiência e poucas letras, e por ser de natureza poltrão e preguiçoso no andar à cata de autores que digam o que eu bem sei dizer sem eles. (CERVANTES, 2002, p. 33)

história que ele [amigo] se responsabilizará por fazer as notas enchendo as margens, além de escrever quatro cadernos de notas no fim da obra.

En lo que toca el poner anotaciones al fin del libro, seguramente lo podeis hacer desta manera: si nombráis algún gigante em vuestro libro, hacelde que sea el gigante Golías, y con solo esto, que os costará casi nada, tenéis una grande anotación, pues podeis poner: “El gigante Golías, o Goliat, fue um filisteo a quien el pastor David mató de una gran pedrada, en el valle de Terebinto, según se cuenta en el libro de los Reyes...”²⁹ (CERVANTES, 2002, p. 35-36)

Ao fazer isso, Cervantes satiriza os escritores das novelas de cavalaria e deixa claro que seu intuito com o *Quixote* não é criar mais uma novela de cavalaria e sim fazer uma paródia dessas obras. Tal intuito fica ainda mais visível quando o amigo diz que o livro não necessita desses ornamentos comuns aos livros da época, pois não será igual a eles: “Cuanto más que [...] este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías [...]”³⁰ (CERVANTES, 2002, p. 37)

Ao construir o diálogo entre os amigos e satirizar os elementos que muitos escritores utilizam para criar uma aparente erudição, Cervantes constrói um metaprólogo ou, como nomeia Vieira (2002, p. 14), um antiprólogo: “[...] o “Prólogo” contém uma estrutura paródica, pois no final de contas, o que o leitor tem em mãos é uma paródia do “gênero” prólogo que mais parece ser um ‘antiprólogo’” (VIEIRA, 2002, p. 14). Dessa forma, é possível notar que esse início reproduz a estrutura sob a qual todo o *Quixote* é construído: “é uma paródia dos livros de cavalaria na medida em que narra uma série de aventuras, por via de regra, ‘anticavaleirescas’” (VIEIRA, 2002, p. 15). Tem-se, portanto, a paródia como outro elemento que possibilita o cômico na obra.

Propp (1992, p. 84-85), em sua obra *Comicidade e Riso*, estabelece a paródia como um dos tipos de comicidade e assim a define:

[...] imitação de características exteriores de um fenômeno qualquer da vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.) de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização [...] A imitação dos movimentos graciosos de uma amazona por um palhaço de circo sempre provoca riso: há toda a aparência de elegância e de graciosidade, mas a elegância em si não há, o

²⁹ No que toca a pôr anotações ao final do livro, certamente o podeis fazer desta maneira: se citardes algum gigante em vosso livro, fazei que seja o gigante Golias, pois só nisto, que vos custará quase nada, tereis uma grande anotação, em que podereis pôr: “O gigante Golias, ou Goliat, foi um filisteu que o pastor David matou de uma grande pedrada, no vale do Terebinto, como se conta no livro dos Reis...” (CERVANTES, 2002, p. 35-36)

³⁰ Tanto mais que [...] este vosso livro não tem necessidade de nenhuma dessas coisas que dizeis que lhe faltam, pois todo ele é uma invectiva contra os livros de cavalarias [...] (CERVANTES, 2002, p. 37)

que existe é o contrário disso, a falta de desenvoltura. Desse modo, a paródia representa *um meio de desvendamento da inconsistência interior* do que é parodiado.

Esse procedimento está presente tanto na estrutura da narrativa quanto personificado no cavaleiro. Isso porque dom Quixote é um homem que pensa ser cavaleiro em uma época em que não existem cavaleiros, isto é, o que “trinta ou quarenta anos antes, seriam valores virtuosos, discretos e elevados; em 1605, eram improváveis e sua representação, inverossímil, fazendo-os cômicos” (VIEIRA, 2012, p.19). Ou seja, fora do contexto medieval, tem-se não um cavaleiro, mas um louco que inspirado por suas novelas de cavalaria sai pondo em prática tudo o que leu sobre os cavaleiros medievais, de forma a parodiar essas obras. Nas palavras de Maia (2013, p. 42): “A paródia alia-se aqui [no *Quixote*] à loucura para provocar o riso”.

Essa intenção de dom Quixote de imitar os cavaleiros é perceptível em diversas passagens da obra. No segundo capítulo, por exemplo, que trata da primeira saída de dom Quixote, o personagem se põe na estrada e começa a falar consigo mesmo, reproduzindo a forma de falar dos cavaleiros das novelas:

- ¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, quando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, quando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequenos y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, quando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel”. Y era la verdad que por él caminaba. Y añadió diciendo:
- Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronce, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro.³¹ (CERVANTES, 2002, p. 66)

³¹ Trad.: Quem duvida que nos vindouros tempos, quando vier a lume a verdadeira história dos meus famosos feitos, o sábio que os escrever não há de pôr, à hora de contar esta minha primeira saída tão de manhã?: “Mal havia o rubicundo Apolo espreado pela face da larga e espaçosa terra os dourados fios dos seus formosos cabelos, e mal os pequenos e pintados passarinhos com suas farpadas e harpeantes línguas haviam saudado com doce e melíflua harmonia a chegada da rósea aurora, que, deixando a branca cama do ciumento marido, pelas portas e balcões do manchego horizonte aos mortais se mostrava, quando o famosos cavaleiro D. Quixote de La Mancha, deixando as ociosas penas, montou sobre seu famoso cavalo Rocinante e começou a caminhar pelo antigo e conhecido Campo de Montiel”. – E era verdade que por ele caminhava. E acrescentou, dizendo: - Ditosa idade e século ditoso aquele a cuja luz saírem as famosas façanhas minhas, dignas de se gravarem em bronzes, esculpirem em mármore e pintarem em tábuas, para a memória do futuro.

Alguns parágrafos a seguir, o narrador deixa clara novamente a intenção paródica ao dizer: “Con estos iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje.”³² (CERVANTES, 2002, p. 68).

Além da constituição das personagens, Vieira (2012, p. 24) ressalta que a paródia também é notável nas situações narrativas, na emulação de poemas épicos e na imitação jocosa da elocução cavalheiresca:

Já na primeira saída, o autor evidencia o pastiche, fazendo Quixote falar com os personagens vulgares da taverna em um espanhol que era arcaico no tempo da publicação do livro, reproduzindo divertidamente o estilo inchado dos textos parodiados [...]” (VIEIRA, 2012, p. 24)

Percebe-se que o *Quixote* tem todas as características externas de uma novela de cavalaria, bem como dom Quixote tem de um cavaleiro, entretanto ambos não o são. Há apenas a reprodução dos “traços exteriores do fenômeno na ausência de conteúdo interior” (PROPP, 1992, p. 85).

Além de intuito cômico, a paródia das novelas cavaleirescas também mostra a superação desse gênero literário. Como assinala Propp (1992, p. 86), “O aparecimento de uma paródia em literatura demonstra que a corrente literária parodiada começa a ser superada”. A paródia vem justamente mostrar “a fragilidade interior do que é parodiado” (PROPP, 1992, p. 87).

2.3 ANÁLISE DO EPISÓDIO DA ESTALAGEM E DE COMO D. QUIXOTE SE ARMOU CAVALEIRO

O episódio que será analisado conta a primeira saída de dom Quixote, sua passagem por uma estalagem e como foi armado cavaleiro. Essa parte da narrativa tem seu início no segundo capítulo, *Que trata da primeira saída que de sua terra fez o engenhoso D. Quixote*, e tem seu fim no quarto, *Do que sucedeu ao nosso cavaleiro quando saiu da estalagem*.

³² Trad.: Com estes ia engranzando outros disparates, todos à maneira daqueles que seus livros lhe haviam ensinado, imitando a sua linguagem o quanto podia.

Tudo se inicia quando o manchego foge de sua casa pela primeira vez e se põe na estrada em busca de aventuras e de agravos para desfazer. Aparentemente nada está faltando, já que ele está com a sua armadura e seu rocim, porém, de repente, vem a sua mente o pensamento de que ainda não havia sido armado cavaleiro:

Mas apenas se vio en el campo, cuando le asaltó un pensamiento terrible, y tal, que por poco le hiciera dejar la comenzada empresa; y fue que le vino a la memoria que no era armado caballero y que, conforme a ley de caballería, ni podía ni debía tomar armas con ningún caballero, y puesto que lo fuera, había de llevar armas blancas, como novel caballero, sin empresa en el escudo, hasta que por su esfuerzo la ganase.³³ (CERVANTES, 2002, p. 65)

Com essa ideia na cabeça, decide que, assim que houver uma oportunidade, se armará cavaleiro.

Após passar quase o dia inteiro sem que nada relevante acontecesse, dom Quixote entrou pelo anoitecer com bastante fome até que, ao longe, avistou uma estalagem e seguiu em direção a ela. Como, para D. Quixote, “todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído”³⁴ (CERVANTES, 2002, p. 68), assim que avistou a estalagem, enxergou um castelo com torres, coruchéus, ponte levadiça por cima de um fosso e todos os elementos com que se criam esses castelos. O manchego foi, então, se aproximando da estalagem/castelo. Quando chegou a uma breve distância, parou Rocinante e ficou à espera que aparecesse um anão tocando uma trombeta como sinal que ele chegara.

Depois de muito tempo sem sinal algum e quase já desistindo de esperar, foi se achegando à estalagem. Nesse instante, um homem que estava recolhendo sua manada de porcos ali perto, tocou um corno e, ao ouvi-lo, dom Quixote julgou ser o sinal dado pelo anão e seguiu em frente.

Encontravam-se na porta da estalagem duas moças que eram prostitutas e estavam de passagem para Sevilha. Elas, ao vê-lo com aquela armadura, lança e adarga, amedrontam-se e

³³ Trad.: Mas apenas se viu no campo, quando foi assaltado por um terrível pensamento, e foi tal que por pouco o não fez deixar a começada empresa; e foi que lhe veio à memória que ainda não era armado cavaleiro e que, conforme a lei da cavalaria, não podia nem devia ter armas com nenhum cavaleiro e, ainda que o fora, houvera de portar armas brancas, como cavaleiro novel, sem emblema no escudo, até que por seu esforço o ganhasse. (CERVANTES, 2002, p. 65)

³⁴ Trad.: tudo quanto pensava, via ou imaginava parecia ser feito e acontecer ao jeito do que tinha lido [...] (CERVANTES, 2002, p. 68)

começam a andar em direção a entrada. Ao vê-las se afastando, dom Quixote aproxima-se para falar:

[...] don Quijote, coligiendo por su huida su miedo, alzándose la visera de papelón y descubriendo su seco y polvoroso rostro, con gentil talante y voz reposada les dijo:
-Non fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguisado alguno, ca a la orden de caballería que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno, cuanto más a tan altas docellas como vuestras presencias demuestran.
Mirábanle las mozas y andaban con los ojos buscándole el rostro, que la mala visera le encubría; mas como se oyeron llamar doncellas, cosa tan fuera de su profesión, no pudieron tener la risa y fue de manera que don Quijote vino a correrse y a decirles:
-Bien parece la mesura en las hermosas, y es mucha sandez además la risa que de leve causa procede; pero non vos lo digo porque os acutedes ni mostredes mal talante, que el mío non es de ál que de serviros.
El lenguaje, no entendido de las señoras, y el mal talle de nuestro caballero acrecentaba en ellas la risa, y en él el enojo...³⁵ (CERVANTES, 2002, p. 69-70)

Nesse ato de fala dom Quixote se refere às meretrizes utilizando uma linguagem demasiadamente erudita e já antiga à época. Tem-se, assim, uma das formas de risível mais presentes na obra: a fala de assuntos sem importância de forma elevada³⁶, da qual trata Aristóteles em sua *Retórica* livro III³⁷. Quando isso ocorre, há a quebra da adequação estilística, que é, conforme Vieira (1998, p. 65), a principal causa da comicidade apontada pela crítica pós-interpretação romântica do *Quixote*, ao que chamam de *desequilíbrio entre nível estilístico e o tema*. O leitor ao perceber que uma cena que deveria ser cotidiana aparenta na linguagem de dom Quixote ser uma situação extremamente formal, observa a estranheza da comunicação e o riso é provocado.

Junto a isso, ao falar, dom Quixote acaba deixando a mostra um defeito ainda não perceptível quando estava calado. Ou seja, o riso também ocorre por causa “da manifestação repentina de defeitos ocultos e de início totalmente imperceptíveis” (PROPP, 1992, p. 44). Esse

³⁵ Trad.: [...] D. Quixote, coligindo da sua fuga o seu medo, levantando a viseira de papelão e descobrindo o seu seco e poeirento rosto, com gentis maneiras e voz mansa lhes disse:
- Non fuxan as vossas mercês, nem temam desaguisado algum, ca à ordem de cavalaria que profeso non toca nem tange fazê-lo a nengué, quanto mais a tão subidas donçelas como as vossas presenças demonstram.
As moças o olhavam buscando seu rosto, que a má viseira lhe encobria; mas ao ouvir que as chamava donzelas, coisa tão alheia à sua profissão, não puderam conter o riso, e foi tanto que D. Quixote enfim se viu ofendido e lhes disse:

-Bem parece a mesura na hermosas, sendo outrossi por demais sandio o riso que de leve causa procede; mas não vo-lo digo para vos coitardes nem mostrardes mau talante, que o meu não é al que o de servir-vos.
A linguagem, não entendida pelas senhoras, e a má presença do nosso cavaleiro acrescentava nelas o riso, e nele a ira... (CERVANTES, 2002, p. 69-70)

³⁶ Esse tipo de riso também ocorre, de forma contrária, quando se tratam assuntos importantes de forma chula.

³⁷ Cf.: p. 21.

efeito cômico é suscitado não somente no leitor, visto que as próprias personagens riem quando notam que a fala de dom Quixote é bastante diferente do que se espera naquele contexto.

Nesse trecho está presente também um tipo de riso que, de acordo com Propp (1992, p. 28), é o que mais se encontra na vida: o riso de zombaria. Propp explica que a zombaria pode provocar o riso em diversas situações:

[...] 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 [...]. Pode ser ridículo o que o homem diz, como manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto ele permanecia calado. (PROPP, 1992, p. 29)

Nota-se, portanto, que praticamente qualquer atitude humana pode se tornar ridícula a depender do contexto.³⁸ É perceptível, a partir da definição de Propp, que vários elementos cooperaram para tornar dom Quixote um objeto de zombaria nesse momento. Primeiramente, o seu aspecto estranho, sobre o que se discorrerá a seguir; em segundo lugar, seu raciocínio diferente dos demais, demonstrado ao chamar as moças meretrizes de *tan altas docellas*³⁹; e, por fim, as características que não eram percebidas enquanto ele estava calado, como a linguagem exageradamente rebuscada e o fato de se autodenominar cavaleiro andante, o que denuncia sua loucura.

O aspecto estranho, acima mencionado, faz referência à aparência incomum de dom Quixote. As moças da estalagem riram não só pela linguagem utilizada por ele, mas também o “mal talle de nuestro caballero acrescentaba en ellas la risa”⁴⁰ (CERVANTES, 2002, p. 70)

Contudo, não é da aparência do corpo do cavaleiro que se ri e sim da forma como ele se apresenta. Propp (1992, p. 47) coloca que “Por si só o corpo humano nada tem de ridículo. Quando as formas são harmoniosas ele pode ser belíssimo, como demonstram toda a escultura antiga e a enorme quantidade de obras de arte”. Entretanto, se o homem aparece sem trajes ou em um traje que aparente “algo de errado no meio de pessoas corretamente vestidas” (PROPP, 1992, p. 47), a possibilidade do riso surge. Bergson também traz contribuições acerca do riso causado pela vestimenta e diz que “toda moda é risível por algum aspecto. Só que, quando se trata da moda vigente, estamos de tal maneira habituados a ela que o vestiário parece adequado

³⁸ Quase todos os comportamentos humanos podem se tornar cômicos, a menos que causem sofrimento, como já postulou Aristóteles.

³⁹ Trad.: Tão altas donzelas.

⁴⁰ Trad.: [...] a má presença do nosso cavaleiro acrescentava nelas o riso [...] (CERVANTES, 2002, p. 70).

a que o usa” (BERGSON, 1983, p. 22). No entanto, quando a vestimenta é, por exemplo, à moda antiga, abre-se lugar para o cômico. O riso é causado, assim, pela diferença entre a pessoa e os demais, visto que “toda *particularidade* ou *estranheza* que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torná-la ridícula” (PROPP, 1992, p. 59).

Esse tipo de risível é reflexo do fato de todas as coletividades possuírem seus códigos moralizantes. A transgressão desses códigos é considerada um defeito e, quando se descobre tal defeito, o riso cria lugar.

Observa-se, assim, que o riso é usado não somente como forma de divertimento à custa do outro (zombaria), mas também como forma de repreensão pela norma quebrada, uso semelhante ao que se fazia nos Chavaris da Idade Média⁴¹.

De volta à narrativa, vê-se que depois do contato de dom Quixote com as damas e após ter se irritado por elas rirem dele, aparece na cena o estalajadeiro. Ao ver dom Quixote, o homem sente ganas de rir, mas, intimidado pelas armas do cavaleiro,⁴² se contém. Ele diz a dom Quixote que não há mais leitões, mas, se quiser abrigo lá, tudo mais encontrará em abundância. Dom Quixote responde dizendo que qualquer coisa basta, pois seu descanso é o pelejar.

Dom Quixote se desarma e se alimenta do que ali havia com a celada posta, pois não estava conseguindo tirá-la, e janta ao som da gaiata de um castrador de porcos que tocava para os que ali estavam. Todavia, o manchego não consegue parar de pensar que ainda não tinha sido armado cavaleiro, por isso, após o jantar, aproxima-se do estalajadeiro e ajoelhado pede para que o arme cavaleiro. O estalajadeiro, ao ver que dom Quixote não se levantará até que ele aceite, confirma que o armará. Dom Quixote, então, diz que velará suas armas durante a noite e na manhã seguinte farão a cerimônia para armá-lo. Depois, dirige-se, a um pátio e coloca as armas que irá velar sobre uma pia perto de um poço. Com a adarga abraçada, agarra a lança e com compostura começa a rondar a pia com as armas.

Depois de um tempo, um dos arreeiros que estava hospedado na estalagem precisa de água para seus animais e se dirige até a pia. Chegando lá, retira as armas de dom Quixote para ter acesso ao poço. O cavaleiro, ao ver o que o arreeiro faz, diz enfurecido: “Oh tú, quienquiera que seas [...] que llegas a tocar armas del más valeroso andante que jamás se ciñó espada! Mira

⁴¹ Cf.: página 35.

⁴² O riso é impedido aqui pela possibilidade de vingança que o estalajadeiro percebe em D. Quixote. O riso necessita, dentre outras coisas, da fraqueza de seu objeto, como notou Platão. Cf.: p. 15-16.

lo que haces [...] si no quieres dejar la vida en pago de tu atrevimiento”⁴³ (CERVANTES, 2002, p. 78).

O arreeiro, ignorando o que diz dom Quixote, atira a armadura para longe de si. Ao ver isso, dom Quixote olha para o céu, encomenda-se à Dulcinéia, e acomete contra o arreeiro, dando-lhe um golpe de lança na cabeça e levando-o ao solo.

Em seguida, dom Quixote recolhe suas armas e se põe a velar novamente. Entretanto, outro homem aparece com o mesmo intuito do primeiro. Dessa vez, ainda mais irado, dom Quixote parte-lhe a cabeça em quatro. Os companheiros do ferido, ao notar o que se passava, começam a atirar pedras em dom Quixote, mas o estalajadeiro aparece e intervém pedindo que parem e dizendo-lhes que dom Quixote é um louco.

O estalajadeiro, amedrontado pelo que poderia acontecer novamente, decide adiantar a cerimônia para aquela noite. Então pega o livro no qual anotava a conta dos arreeiros, manda dom Quixote se ajoelhar e, lendo o livro como se tivesse ali uma devotada oração, pega a espada e lhe dá uma leve espadeirada, mexendo a boca como se rezasse. Pede, depois, para uma das damas ali presentes cingir-lhe a espada, a qual o faz segurando-se para não rebentar em riso a cada passo.

Há alguns aspectos a se considerar nessa última parte do episódio.

Um deles é o fato de ser a primeira cena que mostra a loucura de dom Quixote sendo posta em prática com outros personagens. Isso eleva a comicidade da obra, pois se observa, mais nitidamente, o quanto as atitudes de dom Quixote destoam dos atos dos demais. Além disso, vê-se o modo como as outras personagens lidam com isso, às vezes rindo e outras entrando, de forma teatral, na loucura do manchego.

Aristóteles, como se viu na antiguidade, diz que a condição para a realização do riso é a inferioridade (defeito) não dolorosa nem destruidora⁴⁴. Definição que é ressaltada posteriormente por Cícero ao limitar o riso ao torpe e disforme, porém sem perversidade ou miserabilidade elevadas⁴⁵. Ambas as definições esclarecem porque rimos da loucura de dom

⁴³ Trad.: Oh, tu, quem quer que sejas [...] que ousas tocar as armas do mais valoroso andante que jamais tomou espada! Cuida no que fazes, e não as toques, se não queres deixar a vida em paga do teu atrevimento. (CERVANTES, 2002, p. 78)

⁴⁴ Cf.: p. 19

⁴⁵ Cf.: p. 27

Quixote: seus defeitos não chegam a ser abjetos, visto que ele não é um personagem miserável ou perverso.

Junto a isso, tem-se o fato de que dom Quixote, ainda que seja considerado louco, não é excluído da vida social, pois não é tido como um doente que necessita ser isolado dos demais. Isso acontece porque a visão que se tinha de loucura na época era outra: “Ao longo do século XV e até meados do século XVII a loucura ainda estava integrada na vida social e, desde que não muito exagerada, ela continha boa dose de divertimento” (VIEIRA, 1998, p. 70).

O início de uma mudança dessa visão só ocorre por volta da segunda metade do XVII e cria, assim, uma abertura maior para visão romântica que surgirá posteriormente. A partir do câmbio de perspectiva, a loucura

“[...] passa a ser excluída da sociedade e os loucos, juntamente com uma série de outros indivíduos considerados diferentes – mendigos, inválidos, velhos etc. –, serão afastados através do internato, condenando a loucura ao silêncio”. (VIEIRA, 1998, p. 70)

Pelo fato da loucura ter se tornado algo marginalizado, os críticos românticos achavam que era “inconciliável com a nobreza de princípios e a transcendência de propósitos de Dom Quixote” (VIEIRA, 1998, p. 70). Por essa razão, retiraram-na do campo literal e passaram a interpretá-la na perspectiva simbólica do cavaleiro incompreendido que lutava por um ideal de justiça. Vieira coloca que:

Se a loucura foi tratada com grande dose de preconceito, no Século de Ouro ela ainda apaixonava os quatro cantos do velho continente [...] Como diz Avalor-Arce, “los intelectuales de la época de Cervantes habían dado en el clavo: la locura es factor imprescindible para corregir los excesos de la razón em nuestras vidas”. (VIEIRA, 1998, p. 70-71)

Portanto, outro fator a se considerar é a possibilidade do expectador do *Quixote*, seja ele personagem ou leitor, apiedar-se do cavaleiro e, conseqüentemente, não rir. É o que acontece, por exemplo, com a ama e a sobrinha de dom Quixote. Enquanto diversas outras personagens se divertem ao vê-lo cometer insanidades, as duas não chegam nem perto disso. O motivo pelo qual não riem é simples: elas possuem proximidade familiar com ele, isto é, estão emocionalmente ligadas a dom Quixote. Bergson (1999, p. 8) disserta sobre isso em sua obra *O Riso*, quando diz que a comicidade depende da insensibilidade e indiferença com relação ao objeto risível. Segundo o teórico, “o riso não tem maior inimigo que a emoção [...] para produzir

efeito pleno, a comicidade exige enfim algo como uma anestesia momentânea do coração” (BERGSON, 1999, p. 8).

Erich Auerbach, em seu texto *A Dulcinéia Encantada* (1945), também trata desse assunto e explica por que o riso não se perde através da piedade no *Quixote*. Segundo ele, para que as ações de dom Quixote tivessem viés trágico teriam que estar em conformidade com o real: La voluntad idealista [de Don Quijote] tiene que hallarse en consonancia con la realidad existente, por lo menos, en la medida necesaria para poder encontrarse con ella, de modo que ambas se entrelacen, choquen y provoquen [...] un conflicto real.⁴⁶ (AUERBACH, 1945, p. 1). Ou seja, não há um conflito real porque dom Quixote não está lúcido, não está na realidade, e sim imitando os cavaleiros das novelas que leu. Por essa falta de correspondências com o real o sentido trágico não se concretiza. Auerbach (1945, p. 1) diz ainda que:

[...] el idealismo de don Quijote no es de esta classe [real]. No se basa en una visión real de las circunstancias del mundo; no es que don Quijote no vea la realidad; lo que ocurre es que la pierde de vista tan pronto como se apodera de él el idealismo de la idea fija. Todo cuanto hace, en estas condiciones, carece de sentido, es perfectamente absurdo, y tan incompatible con el mundo existente, que sólo logra sembrar en él confusiones de extrema comicidad.⁴⁷

Vieira (1998, p. 60) defende, assim, que não há nenhuma complicação trágica, pois os momentos lúcidos de dom Quixote não se confundem com sua loucura. A loucura de dom Quixote se desdobra em outras formas de risível como veremos nos próximos episódios.

Além da loucura, a última parte do episódio, na qual o estalajadeiro faz uma encenação com outros personagens para armar dom Quixote, remete ao que Bakhtin aponta em sua obra sobre o riso carnavalesco. Segundo o estudioso, o riso carnavalesco está em um entrelugar, não sendo provocado somente através de *atuação* ou feito de forma previamente pensada, senão de forma bastante espontânea. O estudioso também afirma que o carnaval não é algo puramente teatral visto que não separa atores e espectadores, todos estão e não estão representando. Toda a trajetória de dom Quixote se encontra nesse entrelugar, visto que age sempre imitando os

⁴⁶ Trad.: A vontade idealista [de D. Quixote] tem que estar em consonância com a realidade existente, pelo menos, na medida necessária para poder encontrar-se com ela, de modo que ambas se entrelacem, choquem e provoquem [...]um conflito real. (AUERBACH, 1945, p.1)

⁴⁷ Trad.: [...] o idealismo de Dom Quixote não é dessa classe (real). Não é baseado em uma visão real das circunstâncias do mundo; não que Dom Quixote não veja a realidade; o que ocorre é que a perde de vista logo que o idealismo de ideia fixa se apodera dele. Tudo o que ele faz, nestas condições, não tem sentido, é perfeitamente absurdo, e tão incompatível com o mundo existente, que só consegue semear nele confusões de extrema comicidade. (AUERBACH, 1945, p. 1)

cavaleiros medievais. Entretanto, nessa parte não somente o cavaleiro, mas também outros personagens entraram na atuação. O riso é legado, vale ressaltar, ao leitor e aos que rodeiam dom Quixote, pois o próprio cavaleiro é o que menos ri na obra.

2.3 ANÁLISE DO EPISÓDIO DOS MOINHOS DE VENTO

Após sua primeira saída e passagem pela estalagem, dom Quixote ainda encontrou em seu caminho um desagravo para desfazer.⁴⁸ Depois de pensar tê-lo desfeito, deparou-se com alguns mercadores e, logo que os viu, imaginou ser uma aventura nova e “por imitar en todo quanto a él le parecía posible los pasos que había leído en sus libros, le pareció venir allí de molde uno que pensaba hacer.”⁴⁹(CERVANTES, 2002, p. 89). Então, colocou-se no caminho dos mercadores e quis que confessassem que não havia donzela mais formosa que Dulcineia. Os homens ainda tentaram um diálogo com o cavaleiro, que insistiu na ideia e, irritando-se com o fato dos mercadores não aceitarem confessar a beleza de Dulcineia sem que a vissem, arremeteu contra eles. Nesse momento, porém, Rocinante tropeçou e dom Quixote foi ao chão. Um dos mercadores, um muleteiro, aproveitou-se da situação, tomou a lança de dom Quixote e com ela deu-lhe muitas pauladas.

Tão machucado ficou o manhego que não conseguia se levantar de onde estava, até que um sujeito que vivia em sua vizinhança e estava de passagem por ali o reconheceu.⁵⁰ O

⁴⁸ Episódio que acontece no capítulo IV, *Do que sucedeu ao nosso cavaleiro quando saiu da estalagem* (CERVANTES, 2002, p. 83), no qual dom Quixote intervém ao ver um lavrador moendo de bancadas seu empregado. Ao ver a cena, dom Quixote interrompe e pergunta ao empregado, chamado Andrés, o porquê de o lavrador estar fazendo aquilo. Ao saber a história, diz ao lavrador que não o surre mais e que pague tudo o que deve a Andrés, do contrário será punido. Assustado com as armas de dom Quixote, o lavrador solta Andrés e promete a ele que fará tudo conforme fora ordenado. Assim, dom Quixote se retira com a sensação de que desfez mais um agravo. Entretanto, após sua ida, o lavrador amarra novamente Andrés e começa a espancá-lo com mais ódio do que antes. A história tem um desfecho surpreendente, pois, após as ameaças feitas por dom Quixote e as promessas do lavrador, espera-se que Andrés consiga seu pagamento e se livre da agressão, mas acontece o contrário. Porém, essa quebra de expectativa ao final não é cômica, visto que envolve grave violência, provocando, portanto, piedade no leitor.

⁴⁹ Continuação do capítulo IV. Trad.: por imitar em tudo quanto lhe parecia possível os passos que lera em seus livros, pareceu-lhe de encomenda um que pensava fazer. (CERVANTES, 2002, p. 89)

⁵⁰ Episódio V, *Onde se prossegue a narração da desgraça do nosso cavaleiro*. (CERVANTES, 2002, p. 93)

vizinho percebendo a demência de Quijana⁵¹, pois, de forma desconexa, falava sobre novelas de cavalaria, recolheu-o e o levou para casa, onde ele foi recebido pela e ama e pela sobrinha.

Após um tempo em casa e depois de ter todas as suas novelas de cavalaria queimadas pelo Padre e o pelo Barbeiro⁵², dom Quixote começa a planejar uma nova saída, agora acompanhado por um escudeiro que arranhou na vizinhança, Sancho Pança:

En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien – si es que este título se puede dar al que es pobre –, pero de muy poca sal en la mollera. En su resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero. Decíale entre otras cosas don Quijote que se dispusiese a ir con él de buena gana, porque tal vez le podía suceder aventura que ganase [...] alguna ínsula, y le dejase a él por gobernador della. Con estas promesas y otras tales, Sancho Panza, que así se llamaba el labrador, dejó su mujer y hijos y asentó por escudero de su vecino. (CERVANTES, 2002, p. 116-117)⁵³

Então, após munir-se do que era preciso, dom Quixote avisou Sancho do dia e da hora em que pensava partir para que ele também se munisse do que achasse necessário e numa noite saíram sem se despedir de ninguém e sem que nenhuma pessoa os visse. Passaram a noite caminhando para ter certeza que ninguém os acharia.⁵⁴

Depois de muito andar e de alguns diálogos, os dois avistam por volta de trinta ou quarenta moinhos de vento.⁵⁵ A partir disso, tem-se uma das cenas mais conhecidas e risíveis da obra.

Ao ver ao longe os moinhos dom Quixote diz a Sancho:

- La aventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer, que esta es buena guerra, y es gran servicio de

⁵¹ Provável nome real de D. Quixote. Cf.: CERVANTES, 2002, p. 57.

⁵² Esse episódio é contado no capítulo VI, *Do gracioso e grande escrutínio que o padre e o barbeiro fizeram na biblioteca do nosso engenhoso fidalgo*. O Padre e o barbeiro fizeram isso com o apoio da ama e da sobrinha, que acreditavam que se o manchego não lesse novamente essas novelas, voltaria ao normal (CERVANTES, 2002, p. 101).

⁵³ Trad.: Neste momento Dom Quixote pediu a lavrador, seu vizinho, homem de bem – se é que esse título se pode dar ao que é pobre - mas com muito pouca sagacidade em sua cabeça. Na sua resolução, tanto disse, tanto o persuadiu e prometeu, que o pobre vilão se determinou a fugir com ele e a servi-lo como um escudeiro. Dom Quixote dizia-lhe, entre outras coisas, que se despusesse a ir com ele de boa vontade, porque talvez poderia acontecer uma aventura em que ganhasse [...] alguma ilha, e o deixasse ser o governador dela. Com estas promessas e outras tais, Sancho Pança, assim se chamava o lavrador, deixou sua esposa e filhos e seguiu como escudeiro de seu vizinho. (CERVANTES, 2002, p. 116-117)

⁵⁴ A saída de D. Quixote e Sancho é narrada no capítulo VII: *Da segunda saída do nosso bom cavaleiro D. Quixote de La Mancha*.

⁵⁵ O episódio dos moinhos de vento é contado no capítulo VIII: *Do bom sucesso que o valoroso D. Quixote teve na espantosa e jamais imaginada aventura dos moinhos de vento, mais outros sucessos dignos de feliz lembrança*.

Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra.⁵⁶ (CERVANTES, 2002, p. 121)

Aqui temos uma forma de risível que se encontra em diversos episódios da obra e que é derivada da loucura de dom Quixote: o desequilíbrio entre fala e ação.

Dom Quixote em seu discurso mostra ser um homem culto, com bastante conhecimento intelectual e, aparentemente, equilibrado. Grande parte de suas falas remete às obras que leu, demonstrando vasto conhecimento das letras da época. No entanto, suas atitudes são desmedidas e, por vezes, denotam o contrário do equilíbrio de seus discursos. Vieira nota que nele coexistem duas naturezas destoantes:

Dom Quixote é cômico [...] porque, assim como num homem inverossímil com duas naturezas, nele coexistem incongruentemente os dois tipos: discreto em pensamentos e palavras, vulgar nas iniciativas e ações [...]. O tipo discreto é erudito e dom Quixote também o é, demonstrando, em sua ficção, o domínio das artes da memória com que armazenou os lugares-comuns dos gêneros oratórios, historiográficos e poéticos que cita. Mas erra miseravelmente, como um vulgar levado pelas aparências quando os realiza na ação, aplicando-os inconvenientemente às pessoas e situações de suas aventuras. (VIEIRA, 2012, p. 27)

No capítulo XXXVIII, chamado *Que trata do curioso discurso que D. Quixote fez das armas e das letras*, tem-se outro exemplo disso. Depois de dom Quixote fazer seu discurso num jantar com várias personagens reunidas e todos perceberem que se trata de um homem culto (ou *discreto*, como se chamava na época) o narrador diz:

En los que escuchado le habían sobrevino nueva lástima de ver que hombre que al parecer tenía buen entendimiento y buen discurso en todas las cosas que trataba, le hubiese perdido tan rematadamente en tratándole de su negra y pizmienda caballería.⁵⁷ (CERVANTES, 2002, p. 554)

Em oposição sua à fala, as atitudes desmedidas de dom Quixote remetem à definição de Arthur Schopenhauer (2005). Segundo ele, o cômico se origina de um desequilíbrio entre os conceitos e os objetos.⁵⁸

⁵⁶ Trad.: A ventura vai guiando as nossas coisas melhor do que pudéramos desejar. Vê lá, amigo Sancho Pança, aqueles trinta ou poucos mais desaforados gigantes, com os quais penso travar batalha e tirar de todos a vida, com cujos despojos começaremos a enriquecer, que esta é boa guerra, e é grande serviço de Deus varrer tão má semente da face da terra. (CERVANTES, 2002, p. 121)

⁵⁷ Trad.: Aqueles que o escutaram sentiram nova pena ao ver que um homem que mostrava tão bom entendimento e bom discurso em todas as coisas que tratava, o tivesse perdido tão rematadamente em se tratando de sua negra e pezenha cavalaria. (CERVANTES, 2002, p. 554)

⁵⁸ Cf.: página 58.

Dom Quixote tem essa percepção incongruente em diversos episódios da obra. O leitor, por sua vez, ao notar que sua conceituação não é correspondente ao que realmente há, acaba sendo levado ao riso.

Tem-se essa desarmonia, por exemplo, no episódio da estalagem, no qual ele age como se estivesse em um castelo, com altas damas e nobres, comendo da mais fina refeição, enquanto está, na realidade, numa pobre estalagem. Também é o que ocorre no episódio dos moinhos de vento, no qual dom Quixote conceitua os moinhos como gigantes e investe contra eles.

Percebe-se, assim, que em suas falas dom Quixote mostra sua bondade e conhecimento, para posteriormente, com suas atitudes desmedidas, provocar o riso. O cômico se cria porque uma expectativa é rapidamente quebrada denotando o desequilíbrio da personagem. “O riso é então explicado pela *surpresa*, pelo *contraste*”. (BERGSON, 2001, p. 29).

Essas ações vulgares de dom Quixote, além de contrastarem com suas palavras, acabam por revelar seu vício, característica típica das personagens cômicas. Ivo Bender (1996) coloca que:

[...] Se o herói trágico é a representação de homens melhores do que a comédia, o herói cômico retrata homens piores. Essa inferioridade deve ser entendida, porém, como o resultado do herói apresentar falhas ou vícios risíveis [...] A falha da personagem cômica levará, normalmente, uma vez finda a ação, à felicidade pessoal do sujeito ou à sua punição e à conseqüente alegria dos que o cercam. (BENDER, 1996, p. 23-24)

As falhas de dom Quixote, que se dão através de suas ações desmedidas, resultam, geralmente, em batalhas. Terminam, em conformidade com o que diz Bender, em sua felicidade pessoal, nas raras vezes em que ele se dá bem nas batalhas; em punição, quando, na maior parte das vezes, ele sai machucado de sua empreitada; e, por vezes, geram alegria aos que o cercam, provocando o riso tanto por sua vestimenta, quanto por sua elocução e atitude inesperada.

Além disso, essas ocorrências ganham ainda mais comicidade conforme o leitor prossegue na narrativa e percebe que os episódios continuam a acontecer de forma bem semelhante uns aos outros. Isto é, que mesmo se dando mal na maior parte de suas empreitadas, o protagonista continua fazendo repetidamente as mesmas coisas. Bergson (1983) explica esse tipo de comicidade se valendo da imagem de uma caixinha de surpresas:

Todos nós já brincamos com o boneco que sai da sua caixa. Comprimos o boneco, e ele salta de novo. Quanto mais o apertamos, mais alto ele pula. Esmagamo-lo sob a tampa, e ele faz tudo saltar. Não sei se esse brinquedo é muito antigo, mas o gênero de diversão que ele encerra é certamente de todos os tempos [...]. Examinemos mais de perto ainda a imagem da mola que se distende, se estende e se retém. Extraíamos o essencial dela. Obteremos um dos processos usuais da comédia clássica, a *repetição*. (BERGSON, 1983, p. 36-37)

Temos em dom Quixote a sucessiva repetição de atos que tentam ser suprimidos pelas outras personagens da obra, principalmente por Sancho. Isso acontece primeiramente em sua empreitada contra os moinhos de vento: Sancho avisa que os moinhos não são gigantes, ainda assim, dom Quixote investe contra eles e acaba se dando mal. O desenrolar da cena ocorre após Quixote dizer que avistou “treinta o pocos más desaforados gigantes” (CERVANTES, 2002, p. 121):

-¿Qué gigantes? – dijo Sancho Panza.
-Aquellos que allí ves – respondió su amo -, de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos léguas.
-Mire vuestra merced – respondió Sancho – que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.
-Bien parece – respondió don Quijote – que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla.
Y, diciendo esto, dio de espuelas a su caballo Rocinate, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba, advirtiéndole que sin duda alguna eran molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer. Pero él iba tan puesto en que eran gigantes, que ni oía las voces de su escudero Sancho, ni echaba de ver, aunque estaba ya bien cerca, lo que eran, antes iba diciendo en voces altas:
-Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete.⁵⁹
(CERVANTES, 2002, p. 121-122)

Dom Quixote, graças a sua errada conceituação de um objeto (moinhos), acaba se precipitando e tomando uma atitude desmedida. Encomenda-se, como de costume, a sua amada Dulcineia e sai a todo o galope em direção ao primeiro moinho de vento. Acerta a lança em uma das asas, mas o vento empurra-a com tal fúria que a lança se desfaz em pedaços e leva

⁵⁹ Trad.: – Que gigantes? – disse Sancho Pança.

Aqueles que ali vês – respondeu seu amo –, de longos braços, que alguns os chegam a ter de quase duas léguas.
– Olhe vossa mercê – respondeu Sancho – que aqueles que ali aparecem não são gigantes, e sim moinhos de vento, e o que neles parecem braços são as asas, que, empurradas pelo vento, fazem rodar a pedra do moinho.

– Bem se vê – respondeu D. Quixote – que não és versado em coisas de aventuras: são gigantes, sim, e se tens medo aparta-te daqui, e põe-te a rezar no espaço em que vou com eles me bater em fera e desigual batalha.

E isto dizendo, deu de esporas em seu cavalo Rocinante, sem atentar às vozes que o seu escudeiro Sancho lhe dava, advertindo-lhe que sem dúvida alguma eram moinhos de vento, e não gigantes, aqueles que ia acometer. Mas ele ia tão certo de que eram gigantes, que nem ouvia as vozes do seu escudeiro Sancho, nem via o que eram, apesar de já estar bem perto, antes ia dizendo em altas vozes:

-Non fuxades, cobardes e vis criaturas, que um só cavaleiro é este que vos acomete.

junto dom Quixote, que vai ao chão num grande tombo. Sancho desespera-se ao ver seu amo caindo: “¡Válame Dios! – dijo Sancho –. ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?”⁶⁰ (CERVANTES, 2002, p. 124). Dom Quixote, no entanto, não dá ouvidos ao escudeiro e responde que as coisas da guerra estão sujeitas a mudanças e que o sábio Frestão, seu inimigo, foi quem transformou os gigantes em moinhos. Sancho ajuda dom Quixote a levantar-se e a montar Rocinante e, depois de um breve diálogo, seguem seu caminho.

Depois do ocorrido, espera-se que da próxima vez o cavaleiro siga os conselhos do escudeiro e não se meta mais em confusões. Porém, no dia seguinte, seguem estrada afora e a repetição do mote da aventura anterior acontece. Novamente a caixinha de surpresas se abre e o cômico ocorre pela percepção de que dom Quixote está fazendo a mesma coisa que fez na aventura anterior. Isto é, agindo de forma desatinada por novamente conceituar as coisas em desalinho com a realidade, como se verá.

É notável a semelhança da ocorrência com a história dos moinhos de vento. Dom Quixote e Sancho estão seguindo seu caminho e conversando quando aparecem na estrada dois frades montados em dois dromedários⁶¹. Seguindo os frades, vem um coche com uma senhora biscainha que está a caminho de Sevilha. Assim que dom Quixote os vê começa a repetição do que aconteceu no episódio dos moinhos. Diz:

- O yo me engaño, o esta ha de ser la más famosa aventura que se haya visto, porque aquellos bultos negros que allí aparecen deben de ser y son sin duda algunos encantadores que llevan hurtada alguna princesa en aquel coche, y es menester deshacer este tuerto a todo mi poderío.

-Peor será esto que los molinos de viento – dijo Sancho -. Mire, señor, que aquellos son frailes de San Benedito, y el coche debe de ser de alguna gente pasajera. Mire que digo que mire bien lo que hace, que no sea el diablo que lo engañe.

-Ya te he dicho, Sancho – respondió don Quijote -, que sabes poco de achaque de aventuras: lo que yo digo es verdad, y ahora lo verás.

Y diciendo esto se adelantó y se puso en la mitad del camino por donde los frailes venían, y, en llegando tan cerca que a él le pareció que le podrían oír lo que dijese, en alta voz dijo:

⁶⁰ Trad.: Valha-me Deus! – disse Sancho. – Eu não disse a vossa mercê que olhasse bem o que fazia, que não eram senão moinhos de vento, e só o podia ignorar quem tivesse outros na cabeça? (CERVANTES, 2002, p. 122)

⁶¹ Esse episódio é retratado nos capítulos VIII (*Do bom sucesso que o valoroso D. Quixote teve na espantosa e jamais imaginada aventura dos moinhos de vento, mais outros sucessos dignos de feliz lembrança*) e IX (*Onde se conclui e dá fim à estupenda batalha que o galhardo biscainho e o valente manchego travaram*).

-Gente endiablada y descomunal, dejad luego al punto las altas princesas que en ese coche lleváis forzadas; si no, aparejaos a recibir presta muerte, por justo castigo de vuestras malas obras.⁶² (CERVANTES, 2002, p. 128)

Após dom Quixote dizer isso, os frades param suas mulas e, admirados da aparência do cavaleiro, respondem que não são endiabrados nem tampouco descomunais, e sim dois beneditinos, ao que dom *Quixote* responde – “Para conmigo no hay palabras blandas, que ya yo os conozco, fementida canalla”⁶³ (CERVANTES, 2002, p. 128) – e pica Rocinante em direção a um dos frades. O primeiro frade se joga da mula e o segundo aproveita a distração do cavaleiro com o outro e foge. Sancho aproveita que o frade está caído para retirar-lhe a roupa. Os criados, ao vê-lo fazer isso e observarem que dom Quixote está se dirigindo ao coche, acometem contra Sancho enchendo-o de pontapés.

D. Quixote, nesse momento, estava falando com a senhora que estava no coche, apresentando-se, elogiando sua formosura e falando de Dulcineia. Como Quixote pensou ter livrado a senhora da prisão, se dirigiu a ela dizendo:

[...] sabed que yo me llamo don Quijote de la Mancha, caballero andante y aventurero, y cautivo de la sin par y hermosa doña Dulcinea del Toboso; y, en pago del beneficio que de mí habéis recibido, no quiero otra cosa sino que volváis al Toboso y que de mi parte os presentéis ante esta señora y le digáis lo que por vuestra libertad he fecho.⁶⁴ (CERVANTES, 2002, p. 129)

A fala de dom Quixote é ouvida pelo escudeiro biscainho que está acompanhando o coche. Ele, ao ver que Quixote está impedindo passagem, se irrita e diz: “- Anda, caballero que mal andes; por el Dios que crióme, que, si no dejas coche, así te matas como estás ahí

⁶² -Ou muito me engano, ou esta será a mais formosa aventura que jamais se viu, pois aqueles vultos negros que ali aparecem devem de ser e o são sem dúvida alguns encantadores levando naquele coche alguma furtada princesa, e é mister desfazer este torto com todo meu poderio.

-Pior será isto que os moinhos de vento – disse Sancho. – Olhe, senhor, que aqueles são frades de São Bento, e o coche deve de ser de alguma gente passageira. Olhe o que estou dizendo que veja bem o que vai fazer, para não cair em enganos do diabo.

-Já te disse, Sancho – respondeu D. Quixote –, que pouco sabes da matéria de aventuras. O que digo é verdade, e agora o verás.

E dizendo isto se adiantou e postou no meio do caminho por onde vinham os frades, e quando lhe pareceu que estavam perto o bastante para ouvir o que dissesse, em alta voz disse:

-Gente endiabrada e descomunal, deixai agora sem detença as altas princesas que nesse coche levais forçadas; senão aprestai-vos para receber pronta morte, como justo castigo pelas vossas más obras. (CERVANTES, 2002, p. 127)

⁶³ Trad.: Comigo não valem palavras mansas, pois já vos conheço, fementida canalha (CERVANTES, 2002, p. 128)

⁶⁴ Trad.: [...] saíbe que me chamo D. Quixote de La Mancha, cavaleiro andante e aventureiro, e cativo da bela e sem-par D^a Dulcineia d’El Toboso; e como paga do beneficio que de mim recebestes quero tão somente que vos desvieis para El Toboso e que da minha parte vos presenteis à tal senhora e lhe digais o feito que por vossa liberdade fiz

vizcaíno.”⁶⁵ (CERVANTES, 2002, p. 130). Quixote se irrita e, após trocar alguns insultos, entra em batalha com o biscainho, da qual sai vitorioso.

Esses episódios relatados, como se pode observar, são cômicos por si só, graças às definições errôneas de dom Quixote e às ações desmedidas que toma em imitação aos cavaleiros de suas novelas. Mas também é importante notar que a repetição das ocorrências torna a obra ainda mais cômica. Alguns outros episódios repetem a mesma estrutura do episódio dos moinhos e da luta com o biscainho: o episódio dos carneiros, no capítulo XVIII⁶⁶, que ocorre quando ele vê um rebanho de carneiros ao longe e julga ser um exército; o do Elmo de Mambrino, no capítulo XXI⁶⁷, quando ele vê um homem com um balde dourado na cabeça, que o usa na sua profissão de barbeiro, e pensa ser um elmo de ouro; dentre outros. Em todas essas situações dom Quixote vê algo, fala para Sancho o que está vendo, Sancho tenta dissuadi-lo e explica o que realmente está ali, Quixote não o escuta e arremete contra o que vê, se dando mal na maior parte das vezes.

É importante recordar que a cena só é risível porque demonstra os defeitos das personagens (Sancho, dom Quixote, Frades, criados), mas retira o desfecho trágico. Isto é, não há violência extrema e nenhuma das personagens se machuca gravemente a ponto de apiedar o leitor.

Outro fator que coopera para que o cômico se realize na obra, ainda no capítulo da luta de dom Quixote com o biscainho, é a surpresa feita pelo narrador ao revelar que não é o autor da obra. Após o cavaleiro se dirigir à dama que está no coche e o escudeiro biscainho irritar-se, o narrador começa a contar o início da briga, que é quando dom Quixote vai em direção ao biscainho. No entanto, em seguida, o narrador diz:

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritórios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen [...]”⁶⁸. (CERVANTES, 2002, p. 131-132)

⁶⁵ Trad.: - Anda, cavaleiro que mal andes, pelo Deus que criou-me, se não deixas coche, assim te matas como aí estás biscainhos.

⁶⁶ *Onde se contam as razões que trocou Sancho Pança com seu senhor D. Quixote, mais outras aventuras dignas de serem contadas.*

⁶⁷ *Que trata da lata aventura e rico ganhamento do Elmo de Mambrino, mais outras coisas acontecidas ao nosso incrível cavaleiro.*

⁶⁸ Mas o dano disso tudo é que, neste ponto e termo, deixou pendente esta batalha o autor desta história, pretextando não ter achado dessas façanhas de D. Quixote nada mais escrito além do referido. Bem é verdade que o segundo

A interrupção repentina da narrativa para um diálogo com o leitor, juntamente com a notícia de que quem nos conta a história não é seu autor, causam o efeito surpresa e o riso. O riso é provocado também pela quebra do pressuposto que se tinha de que o narrador era o autor ficcional da obra. Percebe-se que ao notar que quem está contando a história não é seu “verdadeiro autor”⁶⁹, o leitor se dá conta de que seu pensamento (conceito) não corresponde ao real. E, como já se viu em Schopenhauer, o desequilíbrio entre conceito e realidade provoca o riso.

autor desta obra se negou a crer que tão curiosa história estivesse entregue às leis do esquecimento, nem que tão pouco curiosos fossem os engenhos de La Mancha que não tivessem guardado em seus arquivos ou suas gavetas alguns papéis que deste famoso cavaleiro tratassem [...] (CERVANTES, 2002, p. 131).

⁶⁹ Está se falando do autor ficcional, não do escritor Miguel de Cervantes Saavedra.

CONCLUSÃO

Esta dissertação assumiu como objetivo compreender o aspecto cômico da primeira parte do *Quixote* (1605), isto é, entender como a obra-prima cervantina provoca o riso em seus leitores.

Para tal, este estudo fundamentou-se na concepção de risível (cômico) que Alberti (1999, p. 24) utilizou em sua pesquisa, “objeto do riso em geral, aquilo que si ri”, juntamente com a visão de humor de Yves de La Taille (2014, p. 17), que coloca o humor como uma criação causadora de riso. Ambos os estudiosos, apesar de utilizarem diferentes definições, se referem ao mesmo objeto: aquilo que suscita o riso. Neste estudo, utilizou-se predominantemente a expressão comicidade, visto ser a mais usada pela crítica cervantina.

Após definido como cômico a criação da qual se ri, procurou-se perceber do que se ri. Então, visto que a comicidade muda no tempo e na sociedade, empreendeu-se uma sucinta jornada histórica para conhecer qual a concepção de comicidade e riso que se tinha nas sociedades até o período de publicação do *Quixote*, século XVII.

Na Antiguidade, viu-se o pensamento sobre a temática nos filósofos gregos Platão e Aristóteles e no latino Cícero. Observou-se que em Platão encontra-se o primeiro registro sobre o tema do riso, ainda que o filósofo não tenha dado grande atenção à temática em sua obra. Já em Aristóteles, viu-se que suas assertivas sobre o riso encontram-se dispersas em diversas obras e são apenas pequenos parágrafos nos quais o filósofo faz algumas considerações sobre o tema. Apesar disso, suas considerações, principalmente as que se encontram na *Poética*, influenciaram diversas teorias posteriores. Em seguida, observou-se que Cícero foi o que mais se dedicou ao tema, visto que fez uma sessão de sua obra *De oratore* dedicada ao riso. Sua obra versa sobre o lugar do risível no discurso oratório e tem algumas influências Aristotélicas.

Conheceu-se também como o riso era entendido na Idade Média. Nesse período, viu-se que o riso era compreendido como uma imperfeição. Época em que se instaurou o mito de que Jesus nunca havia rido. Na esteira de Bakhtin, também se percebeu que, apesar de haver a concepção mais conservadora da igreja, tinha-se, por outro lado, o riso do carnaval proveniente da visão do povo, com seus ritos carnavalescos e cômicos.

Viu-se ainda um pouco da visão de riso que se tinha na época de publicação do *Quixote*, no século XVII. Observou-se brevemente como a sociedade encarava a questão e a visão sobre

o riso de dois pensadores da época, o conde Emanuele Tesauro e o filósofo Thomas Hobbes. Com esse panorama histórico, compreendeu-se melhor como o riso pode ser provocado e como ele foi visto pelas sociedades anteriores e contemporâneas ao *Quixote*.

Além disso, ainda se conheceu de forma sucinta os apontamentos Henri Bergson e de Vladimir Propp sobre a comicidade. Ambas as obras foram publicadas no século XX. A primeira segue trilhas mais originais propondo uma teoria que, em muitos aspectos, traz elementos novos com relação às demais teorias sobre o tema existentes até sua publicação, e a segunda, de Propp, retoma diversas teorias anteriores. Nela, o autor faz críticas, mostra como algumas afirmações sobre o riso são relativas, traz um panorama do riso bastante abrangente e crítico, além de identificar os tipos de risos dentro e fora dos limites da comicidade.

No segundo capítulo, o enfoque foi dado à primeira parte do *Quixote*. Viu-se como a crítica da obra alternou sua interpretação historicamente e que nem sempre o riso foi reconhecido na obra. Na época de sua publicação, notou-se que se tinha, principalmente, a visão de que a obra era cômica. Entretanto, a interpretação dos românticos alemães viu na obra um teor trágico e dom Quixote passou a ser visto como um sonhador mal compreendido.

Depois da discussão a respeito das análises que se fez do *Quixote*, foi feita a análise do aspecto cômico da obra utilizando como base seu prólogo e dois episódios.

Na análise, percebeu-se que o prólogo é cômico por romper com a estrutura tradicional de um prólogo, ao estabelecer um diálogo entre o escritor ficcional e um amigo, e por ser paródico. Além de parodiar um prólogo, o texto ainda dá pistas da estrutura paródica que se verá em toda a obra.

Em seguida, fez-se uma análise do episódio que conta da passagem de dom Quixote por uma estalagem e de como ele se armou cavaleiro, que se passa entre o segundo e quarto capítulo da obra. Observou-se nele o risível pela falta de adequação estilística, o riso de zombaria e como a aparência de dom Quixote também é cômica. Junto a isso, viu-se que o riso tem um papel de regulador social e acontece, às vezes, para reprimir certos comportamentos destoantes dos demais. Por fim, assinalou-se o papel da loucura de dom Quixote na comicidade da obra e viu-se por que é possível rir e não se comover com a sua loucura.

Outro episódio analisado foi o dos moinhos de vento. Notou-se, então, como o riso pode ser provocado pela percepção de um desequilíbrio entre fala e ação e como as atitudes desmedidas de dom Quixote provocam o riso na medida em que ele as toma por definir as coisas

em desalinho com a realidade. Também se percebeu que essas atitudes denunciavam sua loucura e provocam surpresa aos demais, o que também coopera para a criação do efeito cômico. Finalmente, viu-se como a repetição também atua para provocar a comicidade e como atitudes bem semelhantes se repetem no decorrer de diversos episódios da obra.

Desta forma, este trabalho centrou-se na concepção da comicidade no *Quixote* para além da paródia e do desequilíbrio estilístico. Por isso, analisou a obra à luz de teorias do riso consagradas. O *Quixote*, por ser uma obra vasta, traz ainda diversas outras possibilidades de análises do risível. Esta pesquisa não teve a pretensão de abarcar todos os tipos de riso possíveis e sim dar um pontapé inicial para a análise dos diversos elementos da comicidade que estão presentes na narrativa além da questão estilística e parodística.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio Janeiro: Zahar, FGV, 1999.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

_____. **Partes dos animais**. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.

_____. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

_____. **Ética a Nicômaco**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

AUERBACH, Erich. **La Dulcinea encantada**, 1945. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/auerbach.htm. Acesso em 14 out. 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira – São Paulo: HUCITEC [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

BENDER, Ivo. *Comédia e riso – uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: UFRGS/EDIPUCRS, 1996.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.

CÍCERO, **De oratore**. In: Scatolin, Adriano. **A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23**. 2009. 313f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. In: MARQUES, 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)**. 2008. 153f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CABANTOUS, A. **Histoire du blasphème en Occident**. Paris: 1998, p. 96.

HANSEN, J. A. **Uma arte conceptista do cômico: o ‘Tratado dos Ridículos’ de Emanuele Tesauro**. In: *Referências*. Campinas: CEDAE, 1992.

_____. **La doctrina conceptista de lo cômico en El Trattato de’Ridicoli de Emanuele Tesauro**. In: Los ejes de la retórica, (Org.) Helena Beristáin & Gerardo Ramírez Vidal. Cidade do México: UNAM, 2003.

HOBBS, Thomas. **Leviatã ou matéria, forma e poder de uma república eclesiástica e civil**. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HÜBNER, Martha. ‘**Quais os significados do riso, do que rimos e por que rimos?**’, 2015. Disponível em: <http://pre.univesp.br/quais-os-significados-do-riso-do-que-rimos-e-por-que-rimos#.WPLLQojyvIV>. Acesso em: 17 nov. 2016.

LA TAILLE, Yves de. **Humor e tristeza: o direito de rir**. Campinas: Papirus, 2014.

LE GOFF, J. **O Riso na Idade Média**. In: Uma história cultural do humor. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 65-82.

MAIA, Gleidys. **A Antitradução Literária Brasileira**. Manaus: UEA Edições, 2013.

MARQUES, 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*). 2008. 153f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MINOIS, George. **História do Riso e do Escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. – São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORAES, Valeria da Silva. **O cômico e o riso no Quixote**. 2011. 172f. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NAVARRO, Alberto. **Introdução**. In: UNAMUNO, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Catedra letras hispanicas, 2008.

PLATÃO. **Filebo**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975.

_____. **Leis**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1976.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RUSSELL, Peter E. **Don Quixote as a Funny Book**. In: *The Modern Language Review*, p. 312-326, 1969.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**. Primeiro Livro. Edição bilíngue. São Paulo: Ed. 34, 2002.

SCHNAIDERMMAN, Boris. **Prefácio**. In: PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tomo 1. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005, p. 170-173.

VIEIRA, Maria Augusta de Costa. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes: Estudos Cervantinos e Recepção do Quixote no Brasil.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2012.

____ **O Dito pelo Não-Dito: Paradoxos de Dom Quixote.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998.

____ **Prefácio.** In: SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha.** Primeiro Livro. Edição bilíngue. São Paulo: Ed. 34, 2002.