

DO CÔMICO, GROTESCO, IRÔNICO, OBSCENO E FARSESCO.

Leão de Alencar Júnior*

Resumo

O fenômeno do riso tem suscitado hipóteses e construções teóricas sobre sua manifestação em situações empíricas e nas formas literárias. No esforço de lidar com as marcas do cômico, do grotesco, do irônico e do farsesco, as produções interpretativas exploram diferentes campos de conhecimento.

Palavras-chave: *Comédia. Farsa. Ironia. Literatura Portuguesa. Gil Vicente.*

Abstract

The phenomenon of laugh has raised hypothesis and allowed theoretical constructions about its manifestation in empirical situations and in the literary forms. In the effort of dealing with the marks of comedy, grotesque, irony and farce, the hermeneutic productions explore different fields of knowledge.

Key words: *Comedy. Farce. Irony. Portuguese Literature. Gil Vicente.*

Uma definição final do riso está por ser formulada. O riso se produz em condições heterogêneas e múltiplas. Frente à complexidade do problema, os teóricos contentam-se com esclarecer o fenômeno; ora consideram-no como de natureza fisiológica, ora como produto de estruturas psicológicas, ora como objeto do conhecimento filosófico. Reconhecem ainda o riso como fenômeno social, porque supõe um contato entre inteligências, capaz de combater o automatismo e as pequenas convenções que tornam o sério grave e cerimonioso. Aristóteles apoiou sua visão do cômico no triunfo do amor próprio: o riso nos torna superiores àquele que nos faz rir. O reconhecimento de haver certa mal-

dade ou cinismo no riso se reforça com Descartes e com Baudelaire, para quem o riso se torna satânico, porque provém do sentimento de superioridade. Desde a retórica antiga, outra teoria do cômico ancora-se na surpresa: o riso resultaria de contrariar uma expectativa, oferecendo o inesperado. Kant realça o vazio resultante desta experiência e Schopenhauer assinala a quebra do que é regular e desejável. Para Freud, o cômico é uma economia do esforço psíquico, que se libera e se dissipa com o choque da surpresa. Neste sentido, o riso alivia e desreprime, podendo exercer uma função terapêutica. Bergson recusa as definições anteriores do cômico, mesmo quando avalia o riso em seu valor moral e lhe atribui a função social de corrigir os defeitos da sociedade. Sua contribuição pessoal se destaca, no entanto, ao opor a rigidez à flexibilidade. A rigidez se manifesta sob formas de inversões, repetições e de interferências de dois sistemas de idéias em uma mesma frase. Ao se imitar os gestos de alguém, destaca-se o automatismo - inconsciente - da pessoa imitada, que se confunde com a função que exerce.

A teoria do riso fundada no contraste baseia-se principalmente no choque de dois objetos, ações ou julgamentos contraditórios. A incongruência pode conduzir ao absurdo, quando se conciliam de inesperado objetos inconciliáveis. O jogo dos contrastes pode formular julgamentos totalmente falsos, casos em que o riso resulta de se demonstrar um absurdo evidente por meio de um raciocínio lógico. Em outros casos, o julgamento implícito concilia a lógica com o absurdo, assimilando generalizações apressadas e abusivas. O jogo com as coisas, idéias e palavras abala a lógica formal, as fórmulas da oratória, as crenças, permitindo a relativização - em si lúdica - dos seres e dos julgamentos. A imitação parodística resgata o prazer de imaginar o mundo às avessas e desestabiliza, pela comparação deste mundo criado com a existência ordinária, as crenças sobre a “verdadeira” imagem das coisas. O riso que permite superar o medo mais visceral

*Prof. Doutor do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará

vence as idéias de punição e/ou recompensa, associadas, por exemplo, à enfermidade e à morte.

Marcel Tetel assegura que, malgrado a dificuldade de sua definição, o cômico obedece a certas leis. (TETEL, 1964:5) O sujeito cômico - ou o comediante - deve criar uma representação tão objetiva quanto possível da situação; o espectador deve-se portar com certa indiferença, pondo entre parêntesis suas emoções; a novidade do assunto e a surpresa deverão ser priorizadas, visto que o efeito cômico a despertar é proporcional a elas. Ademais, é necessário que o cômico surja instantâneo, não admitindo a intervenção explícita do raciocínio, e que facilite a rápida associação de idéias e experiências. O caráter próprio e essencial do riso seria, então, o jogo imaginativo, preferencialmente comparilhado com outras pessoas.

Oposto ao riso decorrente da crítica social, o riso pode sugerir o puro prazer de viver, procedendo da intuição e existindo em função de si mesmo. O “cômico absoluto”, conforme o nomeia Tetel, resulta puramente da fantasia sem conseqüências, da caricatura dos enigmas, desliza constantemente para o inverossímil, mas sobretudo se diverte livre dos compromissos morais de corrigir os vícios humanos. Espontâneo e ligado ao grotesco, esse riso psicológico ri do homem que está em todos nós; ri conosco e não de qualquer coisa exterior a nós. Rabelais é um autor que se diverte, quando acusa os vermes de terem devorado palavras de sua obra. Quando transforma os assuntos da atualidade em episódios jocosos, renova seus procedimentos cômicos, sem objetivar a defesa de uma causa específica, com que se comprometa. Isto equivale a dizer que Rabelais, inspirado no universal, prefere rir-se prazerosamente a atacar aqueles que ele satiriza.

Celestino Vega considera que a tragédia e comédia buscam o sentido de uma situação conflitiva peculiar, mas a complexidade da segunda supera muitas vezes a complexidade do gênero sério. Se ambas lidam com o fracasso do homem, o desenlace do cômico não é grave, nem tampouco comprometedor. A atitude cômica, pode-se afirmar, é uma provocação inadequada, carente de sentido ou que encerre um contra-senso. (VEJA: 1967:59-60) Quando o riso cômico é de natureza objetiva, ri-se da própria situação. Um homem nada ridículo pode-se encontrar em uma circunstância cômica, sem saber como responder a esta situação. Neste caso, o ridículo se encontra na situação que não oferece saída. A comicidade subjetiva exige uma personagem cômica, cujo conflito não se pode levar a sério. O riso cômico meramente subjetivo *responde* à situação.

Nas suas linhas gerais, o objetivo da sátira consiste em expor defeitos e preconceitos que parecem repulsivos, ridículos ou absurdos. A tradição do teatro grego clássico, escreve Ângela Maria Dias, ocasionou a imbricação de duas práticas: a zombaria de Horácio, que visava à correção dos vícios pela exposição do ridículo, e a linha grandiloquente e declamatória de Juvenal. (1981:42) Se a sátira nasce da intenção de divertir, ela deforma aquilo que ela tenciona criti-

car e o torna grotesco. Distorcido pela simplificação ou pelo exagero, o efeito cômico deriva da presença simultânea da realidade social, com a qual o leitor/ouvinte está familiarizado, e o reflexo no espelho deformador da representação. Atenta aos abusos e deformidades, a sátira desvela o absurdo no familiar e familiariza o absurdo, conforme assegura A. Koestler (1967:73). O evidente torna-se escandaloso e mesmo se transforma em objeto de indignação. A confrontação de uma matriz estranha, distorcida, exterioriza as regras de um jogo nem sempre visíveis e abala, pelo exagero, a aceitação acomodada das regras constituintes da realidade. Tudo se passa como se nos encontrássemos em face de dois mundo diferentes, que não pudéssemos harmonizar. Oposto ao mundo sério, do trabalho diário, o mundo não-sério nos revela “uma capacidade humana, a de disitinguir os planos do universo e de deslizar de um para o outro”. (ESCAPIT, 1972:85) Entre o mundo das evidências empíricas e o seu oposto, o deslizamento não tem sentido único e sugere a agonia frente ao inesperado.

A sátira grotesca atrai a nossa intenção para os meios, isto é, para os elementos concretos da linguagem e para suas imagens. Seu intuito, por ser essencialmente lúdico, não visa objetivamente a rebaixar o indivíduo ou a reformar a situação satirizada, mas a construir uma zombaria espirituosa, que desenvolve o senso de alegria deliberada e exuberante. Segundo Marcel Tetel, quanto mais o objetivo didático for aparente, mais o efeito estético e o efeito cômico diminuirão. (TETEL, 1964:13)

Dentre os procedimentos lingüísticos e retóricos adotados pela sátira, podem-se enumerar: os jogos de palavras e os trocadilhos, a abundância verbal e o elogio satírico, o exagero colossal por vezes em gradação, o latim macarrônico e os outros abusos idiomáticos, como o acúmulo de sinônimos e derivados, a repetição de fórmulas, expressões ou jargões. A hipérbole apodera-se de um traço particular de uma idéia, pessoa ou instituição, cuja proporção passa a exagerar. Se a hipérbole se torna insensata, sua tendência é a de causar surpresa e riso. O que surpreende é o emprego ousado da imagem, sua liberdade de deformar, e não a própria imagem. Assim realizado, o exagero caricatural dissimula a intenção satírica. Outros procedimentos satíricos se prendem à ridicularização das personagens, à deformação de caracteres e obras - aí incluídas as transformações de pessoas em animais, por exemplo -, à atribuição de obras burlescas ou inexistentes a autores historicamente reais, à obscenidade e à vulgaridade, à ambivalência dos papéis e das atitudes, à inconseqüência dos episódios. Especialmente a paródia tem ocupado os estudos recentes e servido de objeto na caracterização das últimas mudanças estéticas.

Mikhail Bakhtin destacou a influência exercida pela sátira menipéia na literatura, desde a Antiguidade até à contemporaneidade, sob diferentes variantes e sob diversas denominações. Penetrando outros gêneros, a sátira menipéia se torna um dos principais veículos portadores da

cosmovisão carnavalesca na literatura. A particularidade mais importante da menipéia consiste em que sua fantasia descomedida e a aventura capazes de criar situações extraordinárias, para provocar e experimentar uma idéia filosófica. A fantasia não serve à materialização positiva da verdade, mas à sua busca, à provocação e à experimentação dessa verdade. Bakhtin salienta que se experimenta uma *idéia*, uma *verdade*, e não um determinado caráter humano, individual ou típico-social. (BAKHTIN, 1981:97-9)

Já na comédia antiga, registram-se paródias de gêneros e de obras. Segundo o testemunho duvidoso de Diógenes Laércio (III d. C.), Menipo de Gadara teria parodiado o tema homérico da descida aos infernos na *Necromancia*. Enylton de Sá Rego explica por que os romanos - e com eles Quintiliano - consideravam a sátira produto da cultura latina. A menipéia grega, em virtude de seu caráter híbrido, não poderia ser formalmente considerada como um “gênero” literário. O critério formal romano impunha à sátira o verso hexâmetro e a função moralizadora. Dentro desta tradição, o riso deveria denunciar os vícios da humanidade. (REGO, 1989:31-5)

Nas mãos de Cratino, os gracejos trocados entre o coro e a multidão de rústicos, que assistia ao canto, transformam-se em questões políticas e sociais. Afirma Maria de Fátima Sousa e Silva que a substância da comédia de Cratino era essencialmente paródica. (1987:

13) Cratino parodiou a *Odisséia*, de Homero, recriando episódios e remodelando os heróis de acordo com o modelo cômico. Em seu *Ulisses*, o poeta transforma a cena horrenda do Ciclope, que devora os companheiros navegantes, em ameaças cômicas de um mestre de culinária. Após a proibição da paródia nominal em 439 a. C. e de sua revogação dois anos mais tarde, a própria evolução da vida ateniense levou à necessidade de pôr fim ao ataque pessoal desassombrado. Os poetas passam então a se dedicar à paródia literária, campo que lhes oferecia maior segurança. Antes que a comédia surja como forma literária oficialmente reconhecida, Aristófanes defende o didatismo cômico, que aponta o caminho seguro à multidão e exige do comediógrafo uma coragem inquebrantável.

A leitura paródica de obras corta o período medieval e avança pelo Renascimento, quando a obra de Luciano de Samosata é redescoberta e muito imitada. Segundo Enylton de Sá Rego, trata-se da maior e mais completa obra, que liga a tradição grega da sátira menipéia às suas repercussões nos tempos modernos. Duas das características principais de sua linguagem são “a de relativizar constantemente suas próprias afirmações, nisso diferenciando-se da linguagem cômica, da retórica e da filosofia” e a de não ter intenção moralizante. (REGO, 1989:49-51) Em suas grandes linhas, a ficção renascentista de Rabelais (1494?-1553?) tem traços aparentes de uma epopéia e a sua paródia permite-lhe jogar com idéias, gêneros literários e pala-

bras. O herói realiza esforços sobre-humanos, reúne em torno de si um grupo de companheiros, participa das narrativas de batalha, vivencia a mistura do maravilhoso como o real. Por meio de recursos parodísticos, que compõem um universo mais artificial e mais inverossímil, Rabelais transforma a grandiosidade do discurso épico em epopéia burlesca. (TETEL,1964:35)

Michaël Baraz observa que o riso carnavalesco implica uma atitude interior não-conformista e uma sábia relativização de tudo. O riso rabelaisiano, exprimindo os julgamentos de uma minoria de homens lúcidos e livres, nos liberta das convenções e da nossa tendência de levar excessivamente a sério o nosso eu e o nosso mundo. Livre dos preconceitos e superstições, que o nosso egoísmo absolutizado esconde, Rabelais deseja que a liberdade interior se manifeste, mais como alegria do que como impassividade, e que englobe o riso físico e a visão cômica do mundo. Tomado o riso a sério, suas funções se revelam enquanto conhecimento e terapia. (BARAZ, 1983:143-4) Com efeito, M. Bakhtin destaca a significação regeneradora e criativa do riso renascentista, ligado ao grotesco e essencialmente adverso às teorias e filosofias posteriores. A visão carnavalesca do mundo penetra a natureza, vivida e compreendida como um todo eterno criado e se criando, morrendo e renascendo sempre. O homem se insere, portanto, na eterna renovação da natureza. Nesta perspectiva,

o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem. É um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo. (BAKHTIN, 1993:57)

Schneegans tenta reconstruir a história e a teoria do grotesco. O pesquisador alemão diferencia três tipos ou categorias do cômico: o cômico *bufo*, cujo riso é direto, ingênuo e sem malícia; o cômico *burlesco*, em cujo riso indireto e malicioso revela-se o rebaixamento das coisas elevadas; e o cômico *grotesco*, que ridiculariza certos fenômenos sociais, levando os vícios ao extremo. (BAKHTIN, 1993:265) Diante do grotesco, reconhecemos o sentido de suas imagens exageradas e as recolocamos na realidade, experimentando o prazer de vê-las ridicularizadas. Wolfgang Kayser procurou definir o grotesco de outra maneira, guiando-se pela evolução e pelos contextos históricos da palavra. Além de atestar a contemporaneidade das imagens grotescas na literatura e nas artes, Kayser acompanha os conflitos que o estilo tem provocado em diferentes épocas, como a

querela entre os cultores da reprodução realista e os defensores da deformação “bárbara”.

Desde a virada para o século XVI, os quadros de J. Bosch (1460-1516) causam estranheza e seu simbolismo provoca interpretações de diferentes campos do saber. O século XVIII recorreu ao grotesco enquanto categoria estética, que contribuía para demolir o conceito de arte como bela reprodução da natureza idealizada. Sua expressão invade o ideário romântico e o supera, indicando a mistura dos heterogêneos, a força explosiva do paradoxo, o contraste indissolúvel. A caricatura grotesca aproveitava o sobrenatural e o absurdo, para despertar efeitos diversos. Reações de gargalhada, repugnância, surpresa, uniam-se a sensações contraditórias e à perplexidade. A fantasia grotesca mostrava, simultaneamente, o que era o nosso mundo e o que ele não era. No século XIX, Allan Poe publica seus *Tales of the Grotesque and Arabesque* e tem suas obras lidas e divulgadas por Baudelaire. Th. Vischer define, então, o grotesco como o cômico na forma do maravilhoso: o mítico e o maravilhoso seriam o meio em que se espraia o humor, dissolvendo o nexos natural do senso comum e se entregando à fantasia livre e brincalhona. Associadas às imagens oníricas, as marcas do grotesco projetam-se no surrealismo e algumas das vanguardas e chegam ao final do século XX.

Para Schneegans, o exagero do *negativo* até aos limites do impossível e do monstruoso é a propriedade essencial do grotesco, que é necessariamente de natureza satírica. Bakhtin critica esta compreensão do grotesco, por ela ignorar aspectos essenciais do grotesco, como a sua ambivalência, e por desprezar a contextualização histórico-cultural e as origens folclóricas dessa modalidade do cômico. Para o semiótico russo, o modo grotesco de representação do corpo e da vida corporal tem dominado a literatura escrita e oral. Além de sua dimensão cósmica e universal, a imagem grotesca do corpo - fecundante/fecundado, parindo/parido, bebendo, excretando, doente, moribundo - toma por base os gestos familiares e injuriosos. A morte no corpo grotesco não põe fim a nada de essencial, pois ela renova o corpo procriador nas gerações seguintes. (BAKHTIN, 1993:265-284)

Françoise Charpentier vê o obsceno enquanto expressão do discurso cômico, no momento em que visa o objeto de uma interdição e de uma fascinação. Nem sempre sua presença assinala uma carga nociva ou um mal moral. Escritores como Rabelais empenharam-se por inocentar o obsceno e assim encenaram, em primeiro plano, uma constelação de imagens consideradas escandalosas por se ligarem ao corpo. O obsceno designa os objetos e os funcionamentos do corpo, que a socialidade quer canalizar, reprimir, esconder. É sobre um fundo social e histórico, que se desligam as práticas e os discursos do corpo e do sexo. (CHARPENTIER, 1992:81). Transpor o obstáculo e sua censura permite o acesso a uma linguagem que guardou sua intensidade de energia e de desejo.

O enigma é uma das formas possíveis do discurso obsceno. Dentre seus procedimentos, encontra-se a adivinhação por descrição enganosa, adequada tanto à fantasmagoria de um objeto sexual quanto à imagem de outro objeto absolutamente “inocente”. Toda uma série de enredos, assegura V. Chklovski, se fundamenta na falta de reconhecimento e na nomeação singularizante dos órgãos sexuais, processo que implica a mudança do objeto conhecido para uma esfera de percepção nova. O objetivo da imagem na adivinhação erótica - como o das imagens estéticas - é de criar uma percepção particular do objeto e não o seu reconhecimento. (CHKLOVSKI: 1973:54)

O riso da ironia, afirma Henri Morier, é raramente aberto, mormente para aquele que a pratica. É um riso interior, mais ou menos visível, divino e luciferino. Por se associar a um sentimento de superioridade, a ironia constitui uma hierarquia, que enumera e define os defeitos do ser. Para alguns, não existe ironia sem um espírito que a conceba: “ela supõe sempre, em qualquer parte, uma consciência que aproxima situações, que se surpreende com a divergência delas e que delas se ri. (MORIER, 1981:589) Nesta perspectiva, o ironista se compara a um idealista, cuja alma, imbuída de ordem e de justiça, se irrita diante da deformação contrária à verdade, e se manifesta revertendo o sentido das palavras, por antífrase, ou descrevendo uma situação diametralmente oposta à situação real, caso em que recorre à anticatástase. O divórcio da situação e da linguagem correspondente força o ouvinte a resolver a relação avessa entre o signo e o objeto. Ao aproximar duas imagens heterogêneas, o receptor compara a realidade que ele comprova *ai* e a outra, estranha e não-coincidente.

A reversão dos papéis sociais é uma das modalidades da fala irônica, caso em que o irônico assume a posição do ironizado, argüindo-o ou lhe atribuindo feitos antes praticados porque quem ironiza. Outra mudança de papéis ocorre, quando se inverte - com certa hipocrisia - a situação moral de uma personagem: o inocente torna-se culpado, o vencedor vira o vencido. A hipérbole serve, igualmente, aos processos irônicos, criando e ampliando uma diferença caricatural que beira o absurdo. O falso elogio, a falsa redução de um erro ou defeito significativo, a opinião falsamente otimista a respeito de ocorrências catastróficas, a evidência de um defeito por extração ou isolamento do traço deficiente, a aproximação sub-reptícia do absurdo, a nomeação do positivo para sugerir o negativo ou vice-versa, denunciam a dimensão irônica da linguagem. (MORIER, 1981:581-9) A autocrítica irônica pode revelar uma atitude de defesa preventiva, um encarar fleumático, uma espécie de amarga autopiedade, caso em que o irônico deplora o excesso do seu infortúnio.

Com frequência, o contexto serve de referencial, mas é comum estar este referencial na mente do ironista e dos seus ouvintes, dispensando-se então a presença real das circunstâncias. O *Dictionnaire de Poétique et de Rhetorique*

conceitua e reconhece a ironia *imane*nte quando os elementos necessários ao julgamento irônico se encontram reunidos na natureza. Ela espera o momento de se atualizar na consciência do ironista: “on ne rit pas encore, mais *il y a de quoi rire*.” (MORIER, 1981:589) Se fora do homem, a ironia se encontra então nas forças naturais, no objeto, no gesto ou ato particular mais fútil, no conflito que opõe o indivíduo à sociedade. A ironia ontológica opõe-se à ironia metafísica, na qual o destino, cego, ri-se dos esforços humanos. Na transcendência, o arbitrário parece reinar, Deus é uma realidade adversa ao mundo, põe à prova a sorte dos homens, tem desígnios escondidos.

Operando na linha de pensamento de Friedrich Schlegel sobre a parábase, Ronald de Melo e Souza sustenta que a ironia é uma forma em que a contradição é consentida, em que toda oposição antagônica se converte em oposição complementar: “Na dialética genuinamente irônica, a tese e a antítese constituem uma unidade irreduzivelmente dual.” Daí resulta que: “A ironia é uma dialética peculiar, porque não aceita nenhuma síntese.” No pensamento de Schlegel, tese e antítese constituem a tensão polar da aparência finita e da idéia infinita. “Efetivamente vivenciado, o mundo se revela ao homem como horizonte, como configuração instável entre o percebido e o não-percebido, entre a elaboração de uma estrutura e a abertura de uma coalescência de inesgotável indeterminação.” (SOUZA, 2000:32-33) Dessa forma, real e ideal perdem seu valor próprio e absoluto.

A farsa supõe uma encenação exagerada, contribuindo para que se perceba os calços que ajustam a mecânica e as formas do poder. Independentemente de suas simpatias, a farsa espera daquele a quem se dirige a compreensão da sua mensagem e da força do seu significado irônico. A farsa não imita o real, antes se apossa de suas representações para ampliá-las, levando suas personagens a desorientar o público e o fazendo oscilar entre o sentimento alegremente sádico da revanche e certa comoção interior. O exagero, se mal formulado na farsa, pode privar o espectador do prazer intelectual e despertar fortes sentimentos de pesar, opostos ao riso.

A ironia farsesca joga freqüentemente com a relação de saber e desconhecimento. É comum uma personagem ignorar o que já sabem o público e outras personagens. Esta espécie de cegueira insinua um sentimento de superioridade, que se desfaz em dubiedade à medida em que a encenação não é levada a sério. Na platéia, o indivíduo mantém sua identidade social, isto é, reconhece-se como ator omissos que convive com - ou mesmo realiza em outras circunstâncias - as ações que a farsa tornou burlescas. Mas, por outro lado, esse espectador assume para si a superioridade de espírito de quem, por satirizar, foi capaz de provocar o riso. Por sua duplicidade discursiva, a farsa dispensa qualquer comprometimento com os menos ou com os mais beneficiados da sociedade.

Através da comicidade, a pessoa se reduz a uma categoria, até porque a abrangência do riso cômico deve atingir o maior número de pessoas ao mesmo tempo. Daí a abstração dos traços que compõem os caracteres das personagens. O estabelecimento dos tipos cômicos, afirma Madelaine Lazard, foi elaborado pelos comentadores de Terêncio e pelos retóricos. Os princípios enunciados por Aristóteles na *Retórica* e na *Ética* fornecem a base filosófica sobre a qual repousa a personagem dramática, seja esta cômica ou trágica, e abrem um amplo espaço sobre o estudo do caráter humano. (1978:403)

As convenções impõem a cada personagem um certo *decorum*, um conjunto de atitudes que tendem a fixá-lo num tipo. Na tradição da comédia antiga, as moças de nascimento livre quase não aparecem em cena e mais raramente elas são o centro da intriga. O teatro medieval dispensa pouca atenção à jovem, reservando-lhe um papel passivo e dela construindo um perfil pintado por alusões e referências. A farsa, mesmo ocupando-se das relações conjugais, costuma dispensar pouca ação à mulher nova e solteira frente à questão do casamento, que se constitui um ponto de conflito entre pais e filhos. Na comédia humanista em latim dos séculos XIV e XV, a mulher aparece como uma das criações mais originais, ainda que sua atuação permaneça contida e, de algum modo, associado ao estreito papel da jovem em sociedade. É na *commedia dell'arte*, que as mulheres encontram espaço em cena e suas presenças contribuem para o sucesso de público. Mas é preciso lembrar que a representação regular e contínua de atrizes se firma no século XVII em países como a França. (LAZARD, 1978:66-9)

As qualidades esperadas em uma jovem ideal, na comédia desses períodos, são quase obrigatórias: a personagem deve estar pronta para se casar, ter entre quinze e dezesseis anos, pertencer à burguesia ou à nobreza, ser bela e possuir dotes morais. Não atrair atenção, não se pôr à janela, não falar a não ser que lhe dirijam a palavra, não levantar a vista, sair somente para a missa são também méritos da pretendente ao casamento. Toda essa reserva é prova da sua castidade, da submissão aos pais. Convém que jamais tenha estado fora de casa, desacompanhada de sua mãe, pai ou tutor. Confinada ao lar, a jovem deve se ocupar dos deveres e ofícios que lhe são próprios e, assim, conter o desejo que a inflama e a seus pretendentes. (LAZARD, 1978:72-3) Para Antônio José Saraiva, Inês Pereira tipifica a burguesinha casadora, cuja dimensão psicológica define-se como “uma psicologia de grupo social, e não uma psicologia individual.” Assim percebida, Inês é uma travessa, na mesma proporção em que Pero Marques é um tolo.

A personagem da farsa, via de regra, dispensa a profundidade e a intencionalidade suficientes para converterem o espírito de travessura em vilania. O travesso e o tolo são máscaras que rapidamente se cristalizam na memória do espectador da farsa, vencendo a representação individual das figuras em cena, seus atributos pessoais e os demais dados

que o particularizam. Desde a tradição latina, a farsa articula travessos e tolos. Falta ao travesso a intenção de causar sérios danos e, se sua atuação se torna excessivamente prejudicial, o gênero tende a se descaracterizar. Nos bobos, se fixam as máscaras do bronco, do fanfarrão, do velho tonto e do velhaco. O leitor de Gil Vicente (1465?-1536) vê desfilar estas máscaras em peças como “Quem tem farelos”, “Farsa do Velho da Horta”, e mesmo na “Inês Pereira”. Alguns desses personagens armam estratégias que levam a pouco ou a nada; outros se esmeram por passar por espertos, escondendo sua estupidez. Mas todos são capazes de corroer, de denunciar um comportamento, de misturar as fantasias às máscaras do cotidiano numa arte de extremos.

No ensaio “Two vicentine Heroines”, Thomas Hart observa que, em algumas peças vicentinas, a personagem supera em importância a ação. A “Farsa de Inês Pereira” nasce do caráter da protagonista, que se molda com o tipo especial de pessoa que ela representa e pela situação singular em que ela se encontra. Os traços que se destacam em Inês seriam a percepção do auto-isolamento, a falsa identificação entre casamento e liberdade, a indistinção entre liberdade e licenciosidade, o desejo da “discrição”, a dissolução entre sexo e amor. Como a farsa dispensa a sisudez da crítica hartiana, que identifica a desintegração moral de Inês, mais coerente à modalidade farsesca é apreender as ações da protagonista como travessura ou desforra, e não como ato de vilania.

A despeito de contar com uma situação financeira confortável, Pero Marques caracteriza o bronco de trato o mais rudimentar, capaz de satisfazer ainda as necessidades da esposa. O contraste entre poder econômico e limitação intelectual simetricamente o opõe à amada inteligente, rápida e apressada, mas de condições financeiras mais modestas. Enquanto Inês confunde o desejo de transgressão com a vontade de casar, o respeito à moral e à opinião alheia controlam as ações do jovem apaixonado. Sua máscara mansa permite-lhe concentrar valores que circulam nas sociedades portuguesa e européia da época, embora não sejam adotados pela maioria de “espertos”. Como a um asno, faltam a Pero a violência natural e a reflexão insubmissa.

O elenco de personagens masculinos contrasta amplamente com Pero Marques, cada um se transformando em um paradigma das condições radicais de vida. O escudeiro Brás da Mata acoberta uma violência incomum sob a retórica cortês das cantigas. Inferioriza ainda mais o morgado a agilidade intelectual dos judeus, tanto revelada nos jogos de linguagem, quanto evidente na astúcia do trato social. A face amargamente farsesca do asno se calca na sua impossibilidade de conviver com essa sociedade de espertos. Mesmo tendo bens, Pero não se habilita ao exercício do poder por, também, se negar a transgredir.

Ócio e trabalho são oposições que organizam o processo de aprendizagem na *Farsa de Inês Pereira*. Na abertura da peça, Inês ocupa-se com o bordado a contragosto,

enquanto sonha com fruir as benesses de um cônjuge “discreto”. Em sua fantasia, marido e mulher compartilham da vida ociosa do tanger e trovar. O acesso aos bens culturais - já que a moça lia e escrevia, sabia latim e árabe -, conduz à ilusão, que irá se quebrar com o primeiro casamento. A lição aprendida sugere que a liberdade, o ócio e o poder de alguns se sedimentam sobre a exploração de outros homens. Ajustando-se ao trabalho, Pero Marques encontra sua forma de prazer em servir a mulher amada.

Utilizando-se da máscara de Brás da Mata, a farsa em análise ilumina um período grandioso, mas também magalomaníaco, da história de Portugal. A se crer nas observações de Mário Gonçalves Viana, durante o quinhentismo português, não havia fidalgo ou plebeu que não pretendesse enriquecer, mesmo às custas das piores baixezas. Raros eram os que se devotavam ao trabalho, e mais raros ainda os que se dedicavam às profissões humildes. O luxo e a ostentação corrompiam as consciências e amoleciam os caracteres. O português entregava-se aos costumes lassos, que produziram a moda de os nobres afetarem “fraqueza, languidez, cansaço e fingir que mal podiam andar sem se ampararem a um servo.” (VIANA, 1937:43)

Deixar-se cavalgar por Inês e considerar correta a montaria inverte os ardis masculinos para manter sua ascendência sobre a mulher. O riso provocado pela desoladora condição de Pero Marques alivia o espectador de suas tensões, por ver-se salvo da submissão encenada, mas ao mesmo tempo o alerta para a gravidade da inversão da ordem, que preocupa e penaliza. Cria-se, portanto, a oscilação entre o jocoso e o sério, entre a máscara caricata e o rosto situado em seu papel social. O revestimento cômico dos papéis sociais na farsa existe para ser reconhecido e arrancado. Nesta forma cômica, o ser se desprende do fingir ser; dito de outro modo: na farsa, todos fingem ser mais do que propriamente são. O fingimento se torna uma via amplíssima e eficaz de relacionamento humano. Apenas o morgado padece da incapacidade de dissimular. Inês finge ser trabalhadora, sisusa e calada, diante de Brás da Mata, que, por sua vez, posa de discreto, letrado e bem sucedido. Lianor finge embaraço e aflição após a abordagem do clérigo. Inês aparentemente consternação pela morte do marido. Os judeus habilmente exageram a dificuldade de encontrar um marido ao gosto de Inês e falseiam diante de um dos cônjuges.

Através dessa rede de enganos, própria de construções cômicas, Gil Vicente escava com fingida ingenuidade, uma série de *idéias reçues* acerca da moralidade pública e privada, da hierarquia sócio-econômica e dos direitos de propriedade. O prestígio que Gil Vicente alcança nas cortes de D. Manuel e D. João III permitiu-lhe certas liberdades e audácias. Como afirma Antônio José Saraiva, sua crítica atrevidíssima do vícios sociais, especialmente relativos à nobreza e ao clero, estavam, aparente ou realmente, de acordo com o rei, “a quem interessava por vezes castigar certos abusos.” (1961:295) Mas a crítica de Gil Vicente avança

muito além das intenções do rei, que lhe serviram para criar e para encenar seus textos.

Na escrita dramaturgica, as indicações e os recursos cenográficos permitem distinguir os cenários real - composto dos objetos concretos, como a cadeira de que se serve Pero Marques - e o cenário falado, referido por personagens - como o contexto narrado por Lianor. A cena articula sistemas de signos simultâneos ou sucessivos, que, orquestrados, adquirem valor conotativo. A carga simbólica se distribui por entre os objetos de cena, privilegiando, por vezes, ostensivamente ou impregnando com muita sutileza materiais. As cartas e a viola, na farsa, são signos funcionais, que ilustram os caracteres e participam da sequência das ações. Outros elementos se integram ao discurso do desejo e exigem do espectador perceber a dimensão não explicitada dos enunciados. A conexão entre o desejo e a alimentação penetra a cena verbal e a encenação áudiovisual, desenvolvendo jogos lingüísticos, alusões mais ou menos veladas, comparações e referências situacionais.

Em seu solilóquio inicial, Inês se compara a uma panela sem asa, que sempre está num lugar. Com esta imagem, o texto inaugura uma cadeia de associações. A panela tanto informa sobre o universo familiar do trabalho doméstico, quanto indica a situação da mulher que, por não ter asas, não tem acesso ao casamento e à vida social. Com efeito, Inês mal pode chegar à janela, o que não ocorre com Lianor Vaz. Após a tentativa de sedução sexual pelo jovem clérigo, a amiga chega à casa de Inês “mais ruiwa que uma panela”. A recorrência entre fogo e desejo perdura, quando a mãe de Inês narra o atentado que também ela sofrera, ocasião em que reporta a fala do agressor: “ - Eu cuidei que era jogo / e ele... dai-me vós ó fogo!” Lianor relembra à jovem o provérbio que ensina “que amiga e bom amigo / mais aquece que bom lenho”. Ao dirigir-se à mãe, sustentando que viveria a boleima e água fria, tudo para se casar com um homem discreto, Inês escuta como resposta uma exclamação irônica: “Como às vezes isso queima!” A referência ao desejo sexual ligado ao fogo se reforça na oposição entre Pero Marques e Brás da Mata. Enquanto o primeiro, cercado de cuidados morais a amada, estranha ver a candeia apagada e a casa quase às escuras, o escudeiro exige que a esposa mantenha-se calada, mesmo que ele ponha fogo a tudo. Do fogo domado, contínuo e útil do morgado, chega-se à fanfarra do poder marital.

O texto engendra o diálogo entre os discursos religioso e erótico com irreverência. Na trilha da sátira erasmica, a crítica de Gil Vicente se insurge a decadência dos costumes e contra a falta de postura de alguns clérigos. A mordacidade da farsa insinua o acobertamento de certas práticas, executadas pela “mulher honesta”. Catorze anos antes da encenação de *Inês Pereira*, a *Farsa chamada Auto da Índia* já expusera Constança, máscara de mulher aparentemente recatada, que espera o retorno do marido, recebendo em casa outros homens. A ambigüidade do símile de Madalena, que

Inês empresta a si mesma, indica a turbulenta convivência da doutrina cristã com as práticas eróticas e religiosas. Se o objetivo é o casamento, a donzela deve aparentar ser laboriosa e caseira. Após o casamento, a esposa deve se ajustar ainda às aparências sociais da senhora cristã.

A aproximação do erótico ao sagrado e ao temporal registra-se, por exemplo, no espírito carnavalesco medieval. Como observa M. Bakhtin, “une atmosphère de carnaval régnait également les jours de foire, aux fêtes de la vigne, les jour de représentations des miracles, des mystères, des soties, etc. Elle imprégnait tout le domaine du spectacle.” (1970: 177) Tratando a vida cotidiana como um espetáculo que se desmascara enquanto se realiza, a farsa acentua o bordeamento entre a vida pública, em que o mundo se transforma em um grande teatro, e a vida das relações interpessoais (quase) privadas.

A igreja é o espaço merecedor da confiança do marido, conforme se evidencia na sanha que precede a partida do escudeiro. A mãe de Inês vai à missa e supostamente respeita a imagem do marido, de quem o espectador ouve falar numa referência vazia e convencional na carta de Pero Marques. Todavia essa senhora demonstra bastante experiência pessoal ao reagir contra seu agressor, afastando-o com o recurso do riso. Menor experiência possui Lianor Vaz, pois experimenta a perplexidade entre deixar-se levar pelo desejo e resistir à sedução em defesa do bom nome. Inês representa um terceiro estágio da experiência sexual feminina em sua relação com o religioso. Ao final da farsa, já senhora de si, Inês a acoberta com a devoção seus encontros extraconjugais, que tendem a se repetir com um só parceiro.

O episódio narrado por Lianor Vaz denuncia a prática profanadora dos valores religiosos. A absolvição com o breviário de Braga degrada o sentido do ritual, visto que se reduz a uma negociação imoral. Dispensa lembrar as relações semântica e histórica entre os termos Braga e braguiha. A simbologia cristã é portanto remanejada, para participar da sedução. O lugar escolhido é a vinha, signo de forte conotação cristã e católica. Um sentimento de fraudulento pudor ou falsa reverência à hierarquia faria Lianor substituir a vinha pelo olival em sua provável visita ao Cardeal. É no tempo da poda, que a mãe de Inês sofre o atentado e é a parreira que permite a Pero Marques identificar a casa das duas mulheres, lugar onde posteriormente Inês reconhecerá o antigo apaixonado ermitão.

A recorrência aos signos religiosos não pára por aqui. Ao aconselhar calma à filha solteira, Mãe evoca as datas de celebração religiosa: “Cal’te, que poderá ser, / que ante a Páscoa vêm os Ramos.” A referência à Páscoa, neste contexto farsesco, é plussignificativa, visto que: 1) rememora o êxodo libertador dos judeus; 2) resulta ironicamente em um novo cativo; 3) ecoa a comparação anterior de Inês a Madalena, “quando achou a aleluia”. A Páscoa significa ainda as promessas de uma vida sexual profícua e, tomada a fala materna ao pé da letra, anuncia

uma vida de adultério: “virão maridos aos pares / e filhos de três em três”. Durante as bodas de Inês e Brás, o criado passa a figurar como Fernando, seu nome próprio. Na cena, Fernando bailará “três por três” ao lado de Luzia e da noiva, insinuando a triangulação amorosa, mesmo que o moço, encarregado de zelar por Inês na ausência do marido, matenha-se fiel ao amo e se desafogue “com essas moças lá fora”. A ironia que a heroína lança contra o servo afaimado é cáustica e provocadora:

*Esc. - Senhora, o que ele mandou
nam posso menos fazer.
Inês - Pois que te dá de comer,
faze o que te encomendou.*

No interior do universo familiar de Inês e no teatro social que o circunda, aprende-se a representar a conveniência, a adoção dos valores predominantes, o mascaramento dos desejos e das intenções, permitindo-se à ironia apontar para o que se recalca na fala e nas atitudes.

A parodização do sagrado se encaixa no transvestimento simultaneamente aberto e ambíguo das personagens e segue a tradição satírica da menipéia e de outras formas do cômico. Enquanto máscara farsesca não identificada com os grupos sociais dominantes, Pero imita o rebaixamento grosseiro, embora preserve valores que constituem a representação idealizada – portanto, não realizada – durante as práticas da vida em sociedade. Observe-se que o recato moral de Pero contrasta com as astúcias significativas que envolvem as realizações e os discursos amorosos. O ludismo entre termos “descrição” e “discrição” se torna instigante. Enquanto Inês espera do esposo discrição de fala e porte, Lianor Vaz lhe apresenta, com a carta de Pero, a descrição de um homem rude e parvo, a despeito de ser rico, honrado e conhecido. Do homem, a senhora amplia a utilidade aos interesses femininos, pois bom é o asno que carrega.

A recorrência sonora e semântica entre “peas”, “pêra”, “pereira”, “perlas” joga com a estrutura da farsa. Observe-se o diálogo entre Inês e Pero:

*Pero – Cuido que lhe trago aqui
pêras da minha pereira.
Tende ora, Inês, per hi.
Inês - Ei isso de ter na mão?
Pero - Deitai aas peas no cham.
Inês - As perlas pera enfiar
três chocalhos e um novelo,
e as peas no capelo:
e as pêras onde estam?
Pero - Nunca tal me aconteceu:
Algum rapaz mas comeu;
.....*

O trocadilho envolve os nomes próprios, tanto na derivação de sua forma quanto na sua memória proverbial.

O termo “pero”, designando espécie de maçã doce e oblongada, já se registrava no século XVI e sua utilização, ainda hoje, pode ser encontrada. Naquele século, circulavam ditos proverbiais, tais como: “Um dia a minha pereirinha terá pêras.”; “Com teu senhor, não jogues as pêras.”; “O carrapateiro não pode dar pêras.”; “Tanto se ata a pêra que o pé se lhe cai.” Já a cultura latina, com seu conhecido espírito prático, ditava: “Se queres pêras, vai à pereira e não ao olmeiro.” Gil Vicente cria, com o fato de Pero não encontrar as pêras, uma conotação erótica, que se acentua em duas outras cenas posteriores. Na primeira, Pero se despede de Inês, deixando-a profundamente aborrecida por não dar vazão a seus desejos. Ao sair, o morgado fala: “– Senhora, cá fica o fato”. A ironia de Inês desloca o sentido de “fato” - a fala não designa mais o sentido de “assim fica combinado” -, para associá-lo à idéia de subtração furtiva e à devoração de vísceras, que lembra a das pêras: “Olhai se o levou o gato...”. Mais tarde, Inês se dirige à mãe, lembrando-a de um exemplo da velha: “o que não haveis de comer / leixai-o a outrem mexer.” O desenho das recorrências define a lição e seu erotismo: se o marido não satisfaz os desejos, alimentando-se deles, um outro homem os satisfará.

A correlação entre a comida e a sexualidade se reforça em outras cenas. Para possuir seu objeto do desejo, Inês se dispõe a nutrir-se do mínimo; para alimentar o escudeiro e a si próprio, Brás da Mata terá de casar-se.

*Esc. - Nam dormes tu que te farte?
Moç - No chão, e o telhado por manta,
e çarra-se-m'a garganta de fome.
Esc. - Isso tem arte...
Moç.- Vós sempre zombais assi.
Esc. - Oh que boas vozes tem
esta viola aqui!
leixa-me casar a mi,
depois eu te farey bem.*

O retrato satírico dos escudeiros em texto de Gil Vicente tem indicado, historicamente, a antipatia contra a soberba dos fidalgos e a sua vaidade. Brás é a máscara do parvo presunçoso e lembra o pícaro desajeitado que se ilude, crendo iludir os demais. Na cena em que Brás da Mata chama de ladrão o escudeiro – “– Fui despedir um rapaz, / por tomar este ladram / que valia Perpinham.” -, retorna a conexão entre o gato e o fato, entre as pêras e as peas.

Em meio a este cenário de conexões e conotações farsescas, o historiador das formas cômicas conta com a possibilidade de constituir um olhar descentralizado. Pronto a captar a memória das encenações e a evolução das práticas cênicas referentes ao riso, o olhar sobre as tradições locais apreenderia, por certo, o conhecimento de múltiplas histórias. Pondo entre parênteses as construções próprias da retórica e da teoria geral do riso, o pesquisador observaria as condições de representação, o grau de controle da censura, a participação ou não de mulheres em cena, os benefícios do

mecenato e financiamentos, a regularidade das temporadas teatrais, os vínculos com as festas do calendário, a diversidade dos públicos e sua demanda teatral, entre tantas questões não limitadas aos mecanismos e convenções genéricos.

BIBLIOGRAFIA.

- ARISTÓTELES. S/d. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ouro.
- BAKHTIN, M. 1993. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento - O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC.
- _____. 1970. *La poétique de Dostoievski*. Paris: Seuil.
- _____. 1981. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- BARAZ, Michaël. 1983. *Rabelais et la joie de la liberté*. Paris: José Corti.
- BENTLEY, Eric. 1981. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar.
- CASANOVAS, C. F. 1973. *Provérbios e frases proverbiais do século XVI*. Brasília: MEC-INL.
- CHARPENTIER, Françoise. 1992. Le lion, la vielle et le renard. In: Revista *Europe*. n° 757. Ano 70. Paris: Messidor- Centre National des Lettres.
- CHKLOVSKI, V. 1973. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. de Oliveira. (org). *Teoria da literatura - Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo.
- DIAS, Ângela M. 1981. *O resgate da dissonância*. Rio de Janeiro: Antares.
- ESCARPIT, Robert. 1972. *L'Humour*. Paris: Presses Universitaires de France.
- KAYSER, Wolfgang. 1964. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Editorial Nueva.
- KOESTLER, Arthur. 1967. *The act of creation*. Nova York: Dell Publishing Co.
- LAZARD, Madeleine. 1978. *La comédie humaniste au XVI siècle et ses personnages*. Paris: Presses Universitaires de France.
- LEVRAULT, Léon. S/d. *La comédie*. Paris: Librairie Classique Paul Delaplane.
- MOISÉS, M. 1974. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix.
- MORIER. 1981. *Dictionaire de Poétique et de Rhetorique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- OLEZA, Joan. 1995. El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión. In: *La comedia*. Madri: Casa de Velázquez.
- RECKERT, Stephen. 1985. *O essencial sobre Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REGO, Enylton de Sá. 1989. *O calundu e a panacéia. A sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- RIBEIRO, M. Aparecida. 1984. *Gil Vicente e a nostalgia da ordem*. Rio de Janeiro: Eu e Você.
- SARAIVA, A. J. 1942. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Europa-América.
- _____. 1961. *Para a história da cultura em Portugal*. v.II. Lisboa: Europa-América.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e. 1987. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. 2000. Introdução à poética da ironia. In: Revista *Linha de pesquisa*. Ano I. n° 1. Outubro de 2000.
- SPINA, Segismundo. Introdução. 1970. In: *Obras-primas do teatro vincentino*. São Paulo: DIFEL-USP.
- TETEL, Marcel. 1964. *Étude sur le comique en Rabelais*. Florença: Leo S. Olsschki.
- VEGA, Celestino F. de la. 1967. *El secreto del humor*. Buenos Aires: Nova.
- VERSIANI, Marçal. 1974. O significado do cômico e do riso na obra de Bergson. In: *Revista de Cultura Vozes*. n° 1. ano 68. Petrópolis: Vozes.
- VIANA, M. G. 1937. *Gil Vicente*. Porto: Editora Educação Nacional.
- VICENTE, Gil. 1943. *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa.