

Parte do texto da tese de doutorado do doutorado prof. Mello:

O Humor na Literatura Latina: o Satíricon

AS CONDIÇÕES DO HUMOR ok

José Guimarães Mello

## I. Conceituações

### 1. O Humor

É muito difícil encontrar uma teoria capaz de abranger todo o campo de pesquisa sobre o humor e atender a todas as indagações científicas de um pesquisador de nossos dias, principalmente em se tratando de assunto relativo à Antiguidade grega e latina. Tantos séculos nos separam do mundo greco-latino e tantas teorias nos tentam que reportar a esse mundo antigo pode tornar-se uma verdadeira aventura. Dentro da nebulosidade dessas teorias, onde a verdade não nos apresenta senão contornos indefinidos, ficamos à procura de um caminho seguro que nos conduza a bom termo. Seguir um único modelo poderia ser mais fácil, mas por melhor que nos pareça, seria uma temeridade; tentar reunir elementos de mais de uma teoria seria, talvez, o caminho mais aconselhável, mas como fazê-lo se há grande dificuldade em conseguir apreender um número razoável de teorias para sintetizá-las? Essa é a razão de nossa preocupação diante da impossibilidade de analisar, por exemplo, as inúmeras teorias referentes ao humor entre os antigos povos gregos e latinos, pela simples impossibilidade de acesso a uma quantidade mais expressiva de material bibliográfico especializado. Se apenas a simples informação sobre esse material bibliográfico já é tão difícil de se conseguir, o que não dizer do acesso a seu conteúdo? Como penetrar nas definições e conceitos de humor, fruto de tantos séculos de investigações? Definir humor sem conhecer, pelo menos de maneira geral as possíveis conceituações, é correr o risco de tornar-se parcial. Por outro lado, sabemos que o campo material do humor não admite qualquer restrição. E se o humor, como matéria, não é limitado, há nele, contudo, formas e elementos definíveis e bem localizados que lhe são pertinentes como o cômico, a sátira, a ironia, a paródia, o ridículo, o grotesco, o burlesco, o lúdico e outros. A organização desses dados permitirá certamente uma estratificação de modalidades capaz de esclarecer um pouco a definição de próprio humor. Nos textos literários clássicos, o humor se encontra tanto na prosa quanto no verso e se tem dado bem em quaisquer dessas formas da expressão. Apresenta-se sob forma dramática, epigramática, proverbial e satírica utilizando-se de elementos internos da língua como a criação de palavras novas, a poli valência semântica, as mudanças de registro e as relações entre significantes e significados, além de recursos estilísticos como as figuras de linguagem e de pensamento, a mistura de discurso direto e indireto, e as pequenas narrativas (piadas). Rara facilitar as perspectivas e níveis de todos esses conceitos, em nosso trabalho, é conveniente definir melhor o campo e as interações, de toda essa nomenclatura humorística. Humor, etimologicamente, vem do latim humor ou umor, e significa líquido, fluido, humores do corpo humano, água. Esse sentido etimológico tem sido conservado, até mesmo pelos dicionaristas mais modernos, ao lado do sentido figurado de disposição de ânimo, de espírito, veia cômica,

e gracejo que começaram a surgir a partir do século XVIII. Humor, no sentido primitivo, deu origem às teorias dos humores ligadas à medicina criada e renovada pelos gregos, transmitida pelos árabes, retomada pelos médicos e alquimistas que a conservaram, em seus elementos essenciais, até o fim da Idade Média, após dois mil anos de sua criação pelo médico Hipócrates de Cós. A teoria de Hipócrates distinguia vários temperamentos fundamentais correspondentes ao equilíbrio entre todos ou à predominância de um deles no corpo humano, ano. Sabemos que a própria medicina escolástica, de acordo com os antigos, fazia consistir os diversos temperamentos numa divisão variável dos humores do corpo humano. Se seus elementos constitutivos se encontrassem em justas proporções, o temperamento era perfeito; se predominasse um deles, o que era a regra, o temperamento seria sanguíneo, fleumático, bilioso ou melancólico. O humor de uma pessoa se media, portanto, pela predominância, no organismo, de sangue, de linfa ou da bile. Era essa predominância que diferenciava o temperamento e o caráter instintivo e psicológico do indivíduo. A antiguidade, na verdade, havia conhecido variedades nas quais se encontrava Humor Sem, contudo ter podido eleger um termo que as nomeasse e lhes definisse os conceitos estéticos. O primeiro passo a ser dado rumo ao moderno conceito de humor, seria lançar esse termo da medicina e da fisiologia no terreno da psicologia estética - humor como instrumento crítico, avaliativo. Esse passo coube à crítica renascentista, e principalmente, ao renascimento italiano, preocupado em determinar em que condições são produzidas e interpretadas as atividades artísticas. Ao renascimento italiano coube o privilégio de, pela primeira vez, ter empregado o termo *umore* no sentido favorável às aplicações intelectuais e artísticas. Assim a palavra humor transitou da medicina para a literatura, alimentando ainda, por muito tempo, o sentido físico com o qual os retóricos antigos analisavam as produções literárias, exigindo das obras dramáticas o apego a uma lei unitária; e em decorrência disso, os caracteres das personagens haviam de obedecer a uma rigorosa constância em face da ação, devendo permanecer fiéis, sempre, ao seu temperamento. Essa noção fisiológica ainda subsiste, hoje em dia, na apreciação popular do caráter das pessoas como: tipo seco, tipo áspero significando, exatamente um sujeito desprovido de humor ou com o humor deteriorado sujeito mal-humorado. A idéia de humor estaria ligada à de alegria e, a de seco, áspero estaria ligada à de irritação. Humorístico, para o povo, corresponde a cômico, engraçado, pilhérico. As definições de humor passam, a partir do Renascimento, a ser orientadas pela literatura. Salviati, por exemplo, no seu *Trattato della Poética* define humor como "une spéciale actualité de nature laquelle on est disposé à telle chose plutôt qu'à telle autre". Essa orientação é seguida por Davanzati, Berni e outros que se mostram favoráveis a essa primeira apropriação de um termo, até então reservado às ciências médicas. A partir desse primeiro passo, a definição de humor toma rumos diversos e variados ora, ampliando, ora restringindo seu campo de ação. Centraliza discussões e polêmicas, principalmente com as novas conotações surgidas entre os ingleses. A principal preocupação era canalizar recursos para uma definição mais precisa entre a noção de humor como temperamento particular e aquela de singularidade predominante de caráter e de espírito. O humor, na Inglaterra Elizabetana, no início do século XVII, chegou a exprimir até caprichos e individualidades do caráter moral. O abuso do termo, que passou a ser moda, por volta de 1600, principalmente, por forçar a afetação do significado original, preocupou Shakespeare e Ben Jonson. Todavia, títulos como *Every man out of his humour* e *Every man out of his humour*, de duas comédias de Ben Jonson, mostram bem a extensão de um termo reservado, durante muito tempo às ciências médicas. No prefácio da segunda comédia, acima citada, Ben

Jonson define o humor dizendo que é permitido aplicá-lo, por metáfora, em qualquer disposição geral. Quando uma qualidade particular dominar um indivíduo a ponto de comandar todos seus sentimentos, suas faculdades, suas energias rumo à mesma direção, podemos chamar isso, com certeza, de humor. Humour, na sua forma inglesa, como se pode observar, está ainda muito próximo, em conteúdo, do termo *humeur* do francês, na acepção em que era empregado pelos escritores, ainda no século XVII. Dois fatos surgidos, por esse tempo, parecem dar continuidade à evolução do *humour* inglês: a reivindicação do humor como privilégio dos tempos novos, e principalmente, da Inglaterra, feita por William Temple<sup>1</sup>, segundo a qual a literatura inglesa havia ultrapassado, em um ponto, a poesia dramática dos modernos, bem como a dos antigos, graças à veia especial do *humour* inglês; e, a identificação do termo *humour* com o termo *wit*, primeiro passo dado para o relacionamento humor-comicidade. A aproximação de *wit* com *humour* atribuindo a um, qualidades do outro, fez com que se questionassem três aspectos do assunto: ser humorista, ter humor e fazer humor. A aproximação, portanto, desses conceitos, permitiu, naturalmente, a reivindicação de humor por outros países. E assim, racionalizando ou não o termo *humour* dos ingleses, países, como a França, a Alemanha e a Itália passaram a se preocupar mais com esse assunto. Desde 1709, quando Shaftesbury passou a empregar os dois termos indistintamente, a tendência era conceder ao humor mais liberdade e menos controle da razão como reclamava Addison, que tentava dar ao termo uma idéia "genealógica procurando seus antecedentes. Já a essa altura o significado de humor atingia um grau tão elevado de complexidade que, segundo Baldensperger, era mais fácil dizer o que o humor não é do que aquilo que é. A crescente variedade de concepções de humor acaba por permitir à literatura da Inglaterra do século XVIII uma eclosão de obras humorísticas singularmente originais. O espírito originário, antes de temperamento que de razão, e a negligência das leis ordinárias da lógica estética, assim como o estremecimento da tradição e da estabilidade do compor, do julgar e do escrever, manifestavam-se em qualquer bom escritor da época. Sabemos que na França, por esse tempo, ainda se mantinha o termo *humeur* com a mesma significação do latim, e próximo ao sentido aplicado à medicina dos antigos e dos escolásticos. Mas nas primeiras traduções de William Temple e de Addison, na França, aparece o termo *humeur* traduzindo o termo inglês *humour*: Isso nos leva a alguma preocupação, quando sabemos que, para o francês, um humorista é um homem que tem *humeur* e não procura escondê-lo. É, geralmente, desagradável e pedante, não dissimula, com máscaras de alegria, seu íntimo. Assim, as aproximações e distinções feitas por autores franceses com relação ao *humour* inglês, principalmente as feitas por Trublet, em *Essais de morale et de littérature*, e por Montesquieu *Fragments inédits* nos revelam certa resistência à nacionalização do termo inglês *humour*. O termo *humeur* dos franceses, segundo B. L. Muralt, aproxima-se cada vez mais do *humour* inglês. Para Muralt, o sentido do termo *humour* que os ingleses pretendem ter como singular é o mesmo que se encontra no termo francês *humeur* e, precisamente, naquilo que chamam de *einfall*, isto é, com a significação, brotada da fecundidade de imaginação, que de ordinário tende a inverter as idéias das coisas, tornando a virtude ridícula e o vício agradável. Já Le Blanco inverte, praticamente, o problema dizendo que de notre mot d'*humeur*, les anglais ont fait celui d'*humour*; mas lhe atribui uma significação toda diferente daquela contida no termo francês. Observa ele que há uma diferença acentuada entre o *humeur* e o *humour*. O termo francês tem uma conotação de tristeza, de descontentamento. Ter *humeur* significa estar contraído, fechado, irritado. Ao contrário, o termo inglês *humour* significa descontração,

expansividade, alegria singular, talvez até loucura. O humour inglês, diz ele, c'est l'extravagance ridicule de la conversation par laquelle un homme diffère de tous les autres. Mas o termo humour – nem humour nem humeur punham à vontade os que viam e sentia a aproximação com o significado inglês, como aquele correspondente anônimo de Clement que pede esclarecimento sobre o termo humor, dizendo que seria melhor se fosse escrito humour. Apesar da adoção dessa nova forma humor, em vez de humeur para mais se aproximar da forma inglesa, a questão do humor francês continua em discussão. Aham muitos que os franceses tinham dificuldades de apreender o sentido da palavra e da própria coisa em si. É, por exemplo, o que anuncia o Journal Étranger em abril de 1755 num ensaio sobre as diferentes espécies de ridículo surgidas em Londres: "Cet humour dont les Anglais se vantent, et qu'ils ont souvent possédé? Mot don't l'explication est aussi difficile en français, que l'imitation de la chose. Il reforme la triple idée de plaisanterie vive, enjouée et naturelle". O exotismo aparente do termo e da coisa continua mover a crítica francesa, mesmo quando são atenuadas as prevenções do gosto e do senso moral. Apesar de ter havido muita resistência ao termo e à coisa relativos ao humour inglês; apesar de se ter percebido o imperialismo inglês nessa exportação de humor; apesar de se ter justificado a não racionalização de humour, por já existir um termo francês capaz de assumir o conteúdo do humor que declaravam ter também, e que a França reivindicava a naturalização do termo aplicável às produções domésticas: o termo humeur, decididamente, não era suficientemente capaz de caracterizar essas produções o que aconteceu na França acabou por acontecer, também, na Alemanha com o seu termo Laune, indígena, que se opõe ao termo exótico, exatamente, porque Laune conserva o mesmo significado de humeur para os franceses. Estudiosos e escritores se movimentam no sentido de proteger o termo autóctone. Suas manifestações, apesar de terem invadido tratados de estética e levantamentos históricos de autores e de rodeios cômicos como, por exemplo, os de Weisse que passa em revista todos os autores cômicos após Aristóteles. E ainda de terem invadido capítulos de Histórias de Belas-Artes<sup>2</sup> e ensaios sobre romantismo, ou manuais de estética, acabaram por aceitar o termo com as mesmas implicações do inglês. Houve também sob a influência da Inglaterra que a Itália acolhe, no século XVIII, graças a tratados de estética tais como os de Blair<sup>1</sup> e, talvez, por influência da França o termo umore com um sentido que estava mais ou menos perdido como o termo francês humeur. O termo estava demasiadamente caduco para assumir a diversificação dos caracteres exigidos pela sociedade. Todos protestavam contra o termo vazio, portando apenas significação antiga, impotente diante das novas forças literárias. A essa altura, o humor, praticamente universalizado, com uma concepção moderna suplantando a antiga, consegue nessa fase principalmente do romantismo alemão, ditar normas universais. Jean-paul, grande mentor da Literatura Alemã, inicia essa visão nova dizendo que o humor é o cômico romântico invertido, que anula as contingências ao colocá-las em contraste com a idéia. Dessa maneira, com o romantismo alemão e o esforço filosófico do século XVIII, chega à idade do ouro das definições e demonstrações de humor. E o principal articulador desse período foi Jean-Paul, que se define pela escolha do termo humour com todas as significações que nele se encerram. O humor torna-se quase uma weltanschauung, uma concepção do mundo e da vida; e, segundo Jean-Paul, no prefácio de Quintus Fixlein, três são os caminhos que conduzem à felicidade: 1. O idealismo que despreza o mundo real; 2. O humor cordial que se considera satisfeito com seu pequeno quinhão; 3. Uma combinação dessas duas atitudes. Há, para Jean-Paul, um humor prático, uma espécie de bom humor aplicado e consciente ao

lado de um humor estético e extravagante. Procurando aplicar suas idéias à poesia romântica, Jean-Paul estabelece o humor cômico romântico, o sublime invertido, que aniquila as contingências colocando-as em contraste com a idéia. O humor ou o cômico romântico, segundo suas idéias, é diferente da sátira, do gracejo, do 'espirituoso' porque uma indulgência quase desesperada lhe faz admitir que, diante do ideal, não há ridículos particulares nem loucuras isoladas, mas uma realidade inteiramente cômica, uma loucura geral. O romantismo alemão aprofundara cada vez mais esta subjetividade do humor, principalmente, em busca de uma espontaneidade humorística. Assim, W. Coligir procura dar-lhe autenticidade; Novalis admite 110 humores uma atitude arbitrária. Onde se encontram imaginação e julgamento, razão e livre capricho nascem o humor, diz ele. Baggesen distingue entre as idéias de Jean-Paul, o humor seco, anti-poético que ri mecanicamente das coisas e o humor-líquido, que se contenta em sorrir e que é o verdadeiro humor. Einchendorff procura ver no humor o moderno sentimento do conflito interior, que, não podendo mais conciliar oposições joga com elas numa espécie de jovialidade desesperada, para torná-las suportáveis; o humor, como faculdade melancólica de se ironizar, que chora nas alegrias e ri nas tristezas. Entre os esteticistas profissionais, Solger tem uma atuação relevante na conceituação de humor. Erwin, em seu *Cours d'esthétique*, ele enquadra as teorias essenciais de Jean Paul.<sup>2</sup> Diz que tudo, no humor, flutua, e que, em toda parte, se vê como no mundo das aparências, a participação dos contrários. Não há nenhum elemento risível e cômico sem uma dose de seriedade ou de latente melancolia. Não há nada de sublime ou de trágico, diz ele, que não caia na mesquinhez e no ridículo pelas limitações e, até mesmo, pela mediocridade das formas. Ou, ainda, que "devemos reconhecer, na obra humorística, que a idéia, uma vez realizada, é aniquilada de modo que um sentimento trágico acompanha o humor. Mas devemos também, perceber, ao mesmo tempo, que, como a idéia, o humor está por toda parte, como princípio das existências individuais, e se encontra na diversidade das coisas". conseqüentemente, "nem tudo o que é verdadeiramente humorístico deve ser obrigatoriamente risível. O humor pode ter um colorido melancólico, cômico. Levado à categoria de ironia romântica, seria difícil que a noção de humor, por mais simples que fosse, deixasse de ter outros elementos importantes como o trágico e o cômico, necessários à função neutralizante da "aparência de vida que toda a realização de arte parece destinada a perder". Comandada por Jean-Paul, constrangida a entrar nas categorias estéticas e metafísicas de uma época embriagada de sistemas, a noção de humor adquire, na passagem pelo romantismo alemão, alguns valores novos. Também, na Inglaterra, criou-se na essência do humor o sentimento universal da contradição fundamental do ser que une o idealismo filosófico. A união das variedades do espirituoso, como caráter, com certas categorias filosóficas, não modificou quase nada as significações de humour. O uso cada vez mais amplo da língua mostrou e abonou a feliz tendência de confundir wit com humeur, cujo resultado foi a ampliação do humor que passa a incluir, na sua descrição, comicidade, ironia, espirituosidade. A coisa parece girar em torno de um humor de "truculência alegre ou melancolia absoluta ornamentada de jovialidade" O humor, segundo havia dito Montague em seu *Essai sur Shakespeare*, "é uma espécie de espírito grotesco, modelado e colorido pela disposição da pessoa que o possui ou pelo assunto a que se aplica". Podemos quase adiantar que as definições de humor estão intimamente ligadas às de espirituoso, se não para se identificar, pelo menos, para explicar o humor. Assim, Sidney Smith acha que o prazer produzido pelo espirituoso provém da surpresa com que somos apanhados ao descobrir, de repente, que há uma semelhança entre duas coisas, entre as quais não

esperávamos existir. Macaulay não vê diferença entre as teorias dos três grandes teóricos do humor: Addison, Swift e Voltaire. Thackeray em *Humoristas anglais*, acha que a qualidade do verdadeiro humorista é rir e fazer rir. No entanto, a crítica deve se preocupar com as novas concepções de humor, principalmente as desenvolvidas na Alemanha. Carlyle realça a participação, no humor, da situação e do caráter dos personagens além de certa afeição pela vítima. Talvez queira insinuar, ou mesmo afirmar, que o humor estaria mais a vontade naquelas brincadeiras que fazemos com quem temos respeito. Embora não querendo aprofundar-se no assunto, G. Eliot pretende mostrar uma diferença entre o humor e o espirituoso (*wit*). Para ele o humor estaria quanto à sua origem, antes do espirituoso (*wit*) estaria ligado mais às faculdades poéticas, seria mais racional. O humor tira seu material de situações, de traços de caráter; o espirituoso se vale de relações inesperadas e complexas (próprias da ironia). Tomado sob o aspecto de apresentação simpática de elementos incompatíveis na natureza humana e na vida, a ironia espirituosa considerada mais cruel que o humor. G. Meredith, em vez de espirituoso e humor, faz distinção entre o cômico e o humor: o primeiro dirige-se à inteligência; o segundo, inferior, e apenas um riso espontâneo. Em geral, as definições inglesas de humor, no século XIX, giram em torno dessas diferenças de graus entre *humour* e *wit*, deixando de penetrar na natureza dos problemas principais do cômico literário, isto é, na qualidade do verdadeiro humor que é rir e fazer rir. No entanto, algumas definições mais cuidadosas buscaram um aprofundamento psicológico. James Sully vê, por exemplo, naquilo que o mundo moderno batizou de Humor, um sentimento misto, no qual o riso que zomba de um desvio ou de um erro, ou de uma degradação é temperado e modificado pela mistura de outros sentimentos concordes com o objeto de estima e, mais especialmente, da afeição e da simpatia. É assim que o riso suscitado pelas fraquezas do gênio é atenuado pelo sentimento de admiração por sua pessoa. A forma mais característica do humor moderno é aquela em que há participação do elemento benevolência, ou humanidade. J.H. Shortouse, desenvolvendo idéias de Jean-Paul, parece confirmar essa delicadeza do humor moderno, dizendo que essas suas percepções do agradável e do patético, esta simpatia por uma alegria efêmera, constituem o verdadeiro e perfeito humor que é o sentimento mais delicado que podemos experimentar; é o riso purificado de alegria refinada, muito próxima da ternura, da paz e do amor. É possível ver, numa definição como essa, um longínquo eco do romantismo alemão. Ao contrário dessas definições dos ingleses encontram-se o humor e a crítica americana para os quais o espirituoso consiste na inesperada revelação de uma similaridade entre dois objetos dessemelhantes, e, o humor consiste na demonstração (não necessariamente na revelação) de incompatibilidade entre dois objetos, associada quanto ao resto. Há fatos, dizem eles, que não podem entrar na aplicação racional das coisas. "As inteligências - solenemente lógicas - os ignoram e as naturezas sentimentais se afligem com eles, e, então, é aí que entre o humor, caridosamente, apoderando-se dessas realidades que não chegam a se combinarem e que fazem o desespero das inteligências racionais e extraem daí a alegria cristalina..." E ainda, segundo os críticos americanos, a sensibilidade artística não encontra satisfação no per feito; "o humor é gozo sem reserva que procura o imperfeito..." Para saborear o humor é preciso que haja duas idéias contrárias que se choquem numa colisão, dizem eles. Enfim, o espirituoso não estaria, tanto na escola alemã quanto nos críticos americanos, identificado, ou, pelo menos, muito próximo do irônico? Na França, no início do século XIX, por falta de grandes humoristas, as definições de humor ficam à mercê de influências estrangeiras, principalmente da Inglaterra que dominou praticamente o terreno do

humor por muito tempo.. Todavia, Madame de Stäel em *De Littérature* dedicou todo um capítulo à plaisanterie inglesa, que ela distingue de gaîté, inspiração do gosto e do gênio, produzida pelas combinações do espírito. A gaîté é uma disposição do sangue quase tanto quanto do espírito, ligada à natureza do clima e aos costumes nacionais, e por isso inimitável. Há na gaîté a tristeza, por exemplo, daquele que faz rir e não experimenta o prazer de fazê-lo. Stendhal, apesar do esforço, não deixa muito claro a definição de humor em seu *Essai sur Le rire*. A. Pichol tira de sua *Voyage historique et littéraire en Anglaterre et en Ecosse*, uma definição de humor inteiramente engajada nas significações morais e práticas; e fala de excentricidades de alguns lordes ingleses, de humor de taciturnidade ou de outros humores mais alegres; e, procura, geralmente, dar um ar de independência através de todas essas bizarras que nada mais são que um artifício para prender a atenção do público. E. Géraud<sup>4</sup> faz do humor inglês uma ironia ao dizer que nele falta finesse. Quanto à espécie de "alegria toda particular que os nossos vizinhos chamam de humor, não vemos nela senão bufonaria um pouco cínica e brutal". O uso da língua, no entanto, parece ceder pouco a pouco, a concepções novas que a crítica atribui à família da palavra humor. A partir de 1829 com a representação de *Humouriste*, peça de um ato, e a definição de humor de Marillac, alguma coisa como grosseiramente agradável e o pitoresco de *ex Pressão* revelam o aparecimento de certo contraste na definição de humor. É, todavia, a partir de 1840, com a influência alemã de Hegel, Jean-Paul, Hoffmann, Heine e outros, que a definição de humor na França parece tomar rumos mais definidos. Para a maior parte dos escritores dessa geração o humor consistia numa fantasia mais ou menos desordenada. Nessa composição do humor francês participam, também, influências tradicionais. Os *Contes Humoristiques* de Th. Gautier, por exemplo, são conseqüências dessas manifestações tradicionais. Nas definições de humor surgidas desse clima incluem-se as da *Encyclopédie des gens du monde*, em 1840, onde se encontram expressões como: "mistura engenhosa de sensibilidade, de alegria, de leviandade picante, e de filosofia profunda que caracterizavam as obras de Sterne. A visão do humor francês difere, portanto, da definição do humor alemão que não tem mais a leviandade viva e picante, e sim uma idealidade que domina seu espírito e que a desvia um pouco da realidade. A influência alemã começa a desaparecer e toda a gama de variedades de humor se põe dentro das definições puramente francesas. E, no interior dessa visão francesa da definição de humor, Blaze de Bury, além de outras coisas, diz que o humor tem sensibilidade e que esta sensibilidade é acompanhada pelo sorriso; humor é qualquer coisa vaga e indefinida, bastarda, de gracejo melancólico; é a alegria que chora... Como faculdade individual, ele resulta de diversos elementos que devem combinar-se. Isoladamente, por exemplo, a veia satírica é apenas sensibilidade, não constitui humor. A sátira é mordaz, seca, acirrada, acaba ridicularizando e ironizando; o humor, se alguma pitadinha de sal não alterar seu gosto, degenerará em pouco tempo em sentimentalismo. O humour britânico se opõe a gaîté francesa, é o que registra a *Encyclopédie Moderne*, em 1848. Ambos, ora encerram melancolia sorridente, sentimentalidade tranqüila, mais doce que triste, mais expansiva que pensativa, ora, manifestam uma amarga ironia, desesperada, uma veia satírica mais fecunda em lágrimas do que em sorrisos. Muitas vezes, é uma espécie de gaîté séria, calma e fleumática. E se observarmos a opinião de Saint-René Taillandier, vamos ver que o humor surge de antíteses: as idéias mais graves, diz ele, podem ser expressas por imagens divertidas; e vai mais longe nessa antítese: "o humor não é sangue nem gargalhadas, não é riso nem choro, são os dois". Observamos que não se trata de contradição mas de choque de confronto, de impacto. O

humor lança um olhar sobre a vida e vê que ela se parece com uma comédia e se diverte; mas, ao mesmo tempo, vê que esta comédia é séria e se entristece. Convém fazermos, agora, uma aproximação do humor de humoristas produzidos pela Inglaterra, Alemanha, França e Estados Unidos, destacando suas afinidades. Taine refere-se, frequentemente, na *Histoire de la Littérature Anglaise*, à ironia grave de Smith, à excentricidade de Sterne, à invectiva de Carlyle, e apresenta o humorista como homem raramente benevolente e nunca feliz; é aptas para dizer em tom solene coisas extremamente cômicas, imprime estilo nobre e frase ampla àquilo que faz o povo rir. Edmond Scherer anuncia que a percepção dos disparates do destino humano, feita por um homem que não se afasta da própria humanidade, mas que a suporta com todas as suas fraquezas, constitui a essência do humor. E Montegut observa que esse humor tão controvertido tem tido mau uso. Falando de humor, diz ele, está-se falando de espírito, de temperamento, por conseguinte, espontaneidade, candura, ingenuidade, simplicidade, genialidade. Por isso, ele acha que Sterne "não merece o título de humorista porque é mais engenhoso que ingênuo mais artificial que espontâneo, ainda que sua sensibilidade fina, verdadeira, rica de belas fantasias, tanto tem contribuído para fixar entre nós o sentido que se deve dar ao humor". A Itália nunca esteve desatenta ao enriquecimento estético e moral da noção de Humor. Observemos, por exemplo, que De Sanctis, em 1856, dizia que humor é "uma forma artística caracterizada pela destruição dos contornos, com a consciência dessa destruição..." em que "a contradição é a essência de onde se tira essa maneira de fazer e desfazer, de dizer e desdizer. A busca do enriquecimento do termo humor, fora das fronteiras italianas era feita com muito entusiasmo, mas os italianos preferiam uma conduta mais prudente que pudesse levar os interessados a pesquisar períodos limitados como os compreendidos entre Montaigne e Jean-Paul, Rabelais e Swift. Por outro lado, nota-se claramente que essa atitude significou mais de uma razão para que o umorismo de Dante ou de Manzoni, de Gozzi ou de Carducci, de Pulci ou Leopardi ganhasse vida nova, mas ainda muito distante da estética. É preciso, no entanto, que a estética se empenhe, cada vez mais, em busca de uma definição de humor que convenha, é verdade, a certos processos de expressão, mas que represente, em última análise, uma disposição de espírito ou de alma. Ora, pretender que a estética se deva a si mesma, uma definição de humor, não seria exigir dela "uma definição de alegria, de felicidade, de desespero, de entusiasmo, de todos os sentimentos, de todas as paixões que o homem pode experimentar, de todas as situações nas quais se podem encontrar, alegando que todas essas coisas podem ser matéria artística?" Benedetto Croce diz, simplesmente non possumus e remete à psicologia descritiva a definição de humor ou, antes, dos casos numerosos de humor". Essas definições devem ser necessariamente imprecisas e fugidias, antes de conceitos rigorosos seriam agrupamentos de representação que se fixam sobre a imaginação". Admite-se que considerações desse gênero acabarão por renunciar à vã pretensão de se encontrar uma definição verdadeira, isto é, rigorosa e filosófica, do humor. Assim, de um lado a Itália, não desdenhando as definições exóticas tradicionais ou assimiladas de seus vizinhos, procura, em cada uma delas, indicar um lado, um ponto notável de representação da realidade; por outro lado, preocupa-se, também, com a busca de uma definição de humor que atenda às exigências da estética. Conclusão análoga se chega, com relação à estética francesa, após se ter feito um bom levantamento dos crescentes casos particulares de humor. No século XIX, floresceu um grande número de humoristas na literatura francesa, que juntamente com uma variedade de fenômenos humorísticos tornaram maior a dificuldade de uma definição totalizante. Há muita incerteza.

As tendências se voltam para todo e qualquer lado. Há uma disposição igual para a alegria quanto para a tristeza, e, esta alegria é quase sempre melancólica e a tristeza, envolvendo sempre gestos bufões e tranquilizadores. O leitor é crivado de insinuações sutis, é desarmado, ao mesmo tempo, por profundas igualdades. Então se pergunta: o que é o humor senão a arte de forjar e deformar as coisas sérias, até que tomem uma aparência de alegria, de comicidade, de paródia, de sátira através da habilidade sutil do humorista? O humor parece então se tornar uma coisa infantil, algo rústico, original, natural, complexo e sutil, ao mesmo tempo, ligado intimamente ao espírito jovem. É isso, mais ou o que se deduz das Bucólicas de J. Bernard. Dentro da mesma linha do pensamento italiano, desde que aplicadas a um grande número de casos, às definições de humor se tornam mais prudentes. É, por essa razão, certamente, que F. Frimay exige, para a definição de humor; certas distinções iniciais.” Segundo ele, deve-se distinguir um sentido inglês, um sentido alemão e um sentido francês do termo humor. Tomada essa precaução, ele justifica o emprego desse termo na língua francesa distinguindo ainda de espírito (racional no seu princípio e na sua expressão), o humor, voluntariamente ilógico. Angellier cita algumas definições contraditórias e admite que somente dois elementos sejam necessariamente comuns a todos os humoristas: o gracejo e o contato direto com a vida real. O humor, diz ele, reside essencialmente numa espécie de inadequação, de inconveniência entre idéia e expressão, fundo e forma, inspiração e processo, o sentimento e o tom, a impressão produzida pelo mundo exterior e a sua manifestação. É possível discernir e sustentar que em toda parte em que o humor estiver presente, um contraste, uma discordância, um ilogismo qualquer se encontre latente no pensamento, na expressão do humorista. I A visão humorista de Angellier parece ser, de maneira geral, uma postura ingênua de ver e julgar a vida. Nada de humor sem um sentido de vida real, sem um contato incessante com ela. Em resposta a esse estado de coisas, estudado sob a luz da psicologia e da estética, só podemos realçar mais a nossa dúvida: não podemos, mesmo, definir o humor? L. Cazamian, outro grande estudioso do humor, unindo sua análise à teoria do cômico de Bergson, examina particularidades da atitude e da forma humorística e propõe fórmula sintética apenas para indicar as razões pelas quais uma definição completa é impossível. O humor desvia-se da ciência, diz ele, porque seus elementos característicos e constantes são poucos e, sobretudo, negativos, enquanto seus elementos variáveis são numerosos e indeterminados. Finalmente, após longas reflexões sobre o papel da crítica literária, conclui dizendo que, por falta de uma definição mais completa, total e abrangente de humor, é tarefa da crítica literária estudar o conteúdo e o timbre de cada humor, isto é, a personalidade de cada humorista, e que ao invés de estudar o humor ou os humores em si, poder-se-ia estudar os humoristas individualmente. Após essa sugestão de L. Cazamian convém, a guisa de conclusão, dizer que é muito difícil depreender, dessa história das definições de humor que acabamos de ver, resultados globais capazes de nos dar uma formulação completa sobre a definição de humor. Continuamos ainda muito inibidos diante daquela pergunta que imobilizava Pierre Daninos: Quelle est votre définition de humour? Todavia, parece-nos que a noção de humor partiu da fisiologia dos temperamentos e dos caracteres e, após longas evoluções, tende a retomar aspectos de suas origens. Pelo menos, essa é a conclusão que poderíamos tirar do conjunto das definições apresentadas até aqui. É em nome da psicologia e de suas aplicações à crítica literária, que os autores que se recusam definir "humor global fazem oposição ao inútil esforço da terminologia estética". Sabemos que a psicologia e a crítica literária no início do século buscavam, na fisiologia, uma ajuda

indispensável, quando pretende ir ao fundo às naturezas individuais. Veríamos a ciência de belo renunciar, pouco a pouco, à posse de um conceito admitido com sérias dificuldades; e a lenta diferenciação feita na França entre humeur e humour e, na Alemanha, entre humour e Laune não estaria, agora, totalmente afastada de ter sua participação no processo de definição de humor. O humor, reação pessoal, em seu princípio, função de idiossincrasia, teria encontrado acolhida nos quadros da estética é, nos quadros de uma ciência, durante um período de história literária, relativamente coincidente como o período do triunfo do romantismo. Os elementos essenciais que compõem o nosso moderno conceito de humor datam, praticamente, da revolução das idéias humorísticas de 1688, da Inglaterra, quando o humor passou a ser entendido como expressão de homens de teatro, tendo como modelo Ben Jonson muito mais do que Shakespeare, na comédia da Restauração. O humor, por essa época, passou a ter outro significado, associando-se, em primeiro lugar, a idéia de cômico que passou a fazer parte definitiva de sua definição. Não importava que esse cômico fizesse parte da intuição shakespeariana de um riso marcado por um ar triste, ou de um riso voluntário, inteligente, superior e também não tão natural que o indivíduo não pudesse ter nenhum poder sobre ele. Das definições originárias e efervescentes daquelas orgias de definições nacionais resulta uma definição mais calma, mais consistente. A extravagância, a excentricidade gratuita de sua forma original ficou fora de sua definição. O humor é encarado com mais seriedade, ou seja, não se deve rir (quem quer fazer rir): “de Mêmes que le vrai humour a l'air sérieux, tandis que tout le monde rit autour de lui; le faux humour rit tout le temps, tandis que tout le monde a l'air sérieux autour de lui” O verdadeiro humor, dizia Lord Kames, em 1762, nos seus Elements of criticism. É próprio de um autor, que, tratando-se sério e grave, pinta os o vislumbamento de um resultado obtido por Diderot, mais tarde, no Le paradoxe sur le comédien que define com mais precisão essa transformação do humor de um estado de espírito, de uma maneira de sentir do humorista, para uma construção voluntária, uma composição proposta ao público por um artista consciente. Lord Kames distingue ainda em sua obra o humor literário (in writing), do humor de caráter (in character). Desses dois aspectos distintos do humor anunciados por Lord Kames, interessa-nos apenas o literário; todavia, é bom esclarecer alguns pontos secundários do humor de caráter. Há, no final da evolução semântica de humor, no fim do romantismo, uma tendência para a objetividade. Essa semântica percorreu, como vimos, os caminhos do ser humor, com Ben Jonson, para os de ter humor, de Addison, e depois, para os do fazer humor de Lord Kames. Entremeio a essa evolução, muito se discutiu sobre o caráter passivo e ativo do humor. Apenas para termos uma idéia da profundidade do problema, observamos o seguinte texto do obscuro polígrafo Corbyn Morris, citado por Escarpit:

« Un Homme d'Humour (Man of Humour) est un homme capable de représenter avec bonheur un personnage faible et ridicule dans la vie réelle, soit en l'assumant lui-même, soit en le faisant représenter par une autre personne, d'une façon à laquelle on pourra, pour ainsi dire, toucher du doigt les bizarreries et les faiblesses les plus extravagantes du personnage. Un Humoriste (Humorist) est une personne de la vie réelle, obstinément attaché à des bizarreries particulières de son propre caractère, bizarreries qui sont visibles dans son tempérament et dans sa conduite. , un Homme d'Humour est un homme capable de représenter et de révéler avec bonheur les bizarreries et les faiblesses d'un Humoriste ou d'autres personnages»

Resumidamente, podemos assinalar, como efeitos dessas verificações, o resultado que apura a distinção feita por Corbyn Morris entre Humour que corresponde ao nosso excêntrico espirituoso e o Man of Humour que corresponde ao nosso humorista. Além disso, chegou-se ao conceito de humor estético, susceptível de uma linguagem universal, isto é, o humor acima das fronteiras nativas, das suas raízes, separado de suas fontes vivas. Não foram essas as únicas distinções que apareceram com função de delimitar ou de ampliar o sentido de humor. De limitar, no sentido de não confundi-lo com outras manifestações psicológicas, e ampliar, no sentido de torná-lo universal, liberando-o de uma visão estreita e nacionalista defendida pelos ingleses, eis a questão. A primeira coisa feita nesse sentido foi cuidar da genealogia do humor cuja primeira preocupação foi a de separar humour de wit. Diz Addison, no número 35 do Spectator, que a fundadora da família é a verdade que gera o Bom Senso, que gera o espirituoso (o cômico) (wit) que desposa um descendente colateral chamado gaîté do qual teve um filho: o Humor. O Humor seria, então, o mais novo rebento desta família ilustre, e por vir de pais com disposições tão diferentes, tem um temperamento inconstante e variado. Torna, às vezes, ares graves, outras, se veste da mais baixa vulgaridade. Para nós fica muito claro que se trata de Humor (espírito humorístico) e humor (comichade). O espírito humorístico (wit) é aquela disponibilidade geral de pessoa para as coisas alegres, suaves reúne em si elementos subjetivos, revela um poder espiritual capaz de ver o mundo descaracterizado de qualquer gravidade; trata-se de um otimismo fundado em algum elemento razoável mas sem qualquer condição de análise porque o espirituoso não repete as mesmas trilhas, está sempre criando caminhos novos, situações surpreendentes, e, sempre, nos deixando à distância. Fúgio e escorregadicho, jamais o apanharíamos. Poderíamos, talvez, pensar em tipo irônico, em senso de humor, mas teríamos dificuldades de identificá-lo como cômico. O humor-comichade (humour) sustenta-se mais por seus caracteres objetivos do que pelos subjetivos. Na verdade, não podemos separar humor (espírito humorístico) de comichade. A comichade estaria mais nas coisas, nas formas das coisas e nos defeitos físicos das pessoas. Teria caráter externo, enquanto o espírito humorístico estaria ligado ao movimento da alma, do intelecto, portanto, seu caráter seria interior. Nesse caso a comichade teria toda sua força quando unisse os dois caracteres, interior e exterior, conquanto se resguardasse, nessa união, em toda sua integridade, da emotividade, condição do riso. Poderíamos, para finalizar essa distinção, dizer que o wit estaria ligado, então, ao espírito, à inteligência à vivacidade, aos exercícios das faculdades mentais, ao bom senso, e, à descoloração total de qualquer atividade ou moralidade. O humour, por sua vez, sendo recurso natural das comédias, seria o wit mais alguma coisa. A comichade reuniria, portanto, o wit e o humour do ator e do público, num crescendo fantástico que explodiria no riso. Uma coisa, porém, podemos afirmar com certeza: a diferença entre wit e humour é muito pequena e a discussão a respeito, muito grande e parece continuar. C'est pourquoi jamais ne se terminera le débat esprit-humour diz Robert Escarpit. Já consideramos o humor em seu sentido subjetivo e objetivo, resta-nos tecer alguns comentários sobre a dialética humor intelectual e humor afetivo. No fundo, continua a mesma problemática da subjetividade e da objetividade, ou seja, o humor no sentido de ser e o humor no sentido de agir. A propósito, cabe aqui uma observação que abona plenamente o conceito de humor completo: devemos sempre ter em conta que não somos humoristas para nós mesmos. O espirituoso e o cômico sempre necessitam de um público, de um admirador

qualquer. Esse relacionamento com um terceiro dá ao artista o sentido da continuidade, do progresso. Essa coloração psicológica parece ser secundária, mas como separar o homem do seu estado de espírito? A divisão intelectual e afetiva de humor, contudo, não pode ser extremada, uma vez que em qualquer participação emotiva estaria eliminando o humor. Basta lembrarmos que, segundo Bergson, o maior inimigo do riso é a emoção.<sup>2</sup> convém, ainda, dentro desse contexto, citar o que diz Cazamian sobre o humor:

L'humour est un sentiment complexe ou un fond comique, produit par la présentation volontairement transposée, et en même temps lucide de nos idées et de nos sentiments, est très souvent modifié et parfois effacé par une résonance émotionnelle, morale et philosophique, de nuance très variable, produite par une suggestion générale à laquelle contribuent les faits présentés, et les mille signes auxquels se révèle l'attitude intérieure de l'humoriste.<sup>1</sup>

O fundo cômico de que fala Cazamian assemelha-se ao vivante da definição de Bergson, quando fala do cômico como uma criação mecânica plaqué sur du vivant <sup>2</sup>, para depois anunciar a seguinte regra geral: On obtiendra toujours un effet comique en transposant l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton.<sup>3</sup> São, portanto, o fundo da definição de Bergson que são passíveis de análise intelectual. Passamos a chamar comicidade ao humor completo que se dá, portanto, pela mudança de tom, segundo Bergson pela detenção voluntária de julgamentos implícitos, segundo Cazamian ou, como diz o próprio Robert Escarpit<sup>4</sup> pela suspensão das evidências. Essa suspensão de evidências necessária para o aparecimento do cômico abrange, pelo menos, quatro tipos de juízos: juízo cômico, juízo afetivo, juízo moral e juízo filosófico. A suspensão do julgamento cômico é ato fundamental de todo humor. A intensidade cômica está no ar imperturbável do narrador e no caráter cômico daquilo de que está falando. Quanto maior for a distância entre a seriedade do narrador e as banalidades que diz, maior será o grau de comicidade. A suspensão do julgamento afetivo leva, através de contraste de sentimentos sublimes com coisas banais e insignificantes, ou vice-versa, a uma comicidade que toca as esferas superiores do humorismo. A suspensão do julgamento moral conduz a um humor cínico e carregado de causticidade. O amoralismo resultante desse fato pode levar a um imoralismo por inversão de valores. Nessas formas de humor superiores, a suspensão do juízo moral constitui um meio eficaz de substituir uma moral frouxa, hipócrita por uma atitude mais corajosa e mais verdadeira. Finalmente, a suspensão do juízo filosófico, isto é, a abdicação aparente da faculdade generalizadora, conduz-nos bruscamente a uma espécie de infantilismo mental voluntário, onde o humorista é proibido de sair do concreto, do presente, tornando-se prisioneiro da sensação e da emoção passageira. A suspensão do julgamento filosófico nos leva ao absurdo, exatamente a um elemento essencial da comicidade. Até certo ponto podemos sustentar a teoria de Cazamian, e a sustentaríamos totalmente se ela respondesse à seguinte pergunta: esses mecanismos usados são suficientes para reduzir o humor? Na verdade, Cazamian não pretende definir o humor, pretende, apenas, dar sua contribuição ao humor como forma estética. Evidentemente, não poderíamos esquecer, em tudo isso, a intencionalidade do autor ou do humorista e o estado de espírito do ouvinte ou do leitor. Pelo menos, parece estar aí a diferença entre o humor e as outras formas do cômico. O humor está na intencionalidade com que se passa do mundo sério para o mundo

não-sério, mantendo-se no segundo a mesma postura que se sustentava no primeiro. Ainda dentro dos esclarecimentos sobre o humor é preciso desembaraçarmo-nos de superstições terminológicas. Geralmente, o leitor confunde ou ignora os vários níveis de riso, concentrando-se somente no resultado das contrações musculares. É preciso, então, distinguir o riso, fenômeno físico, do riso, fenômeno psicológico e estético. Não devemos, porém, nos constrangir em encarar o humor completo, do qual estamos falando, como fenômeno que envolve o riso físico, psicológico, estético e social, embora tenhamos em mente a existência de risos sem humor e humor sem risos. O melhor que temos a fazer a esse respeito é nos ajustarmos a Bergson e reconhecer, naquilo que ele chama de riso e naquilo que chama de humor, os fenômenos de estrutura dialética, um composto de fase crítica geradora de agonia, de tensão nervosa e, uma fase construtora de calma, de conquista de equilíbrio. Não podemos negar que Bergson não esteja pensando, também, numa participação psicossomática do humor. O humor, diz ele, interessa, sobretudo, às regiões superiores do riso, sua fase crítica é intelectual e nós a chamaremos de ironia. Sua fase construtiva é quase sempre afetiva, e a qualificaremos, por falta de um termo mais adequado, de choque humorístico. Comumente cita-se, como melhor exemplo para ilustrar a dialética do humor, a *Modeste Proposition* de Swift. Nela, encontra-se o humor engajado, isto é, o rir para refletir. Nela, o processo se desenvolve, segundo a teoria de Cazamian, ou seja, primeiro se dá a suspensão do juízo cômico, abstenção total de qualquer tom de humor; a proposição é feita em tom de ciência pura. Em seguida, dá-se a suspensão do juízo moral, afetivo e filosófico, ao mesmo tempo, através de uma lógica irreprovável. A seriedade aparente, observada, através de todas essas evidências e, de outras mais, exceto a da idéia fixa de comer crianças, tem o respaldo de uma lógica puramente formal e da linguagem altamente científica. Se não houvesse a intencionalidade irônica, poderíamos achar tudo, nessas suspensões de evidências, até mesmo uma posição canibalista, menos comicidade. Com a suspensão das evidências chega-se ao absurdo que muito se aproxima da tragicidade, e, por um triz, não escaparia dela se não houvesse o tom, a intencionalidade que abrem o caminho -para o não-sério. Já que falamos em ironia, convém adiantarmos alguns comentários sobre pontos que desenvolveremos, mais adiante, com mais detalhes. Trata-se, primeiro, do paradoxo irônico que é obtido pela colocação, através de contato repentino, do mundo cotidiano com o mundo deliberadamente reduzido ao absurdo; a redução ao absurdo é obtida pela suspensão voluntária de uma evidência acompanhada de um comportamento mental, aliás, perfeitamente normal e, sobretudo, perfeitamente lógico. A evidência suspensa é própria de um grupo social dado e o paradoxo humorístico somente existe para os elementos grupo social que aceita esta evidência, o que explica que o humor de um dado país é, muitas vezes, inacessível aos habitantes de um outro. Em resumo, o riso só é possível quando o auditório ou o simples ouvinte está convencido de que não se fala seriamente, mas se finge falar com seriedade. Há necessidade, porém, para que ele perceba a intenção benevolente, generosa de uma piscadinha de olhos, de um pequeno toque ou de algum tom de cumplicidade, seja ele qual for. No caso de Swift, a piscadinha de olhos estaria na enormidade do absurdo, no exagero da própria proposição. Como já vimos, o absurdo se presta ao cômico e ao trágico, ou seja, diante do absurdo ou se ri ou se chora. A arte do humorista está exatamente ao se tratar de paradoxo irônico, na medida certa da sua piscadinha de olhos (gesto, tom de voz, exagero da proposição etc.) qualquer coisa que leve o público a entender o seu jogo, e que, ao mesmo tempo, não seja tão evidente que desfaça a carga humorística, nem tão obscura que não consiga trazer de

volta o espectador do absurdo trágico, para o absurdo cômico. Basta tirar do texto de Swift alguns detalhes, que contrapõem à incredulidade criada pelo exagero, e, então, não mais haverá o choque humorístico, o salto para o riso. O texto permanecerá fechado no absurdo, que criou, e se tornará para o leitor um objeto de escândalo, de repugnância e de indignação. O paradoxo humorístico está montado sobre a suspensão das evidências, ou, segundo outras teorias, sobre a suspensão dos juízos moral, cômico, afetivo e filosófico. Em outras palavras trata-se de suspensão de coisas convencionais dentro de determinado grupo ou de determinada sociedade. Sabemos que aquilo que foi convencionalizado passa a ser lógico, evidente, natural para todos os membros desse grupo ou dessa sociedade. Essas evidências definem e solidificam a coesão do corpo social e os indivíduos passam a agir e a se comportarem de acordo com a doutrina convencionalizada, automaticamente, ou com reflexões condicionadas ao meio em que vivem. Toda civilização seria impraticável, justifica Es carpit, sem esses automatismos mentais que servem de pilotos automáticos para o nosso comportamento, enquanto as circunstâncias não exigem uma intervenção criadora da consciência. Enquanto nossa consciência não é chamada para novas criações, cabe ao humorista quebrar os grilhões dessas evidências, com sua vocação não conformista. Excêntrico, natural ou deliberado, fictício ou real, essencial ou acessório, aparente ou dissimulado, seu não-conformismo se traduz sempre pela suspensão de uma ou várias evidências dentro de um comportamento, normal e conforme às regras do grupo. A suspensão de certos automatismos, de certas evidências, para quem dentro do grupo, estiver atento às piscadinhas de olhos e perceber o jogo do paradoxo irônico, transformar-se-á em verdadeira comicidade. Suspender as evidências é criar absurdos, isto é, criar surpresas; e, essa nova realidade criada é humorística. A suspensão das evidências pode ser observada, por exemplo, a entrada de um novato num grupo social. Esse novato torna-se, na verdade, um ingênuo, inocente como um recém-nascido, ignora as evidências que constituem a sabedoria adulta. A ingenuidade consciente, como se pode ver é uma atitude humorística. O ingênuo consciente, isto é, o humorista, age e se comporta como uma criança em idade dos porquês, fazendo perguntas inocentes, criando um clima particular de humor ingênuo típico usado pelos humoristas é o turista estrangeiro que não partilhando das evidências do país tem dele sempre uma visão absurda. E, aqui, mais uma vez paramos para conferir o termo metro da conceituação de humor a que queremos chegar. O humor, segundo podemos observar, desde que deixou o terreno das ciências médicas, passando da fisiologia para a psicologia, exigiu cada vez mais o concurso de outros elementos, principalmente de ordem literária e intelectual, para se impor, como fenômeno estético. No item seguinte, dando continuidade a essa expansão do humor estético-literário, teceremos comentários sobre Humor e Retórica e sobre as interações da Ironia, Ludicidade e Paródia, responsáveis, certamente, pelo humor do Satírico de Petrólio.

Algumas figuras retóricas funcionam como suspensão de evidências. A litote, por exemplo, é a mais adaptada à ironia, pois diz o menos pelo mais. Essa suspensão das evidências proporcionais é, evidentemente, matéria de humor. A hipérbole, ou a exageração sistemática, pode, também, desempenhar o mesmo papel da litote. Além dessas duas figuras retóricas, a transposição estilística pode se tornar um processo muito freqüente na ironia. Ao lado da jocosidade dita com um ar triste, como já conhecemos, há a coisa triste dita com um ar alegre. A ironia que daí se depreende tem alguma coisa de inquietante. É o tom, muitas vezes, fingido

pelos poetas malditos e pelos humoristas do humor negro. A transposição pode afetar os níveis de estilo; assim, poderemos ter um estilo sublime para tratar de assunto trivial, como podemos ter estilo familiar tratando de assunto nobre. A ironia e humor que daí decorrem, em muitas literaturas, recebem o nome de burlesco. A transposição, particularmente sutil, é aquela que afeta a língua em si mesma. A língua, na verdade, é o veículo principal das evidências sociais. Mudando-se a linguagem, suprimem-se, automaticamente, as evidências e, sem a modificação de qualquer coisa que seja, para atenuar o propósito, torna absurdo aquilo que seria inteligível. Não sendo apenas formal, a transposição engaja toda a personalidade, suspendendo as evidências de nação, de classe e de religião. Exemplo fabuloso dessa suspensão de evidências é dado por Champi. O riso que resulta dessa transposição é fraco mas ligeira e agradavelmente escandalizante. O escândalo poderia atingir o riso se o tom do humorista não fosse perfeitamente regulado. A tensão irônica aparece, aqui, no seu auge. Localizada ainda dentro da retórica, sob aparências menos excessivas, a ironia crítica se torna eficaz, principalmente quando ataca tabus seculares, simplesmente porque se trata de tabus. Esse tempo designa, nas sociedades primitivas, precisamente, aquilo que chamamos evidências. Exemplo clássico da ironia crítica encontramos no *Nuevo Pobre* de Rafael Azcona onde o humorista reduz ao absurdo dez séculos de orgulho aristocrático espanhol. A transposição, no exemplo citado, se observado bem, não é apenas retórica, por transposição estilística, mas dramática. Há, na ação, três elementos que devem ser considerados: *Nuevo Pobre* • (Aquele que sofre), o verdadeiro pobre e o leitor. Da mesma maneira, como na transposição lingüística se obtém um efeito de ironia dissimulando a chave da linguagem, misturando o segredo da combinação, assim também, na ironia dramática, um personagem ou um grupo de personagens ignora o segredo revelado a outros personagens e ao público. Como já dissemos, anteriormente, tanto a Comédia quanto a Tragédia se utilizam do absurdo, e, por isso, uma pode estar a um passo da outra. A ironia dramática pode ser transformada em tragédia "Para orientar o mecanismo para o trágico é suficiente que o autor insista sobre aquilo que poderá provocar, no público, um sentimento de solidariedade para com o elemento cego" (a platéia ou personagens que desconhecem o segredo). A orientação do trágico para o cômico pode ser conseguida apenas despertando um sentimento de superioridade, diz Escarpit. A cegueira, não partilhada, que se encontra no "choque humorístico", é a fonte de toda a ironia dramática, e, portanto, de toda ironia social, na medida em que as relações sociais são dramas. Segundo ainda Escarpit é essa cegueira não partilhada e o índice de superioridade que dão um tom um pouco amargo ao humor de um Charles Chaplin ou de um Cantinflas. O choque humorístico, a que há pouco nos referimos está ligado à conquista da segurança, segundo Konrad Lorenz, que nos dá uma idéia mais clara desse relacionamento num texto onde imagina um grupo de homens primitivos cercados, de noite, por milhares de perigos não identificados:

A un certain moment une grosse antilope débuche dans un grand bruit de branches, et ils sursautent nerveusement, apprêtant en hâte leurs lances pour le combat. L'instant d'après quando ils reconnaissent un animal inoffensif, leur crainte fait place à des jacassements soulagés, mais excités et finalement à de grands éclats de rire.

O riso que resulta da quebra da tensão se traduz em alívio e segurança. O processo se resume no seguinte: primeiro o susto, a surpresa; segundo, percebemos que o susto não foi tão grande, estamos novamente seguros. Assim, o riso, instalado após esta tensão, é de plena satisfação por estar- mos novamente seguros e, portanto, sugere certo grau de superioridade. Cada povo ri daquilo que teme ou admira mais, diz Admitimos, então, com André Murois, que não há riso sem segurança, e que, o riso do homem ameaçado é o riso resultado, e não causa da sua vitória sobre o medo. Essa teoria do riso-segurança pode até receber o aval para sua aplicação no caso da ironia. Muitos críticos vêem na ironia um sentimento de superioridade em relação à vítima. Há mesmo quem diga que o riso, principalmente o riso irônico, é uma manifestação ou um arrebatamento do orgulho, de segurança. Cremos que o riso de superioridade é apenas um caso particular do riso de segurança. Somente o domínio da segurança, somente a segurança pode sustentar superioridade, mesmo que esta segurança esteja fundamentada num engano. Considerando bem, o riso-segurança abrange o riso, desde o sorriso do bebê que corresponde a uma conquista experimental das leis da natureza, e que traduz a impressão de domínio, portanto segurança, até o riso do cômico que ridiculariza uma sociedade inteira. Esta segurança dá um ar de superioridade ao bebê diante da conquista da natureza; ao humorista, pela segurança de seu ponto de vista diante da vítima. Há, apenas uma diferença no bebê o riso é exteriorizado, enquanto no humorista, o riso pode ocorrer internamente, na expectativa de que ele se exteriorize nos lábios do ouvinte ou do espectador. Além disso, qualquer que seja a vertigem do absurdo, só é risível se se estiver com os pés na terra, ou seja, se houver um outro termo de comparação, para que se possa observar o contraste. Só se ri de um excêntrico quando sua anomalia se depreende de fundo de normalidade. Esse ponto de referência se traduz por segurança e superioridade. Rimos do macaco não só porque é muito semelhante ao homem, mas também, porque é muito diferente do homem, a tal ponto de não deixar nenhuma dúvida ao homem sobre sua superioridade, pelo menos quase sempre. Como rir, porém, de um macaco que sofre e chora com uma voz de bebê? O riso pode ocorrer, minguar ou desaparecer em alguma cena em que cresça a simpatia pela vítima. Nas comédias de Molière o riso está quase sempre no limite das lágrimas. Enfim, podemos afirmar que, na medida em que se eleva, o humor se afasta do tipo elementar de riso criado pelo fenômeno tensão/distensão e, podemos já indicar que há formas superiores de humor que podem falsificar completamente o riso.

1. O termo em português cômico surge no século XVI, o espanhol, cômico e no século XV, o italiano, cômico, século XIV; o francês, comique, século XIV; o inglês, comic, século XIV; o alemão, komische, século XV - todos originários do sentido latino comicus, e do grego komikos relativo à comédia, cômico, do grego komos festa, folia, orgia'. (cf. Enciclopédia Mirador)

## 2. O Cômico e o Riso

Dentro do conceito geral de humor, convém abordar alguns elementos que entram na análise do Satíricon, e, cote-jar algumas teorias sobre o riso que fundamentarão nossa investigação literária.

Após leituras, exames e reexames de teorias, conseguimos delinear uma visão parcial, mas suficiente do humor para procedermos a uma análise do Satíricon sob ponto de vista humorístico geral. Todavia, para abordarmos a paródia, a ludicidade e o erotismo, recursos importantes da Menipeia, gênero do qual se originou o romance petroniano, é preciso um pouco mais de indagação e de aprofundamento da pesquisa..

Nas nossas incursões por entre as várias teorias do humor, aprendemos certos princípios e métodos indis-pensáveis ao seu estudo como por exemplo o relaciona-mento causa-efeito, o que imaginamos ser essencial para nosso trabalho. Assim, começando por esse caminho, dividimos o fenômeno humorístico em três partes: o natural (humor); o social (comicidade); o intelectual (ironia), sem negar, contudo, que para cada causa há possibilidade de mais de um efeito, e que os efeitos podem ter mais de uma causa. Desse modo, para cada causa mencionada acima, os efeitos são os mesmos, quais sejam: o sorriso e o riso. Todavia diferem quanto às conseqüências. A ridicularização, por exemplo, só ocorre quando os efeitos procedem de causa intelectual, uma vez que os efeitos de causa social podem, simplesmente, gerar o riso pelo riso, ficando uma possível crítica ou sátira dependendo da intencionalidade. Assim sendo, o riso ou o sorriso de causa natural jamais poderão ter conotação ridicularizante. Por outro lado, somente o riso ou o sorriso de causa intelectual atingem diretamente o nível estético.

Sentimos também que o objeto do humor e da comicidade não tem limites. O objeto do cômico e do riso são todos os valores, todas as instituições, todas as autoridades, todos os conceitos, todos os ideais, enfim, tudo o que pode representar o superego, segundo a teoria de Freud. Diante disso cabe-nos delimitar o campo das nossas indagações sobre o humor, e investigá-lo do ponto de vista irônico, lúdico, erótico e paródico. É preciso, antes, procedermos a uma tomada de consciência das teorias modernas do humor.

É universalmente aceita a premissa de que tudo o que é cômico diverte e suscita risos, por uma razão qualquer. Dessa premissa já é possível inferir uma verdade, segundo a qual, no humor, o cômico age como causa e o riso, como efeito. A recíproca, no entanto, não é verdadeira, pois nem todo riso provém de comicidade. Ele pode surgir de diversas situações ou condições que em nada se relaciona com o cômico. É o caso, por exemplo, do riso de origem meramente fisiológica ou do riso patológico ou, ainda, do riso suscitado por efeitos de drogas: enfim, trata-se de um humor de causa natural.

Com efeito, o riso está mais estreitamente ligado ao lado individual do comportamento, com evidente base fisiológica, ao passo que o cômico, como causa, representaria a dimensão propriamente psicossocial desse tipo de conduta.

Como não nos interessam aqui, as causas e os efeitos de ordem natural, trataremos do cômico de causa e efeito de ordem social e intelectual.

Com essa posição não queremos, de modo algum, considerar definidas as causas e os efeitos do humor. Não queremos encerrar a fantasia cômica numa definição, já que “vemos nela, segundo diz Bérson, antes de tudo um ser vivo” (Bérson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. PUF 1956, p. 11 et seqs.

O riso, segundo algumas teorias, é tomado como efeito comum do cômico e da ironia. Já Aristóteles tem sustentado, no capítulo V de sua *Arte Poética*, que o risível consiste num defeito e numa deformação que não apresentam caráter doloroso ou destrutivo, como, por exemplo, a máscara cômica que sendo feia e disforme não tem expressão de dor. A máscara, objeto cômico, é causa do riso. O objetivo de Aristóteles é mostrar que o ridículo é a essência da comédia, embora não seja possível aplicar essa assertiva a todo tipo de comicidade. Como já dissemos acima, do ponto de vista estético, a teoria do filósofo grego ainda não foi superada.

Segundo Hobbes (apud Menezes, 1974), “o riso é um orgulho que nasce de súbita percepção de uma superioridade nossa, comparada à inferioridade dos outros ou à nossa fraqueza anterior”. Sistematizando a teoria de Hobbes, Bains (1880, apud Berlyne) insiste na noção de degradação, segundo a qual o riso se produz quando algo, que antes respeitávamos, aparece de repente como medíocre ou vil.

Na teoria de Bérson, ( ) o riso é consequência do cômico produzido pelo automatismo “do mecânico sobre o vivo”. É esta a teoria central de Bérson, segundo a qual o cômico estaria ligado a gesto mecânico. Trata-se de rigidez, do automatismo e do mecânico sobre a flexibilidade e liberdade do movimento humano. Em termos de linguagem, esta rigidez verifica-se nas interferências de significações, nas inversões ou, ainda, nas transposições de séries significativas. Segundo a teoria de Berson, para a realização do cômico, é preciso que haja condições indispensáveis como a presença do elemento humano; um meio ambiente de completa indiferença e um ambiente coletivo. Nessas condições se estabelecem as modalidades que vão distribuir o cômico quanto às formas (formato e tamanho), quanto aos gestos e movimentos (gestos que imitam outras pessoas e gestos que limitam os animais e as coisas). Quanto às expressões, podemos distinguir o cômico da mistura de elementos materiais e morais, o cômico da transformação de uma coisa em pessoa, ou de uma pessoa em coisa. O cômico da repetição de uma palavra ou frase com exagerada frequência e o cômico do trocadilho. Quanto à situação, o cômico aparece na repetição, na inversão, na interferência de séries e nos equívocos.

Segundo Bergson não há comicidade fora do que é propriamente humano, só o homem ri, e só ri de coisas humanas; se, por acaso, ri de algum animal é porque o animal deve estar repetindo ou imitando gestos ou atitudes humanas. O riso deve ser insensível; a indiferença deve ser o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. O cômico se destina à inteligência pura mas pode ter significação social; nosso riso é sempre o riso de um grupo. Para Bérson, a manifestação cômica está no desvio, no efeito de rigidez mecânica inconsciente, que se estende ao caráter, ao espírito (caracterizando, por exemplo, a excentricidade) com no caso da idéia fixa. A correção desse desvio está no riso. Na teoria de Bérson, as formas fixas de deformidades são explicadas pela rigidez mecânica, pelo automatismo. O cômico dessas deformidades estaria na cristalização de uma imitação. O corcunda seria uma pessoa com

obstinação física, por rigidez, persistência no seu hábito. É desse modo que se entende o cômico de caricatura. Para ser cômico é preciso que o exagero ressaltado pela caricatura não pareça ser meta, mas simples meio. “Automatismo, rigidez, hábito adquirido e conservado são os traços pelos quais uma fisionomia nos causa riso. Mas o efeito ganha intensidade quando podemos atribuir a esses caracteres uma causa, relacioná-los a certo desvio fundamental da pessoa, como se a alma se tivesse deixado fascinar, hipnotizar, pela materialidade de uma ação simples.”

Um outro elemento cômico, segundo a teoria bergsoniana, é o mecânico colocado no vivo, a rigidez aplicada à mobilidade da vida. Segundo o autor as atitudes, os gestos, e os movimentos do corpo humanos são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo. É cômico todo incidente que chame a atenção para o físico de uma pessoa, estando em causa o moral. É cômico o corpo que se adianta à alma, a forma que se impõe ao fundo, a letra que quer sobrepor-se ao espírito. Enfim, rimos sempre que a pessoa nos dê a impressão de uma coisa, ou quando o ser humano se torna simples fantoche manipulado”.

Bérgson observa, com agudeza, que os heróis trágicos não têm corpo, não bebem, não comem, não dormem. Imaginá-los em tais situações seria esvaziá-los da tragédia e trazê-los para a comédia. A comicidade resultaria, assim, da proeminência do corpo em relação à alma, da forma sobre o fundo, ou da letra sobre o espírito, ou ainda da transformação da pessoa em objeto.

Outros como Locke, Kant e Shopenhauer dizem que o riso é provocado por contrastes. Daí a teoria do conflito, segundo a qual o cômico deriva da percepção de um contraste racional, natural ou social entre elementos da situação. Esta teoria, também chamada de teoria da contradição e da incongruência, tem o apoio de Spencer. Kant, por exemplo, afirma que a causa do riso está “na súbita redução a nada de uma expectativa intensa”. Já Shopenhauer diz que o risível é a contradição no conceito, isto é, nasce da subsunção paradoxal de uma coisa particular num conceito. Enquanto Spencer, em seu opúsculo *Physiology of Laughter*, complementa essas ideias com observação de que a eficácia do riso é maior se a incongruência for descendente, o que propicia uma redução da tensão e, conseqüentemente, uma sensação de prazer. Autores mais recentes, situados nessa mesma linha acentuam antes o efeito do insólito, do imprevisível ou da surpresa das situações risíveis. Essas idéias fazem lembrar, por exemplo, o provérbio latino: *Parturient montes, nascitur ridiculus mus*.. O elemento surpresa aqui é que faz o humor do provérbio. Tanto esforço e grandeza (*parturiente montes* = grande causa) e um mínimo resultado, um resultado ridículo (*nascitur ridiculus mus* = surpresa). Com essas últimas explicações do cômico parece fechar o círculo das descrições ou das definições do riso, pois não estão muito distantes da opinião aristotélica, nem da opinião dos comediógrafos famosos como Plauto e Terêncio, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Molière e outros que lograram obter o riso da platéia nas situações em que a desproporção, o equívoco, o erro do desacordo e do contraste, unidos à degradação, inferiorizam o eminente – como afirma Freud.

### 3. Ironia, sátira e paródia

(corresp. .65)

De acordo com Linda Hutcheon, podemos dividir a ironia em verbal e contextual. A ironia verbal se caracteriza e se define, em geral, pela inversão semântica ou pela antítese, mas pode também ser caracterizada por sua limitação diante de um texto completo, em oposição à ironia contextual, que envolve o texto como um todo.

Além da limitação da ironia semântica, encontramos outros obstáculos que nos impede de fazer uma análise do texto por inteiro. Um desses obstáculos surge da multiplicidade de relacionamento que a ironia semântica tem com a paródia e a sátira. É que por falta de uma definição mais específica dessas últimas, a ironia é citada como componente de suas definições normais. Por serem, muito semelhantes, afirma-se, em geral, que a sátira parodia o homem e que o reconhecimento da ironia e da sátira, no texto parodiado, faz parte do efeito parodiado da obra. Parece haver aí uma confusão taxonômica, pois a ironia participa essencialmente do funcionamento da paródia e da sátira, mas de maneira diferente. É que a ironia tem dupla especificidade: semântica e pragmática. Tanto numa quanto noutra há uma postulação necessária, ao mesmo tempo, da intenção do autor - codificador – e do reconhecimento do leitor – receptor - para poder afirmar a existência da paródia e da sátira. Para que haja ironia é preciso que “haja um alto de leitura além do texto, como unidade semântica ou sintática, para uma decodificação da intenção qualitativa, portanto, irônica, do autor” (Hutcheon, 1983). Não é possível negar a importância decisiva da intencionalidade e da recepção do texto, quando se trata de figura como ironia. A pragmaticidade, isto é, a segunda especificidade da ironia, de acordo com Hutcheon, tem permitido uma valorização tradicional da teoria semântica de ironia como a antítese, como oposição entre o que se diz e o que se quer fazer entender. Esta sinalização de uma diferença ou de uma oposição entre o efeito esperado e o efeito produzido é essencial para a compreensão da ironia e mesmo do cômico. Mesmo assim, não podemos limitar o funcionamento do cômico a uma relação semântica de antonímia, entre os sentidos literal e derivado; há uma outra função da ironia que opera em nível pragmático. Portanto, a confusão taxonômica levantada por Hutcheon e os problemas encontrados a partir daí, no relacionamento entre ironia, sátira e paródia, residem, essencialmente, nas diferenciações precisas entre funções semânticas e pragmáticas.

Começamos pela definição de ironia, levando-se em conta suas especificidades semânticas e pragmáticas, conforme a teoria de Linda Hutcheon. A função pragmática da ironia, diz ela, consiste numa sinalização de avaliação, quase sempre pejorativa. A crítica irônica se apresenta geralmente, sob forma de expressões elogiosas que implicam ao contrário num julgamento negativo. Sobre o plano semântico, uma forma laudatória manifesta serve para dissimular uma censura escarnecedora, um vitupério latente. Essas funções - de inversão semântica e de avaliação pragmática – estão, as duas, implícitas na palavra grega *eironeia*, que evoca ao mesmo tempo a dissimulação e a interrogação, por conseguinte, em afrouxamento entre significações, além de um julgamento. A ironia é, ao mesmo tempo, estrutura antifrástica e estratégia avaliativa, implicando uma atitude de autor-codificador com relação ao texto em si mesmo.

Atitude essa que permite ao leitor-decodificador interpretar e avaliar o texto que acaba de ler. É possível que “a ironia seja uma dessas caminhadas intelectuais de Umberto Eco, uma dessas situações interpretativas do leitor, provocada e mesmo prevista pela estratégia textual.

Ao se definir paródia a primeira preocupação é a de não a colocar no mesmo nível da ironia. Ela se define normalmente não como um fenômeno intratextual mas como “modalidade do canon de intratextualidade”, como outras formas intratextuais (alusão, pintura, citação, imitação, etc. a paródia efetua uma superposição de textos; é um texto produzido sobre outro texto; ou melhor, só há paródia em nível de textos; e, se houver algo crítico, o objetivo primordial, senão o único, é o texto parodiado. Dificilmente se sai do relacionamento dos textos parodiado/parodiante, dentro, naturalmente, das convenções literárias.

A paródia é conceituada, em geral, como a imitação cômica de uma obra determinada, mas o seu conceito pode ser ampliado conforme a demonstração de exemplos históricos, para o de imitação de um estilo ou de um gênero determinados. A paródia indiretamente pode refletir ainda uma crítica do gosto e dos costumes de um época, e pode ter em alguns casos um contido propriamente ideológico, quando se encontram em jogo ideias ou interesses opostos nos casos mais limitados, pode ter um sentido simplesmente lúdico.

Esse aspecto lúdico da paródia manteve-se durante muito tempo, até que a crítica moderna veio focalizar outro aspecto, de maior importância: o de dupla linguagem, pois em casos específicos a paródia superpõe uma linguagem a outra, e através disso constrói uma nova visão da realidade.

Não se tem dúvida de que a crítica moderna conheceu a função metalingüística da paródia. Exemplo disso encontram-se em Dom Quixote. Cervantes ao parodiar as peripécias do romance de cavalaria, criou a nova linguagem da ficção. Ao jogo da paródia e ao próprio jogo da ficção o autor de Dom Quixote superpôs, contudo, a dúvida entre o real e o ilusório.

No sentido etimológico, paródia significa de um lado contra-canto como oposição ou contraste entre dois textos. É essa a significação evocada para colocar o acento sobre a intenção paródica tradicional ao nível pragmático, para saber sobre o desejo de provocar um efeito cômico, ridículo ou degenerante. Por outro lado, o grego *pará* quer dizer, também, ao lado de, o que sugere antes uma concordância, uma intimidade, e não um contraste. Esta segunda significação negligenciada do prefixo autoriza, como veremos, “a extensão da força pragmática da paródia”, ou seja, a intencionalidade.

Paródia é “uma síntese bitextual funcionando sempre de maneira paradoxal a fim de marcar uma transgressão da tradição literária.

A sátira se põe no mesmo nível da paródia. Ambas são gêneros e não tropos. A sátira se distingue, porém, da paródia quanto ao alvo. Ela visa corrigir vícios e inépcias do comportamento humano ridicularizando-o. A paródia se envolve apenas com textos, embora possa haver paródia satírica e sátira parodiada.

Feita rapidamente a distinção entre ironia, paródia e sátira, vejamos como a ironia, com sua dupla função de contraste semântico e avaliação pragmática, participa do campo paródico e satírico.

No plano semântico, a ironia se define como maracá de diferente de significação, isto é, como antífrase – numa estrutura onde há um significante e dois significados. Comparando-a com a paródia, podemos dizer que a ironia opera em nível microscópico (semântica), enquanto a paródia opera em nível macroscópico (textual), pois a paródia representa, também, uma marca de diferença no meio de uma superposição de contextos. Em outras palavras, poder-se-ia dizer que, sendo a ironia uma antífrase, seria a paródia uma anti-texto? Convém que se atente para uma grande diferença.

Embora digam os teóricos que o grau de efeito irônico em um texto é inversamente proporcional ao número de sinais manifestos, necessários à realização desse efeito, é preciso, contudo, que esses sinais existam no interior do texto para remeter o leitor à intenção avaliativa codificada pelo autor. Se a ironia se sustenta às custas das pessoas ou de alguma coisa, é desse funcionamento pragmático, e não semântico, que decorre a adequação do uso que o discurso satírico faz da ironia escarnecedora, e depreciativa.

É, pois, a participação da ironia na paródia e na sátira que leva os dois gêneros a uma identificação. Daí a grande importância que tem esse tropo nas distinções entre os dois gêneros literários. As teorias do tropo se fundamentam unicamente sobre a especificidade semântica antifrástica da ironia, não muito úteis para a análise de textos mais longos que a palavra ou o sintagma. Ora, sendo assim, resta-nos somente a orientação pragmática – que se ocupa dos efeitos da codificação e decodificação, isto é, da teia de comunicação que estabelece a ironia. Para se obter a solução do problema vejamos o que propõe Linda Ucheon a respeito.

Linda Uutcheon inicia sua proposição atribuindo ethos aos gêneros e ao tropo.

Como já podemos observar, os elementos de distinção entre o tropo ironia e os gêneros sátira e paródia estão no campo pragmático e não no semântico. Para a demonstração mais clara e segura desse ponto de vista pragmático na definição de ironia, paródia e sátira, faremos uso das definições de ethos que Hutcheon empregou ao tratar do assunto em seu ensaio, ou seja, a noção de ethos significando o sentimento(s) que o codificador procura comunicar ao decodificador. O ethos é uma reação desejada, uma impressão subjetiva que é ainda motivada por um dado objetivo: o texto. Esse ethos, do ponto de vista pragmático, pode ser postulado tanto para o tropo ironia, como para os dois gêneros paródia e sátira, assim, esquematizados:

Os *ethos* se encontram, a princípio, em estado puro, tornando-se depois entrelaçados e complexos nos contextos literários.

A figura acima representa a ironia verbal (não situacional), assim explicada por Linda Hutcheon através do círculo pontilhado, para nos lembrar seu estado puro, à parte, como um tropo. Ao estado hipoteticamente isolado, a ironia possui um *ethos* escarnecedor no sentido linguístico, onde é codificado pejorativamente. Sem o *ethos* escarnecedor, a ironia deixaria de existir: é o contexto pragmático (codificado ou decodificado) que permite a percepção do afrouxamento, entre os contextos semânticos. Além do mais esse *ethos* articula toda uma série de valores que percorrem a escala: da reverência ao desprezo, do ficar envergonhado, (pouco desprezo) à aspereza irônica cumulativa. “Como a ironia, a sátira possui um *ethos* marcado, diz Hutcheon, mas, que é codificado ainda mais negativamente.” É um *ethos* insolente, arrogante que se manifesta na cólera presumida do autor comunicada ao leitor pela força de invectivas. Todavia, a sátira se distingue da invectiva pura pela intenção de corrigir os vícios que se presumem ter suscitado essa indignação. Essa noção de desprezo ridicularizante com fins reformadores é indispensável à definição do gênero satírico. Quando se tratar de examinar o entrelaçamento do círculo da sátira com o da ironia, veremos que esses dois *ethos* se unirão com maior eficácia precisamente na extremidade da escala irônica em que se produz ao riso amargo do desprezo.

Julga-se, em geral, que a paródia também se nutre de um *ethos* marcado pejorativamente. E a crítica literária não fica só nisso: Freud, em seu estudo sobre *le mot d’esprit*, coloca em relevo a intenção agressiva e defensiva da paródia. É apenas nesse sentido que se pode considerar o burlesco literário e a farsa enquanto formas de uma paródia grotesca.

A paródia postula também seu *ethos* (marcado), pejorativamente ou respeitoso. Esse *ethos* visa sempre marcar a diferença entre os dois textos, mesmo onde o alvo já tenha desaparecido. Embora o *ethos* paródico, marcado como respeitoso, se pareça mais com uma homenagem do que com um ataque, há sempre esta distância crítica e esta marca de diferenciação, que existem também no *ethos* marcado como pejorativo.

De um lado nada impede de acompanhar a linguística, e distinguir como não marcado o *ethos* paródico, porque é valorizado de diversas maneiras, explica Linda Hutcheon. Conforme o sentido contra ou face à de *parody*, poder-se-ia colocar em princípio um *ethos* paródico contestatório, na verdade provocador, o qual estaria inteiramente de acordo com o conceito tradicional de gênero. Por outro lado, a partir do sentido do lado de *parody* para poder-se-ia adiantar a possibilidade de um *ethos* respeitoso, sobretudo no que concerne não somente à paródia na metaficção pós-moderna, mas também à paródia litúrgica da Idade Média, a imitação como gênero na época do Renascimento, e talvez mesmo o carnavalesco bakhtiniano.

Há ainda outro meio de marcar o *ethos* paródico: trata-se da paródia com um *ethos* neutro ou lúdico, isto é, com zero grau de agressividade. A relação, por exemplo, de jogo/tropo, que a *silpse* sugere, poderia significar que a ironia é uma forma siléptica. “Assim o sarcasmo mais suave que a ironia é capaz de entrelaçar-se com o *ethos* paródico, o que seria marcado de maneira lúdica”.

Enfim, a paródia, como a sátira, não é um parasita, embora se trate de dependência de um texto do outro. Tanto um como outro gênero se deixam penetrar pelo ethos da ironia. E tudo seria tão fácil se todos esses ethos existissem em estado puro, o que é praticamente impossível na literatura.

Dado todo esse esquema, é preciso que se reconheça a pertinência das noções de norma e intencionalidade. A partir do momento em que a função pragmática da avaliação integra a definição de ironia, a perspectiva semântica se configura restritamente. As implicações teóricas que daí decorrem são numerosas, sobretudo no que concerne aos seguintes aspectos: a) as complexidades inevitáveis do conceito geral de intencionalidade; b) a questão das competências do leitor; c) a polaridade manipuladora do autor.

A complexidade intencional pode vir de uma infração de liberdade (inintencionalmente) em termos lingüísticos ou da intencionalidade do sujeito da enunciação. Por outro lado, não se deve abandonar a possibilidade da existência de uma ironia inconsciente, não desejada pelo codificador, mas decodificada pelo leitor. Do mesmo modo um leitor poderá interpretar, como paródico ou satírico, um texto criado sem nenhuma intenção desse gênero, pelo menos por parte do codificador. Assim também poderá a ironia, a sátira ou a paródia passarem despercebida do leitor que lê a obra sem espírito crítico. Nesse caso o leitor rejeita o código que dá origem ao fenômeno irônico, satírico ou paródico neutralizando o ethos pragmático.

O problema da competência do leitor, bem como da intenção, afetam tanto o tropo como os dois gêneros. Observam os estudiosos do assunto que três devem ser as competências postuladas da parte do leitor: lingüística, genérica e ideológica. “a competência lingüística é a principal, no caso da ironia, bem como nos gêneros literários sátira e paródia que usam esse tropo irônico como veículo retórico. A competência genérica do leitor presume os conhecimentos das normas literárias e retóricas que constituem o cânon, a herança institucionalizada da língua e da literatura.”

A terceira classe de competência, a mais complexa, poderia chamar-se ideológica – no sentido mais amplo do termo. Uma das críticas mais freqüentes dirigidas aos discursos irônicos e paródicos é a do elitismo. O elitismo parece excluir o leitor, que não está no andamento do jogo paródico ou irônico codificado no texto do autor. Tal consideração ideológica parece-nos inevitável para qualquer teoria literária que coloque, como o faz nossa orientação pragmática, o valor estético e a significação textual, pelo menos, em parte, dentro das relações entre leitor e a obra. A ironia, a sátira e a paródia existem virtualmente nos textos assim codificados pelo autor; serão atualizadas somente pelo leitor que satisfizer certas exigências – de perspicácia, de formação literária adequada. O leitor que não consegue extrair a ironia, a sátira ou a paródia é aquele que, de uma maneira ou de outra, tem expectativa insuficiente. A compreensão da ironia, da paródia e da sátira supõe certa homologia de valores institucionais, sejam estéticos (genéricos) sejam sociais (ideológicos). É preciso, no mínimo, que o leitor saiba que paródia é uma transgressão das normas estéticas; que a sátira, muitas vezes, se encontra nas entrelinhas de muito bem colocada pra burlar ou contornar a censura, como nos países de regimes totalitários.

O problema da competência do leitor, quando se trata de paródia, deve ainda merecer consideração, porque existem nuances que fogem ao alcance do leitor, e talvez fosse alcançada apenas por um leitor muito especial. É que a paródia pode ser destinada, por exemplo, a duas funções literárias inteiramente opostas: de manter ou de subverter uma tradição. Esta posição irônica da paródia, nem sempre fica muito clara, mesmo para o leitor de expectativas suficientes. Na paródia os efeitos manipulados de todo autor enquanto decodificador do texto se dividem sempre entre a agressão e a sedução. Ora, segundo o contexto pragmático, a sedução pode facilmente se virar contra o próprio leitor que se inclui no alvo da paródia, da mesma forma como aparece como alvo da sátira e da ironia. Em se tratando da paródia, a questão da agressividade ao leitor é problemática ou, pelo menos, ambígua, porque há possibilidade de um ethos ser neutro ou mesmo dócil.

Com visão panorâmica da interação de gêneros e tropo, que acabamos de expor, estamos anunciando um exame do Satíricon não a partir de definições isoladas, prontas e sacramentadas, mas do entrelaçamento dos ethos da ironia, da ludicidade, do erotismo e da paródia. É com essa visão de conjunto que analisaremos o humor na obra de Peterônio.

## II Humor no texto latino (corresp. 76)

### 1. Origem do humor romano

Os antigos povos itálicos, e mais tarde os romanos, pareciam ter um espírito expansivo e um caráter alegre. Expressavam-se em seu falar tanto em ambiente familiar, quanto em público, com muitos gestos. Essa incrível facilidade de acompanhar, com as mãos a expressão do rosto e a habilidade em relevar, com o movimento geral do corpo, aquilo que diziam com palavras, somadas à influência cômica dos gregos? fizeram do romano um terreno fértil para o desenvolvimento do espírito de humor. Embora esse dom de imitar já fizesse parte dos antigos divertimentos dos povos primitivos da Itália – que ali viviam à imitação o prazer do riso ao disfarce ~ jocosidade, - muito tempo levou para que esse espírito cômico ocupasse espaço no teatro e na literatura. preciso lembrar que personagens cômicos como os da Atelana têm sua origem nesse espírito grosseiro dos camponeses, que se entregavam a um humor provocado por defeitos físicos, por tipos exóticos e rústicos.<sup>2</sup> Esse humor, que podemos aceitar, a princípio, como inato, mesmo com a queda da hipótese de Niebuhr <sup>3</sup>, manifestava-se nas diversões rústicas, comumente naquelas em que se comemorava o fim das colheitas. Estas manifestações se caracterizavam pela alegria e pela expansão do espírito, que mais tarde viria orientar o humor na literatura latina. Dirá Cícero, em sua época, a um amigo: *antiquae et uernaculae festivitatis imaginem*, lamentando o desaparecimento do antigo espírito romano e indígena. Seu amigo lhe parecia ser a única imagem que restava desse antigo espírito romano. Alusões a esse antigo espírito indígena são encontradas em Tibulo, que, embora de maneira um tanto vaga, faz referências às antigas festas rústicas, ao culto dos deuses campestres, à aparição das primeiras canções e das primeiras evoluções que mais tarde viriam caracterizar-se como danças.<sup>2</sup> Em Virgílio as referências ao antigo espírito romano são mais minuciosas. O texto virgiliano que trata do assunto é muito claro. Além de referências mais

seguras do que as fornecidas por Tibulo, o texto distingue formas, ritos originais e várias modalidades de humor destacando a alegria desenfreada dos cantos jocosos em honra de Baco.<sup>3</sup> O texto de Virgílio parece completar o de Tibulo, mas é preciso consultar Horácio<sup>4</sup> para, mais precisamente, entendermos o espírito dessa poesia grosseira e licenciada, toda popular, dos antigos romanos. A manifestação de Horácio é extremamente importante porque, além de precisar cada vez mais o sentido humorístico das antigas festas rústicas, deixa bem claro que se trata de camponeses latinos ou itálicos e não gregos. E, para a abordagem inicial do problema, é preciso, antes de mais nada, ressaltar dois versos do texto de Horácio sobre o humor romano: *Fescennina per hunc iuuenta licentia morem Versibus alternis opprobria rustica fudit*. Os versos fesceninos eram caracterizados por um humor cru, com trocos de insultos, cheios de picardia e mordacidade. O *Italum acetum*, inato no romano, de que nos fala Horácio, aparecia nos vários níveis da sociedade: eram os apelidos espirituosos, grosseiros, afrontosos: eram as pilhérias irreverentes e indecorosas dos fesceninos do *Carmen triumphale* dirigidos ao general vitorioso por seus próprios soldados, durante a cerimônia do triunfo; eram, enfim, as jocosidades dos fesceninos do ritual das núpcias. Os versos fesceninos ou a fescennina licentia manifestada em versibus alternis, e os opprobria rústica deliciavam os espíritos romanos e acabaram por ser proibidos por força de lei. Seus atores eram obrigados a tomar rumos diferentes daqueles que ameaçavam a reputação das mais ilustres casas romanas. Eram os fesceninos cantos expressos em sátúrnio, tipo de verso encontrado entre os oscos e os umbros, de origem controvertida, que teve em Roma ampla aceitação como instrumento de expressão poética e popular. Estiveram ligados ao culto telúrico da fecundidade dos campos e, são portanto, de origem sagrada. O caráter sagrado dos versos fesceninos não inibe o espírito galhofeiro e cômico do camponês romano, porque tanto um como o outro faziam parte das mesmas celebrações à divindade protetora das colheitas. Assim, a coisa sagrada, a gravitas, e o humor compuseram desde o início o espírito romano. Dessa maneira, não é possível deixar de considerar, desde já, o jogo de palavras e a mímica como elementos essenciais na constituição da religião, das festas rústicas e, mais tarde, das festas nacionais do Império; nem tampouco deixar de levar em conta a dramaticidade como elemento fundamental na constituição da própria índole do povo romano, que, ao narrar um fato, parece ter uma vontade vibrante de revivê-lo, expressivamente, através dos gestos ou da representação cênica. Sirvam como exemplos de mímica e de dramaticidade rústicas as cerimônias citadas por J. Bayet, que sendo na origem cerimônias de purificação rústica, foram mais tarde totalmente degeneradas. Dentro desse espírito religioso-humorístico celebravam-se as Lupercalia, "festas em que os romanos homenageavam o deus pã," no dia 15 de fevereiro de cada ano. Eram encarregados dessa celebração os Lupercos, membros de uma das mais importantes confrarias de Roma. No começo, esses membros eram escolhidos somente entre as famílias dos Quintílios e dos Fábios, mais tarde os membros da Gens Iulia também foram admitidos no seio da confraria dos Lupercos. Reuniam-se na lapa do Palatino e, no dia das Lupercias, percorriam as ruas de Roma com um chicote na mão, estavam convencidos de que as mulheres atingidas por uma chicotada teriam um filho antes do fim do ano. Estas festas também se degeneravam em cantorias dissolutas, chamadas de cantilenae turpes. Da jocosidade picante passaram para a degeneração de atos imoris praticados em torno do Palatino. No tempo de Augusto, proibiu-se aos jovens, getes impuberes, qualquer participação nessas cerimônias. Sob pretexto de aumentar a pompa dos cortejos, foram designados grupos de cavaleiros para acompanhar a multidão em seu percurso, com o intuito de impedir

desordens excessivas. Além das referências feitas por autores, poetas e historiadores, sobre as Lupercais, existe um mosaico descoberto em 1961, na Tunísia, que segundo Foucher data do século II a.C., e é a única representação que se tem das Lupercalia. Esta representação mostra claramente o impudor aliado à religião ao rito, transformando em comicidade e riso o que era sério e sagrado. As Liberalia eram festas em honra de Baco (Líber), celebradas em 17 de Março. O espírito Líber, dado a Baco, significa “aquele que liberta os homens por meio do vinho. Virgílio faz referências a estas festas nas Geórgicas, mencionando a cerimônia sem que um verso grosseiro puxava outro mais grosseiro ainda. Daí, os risos e as gargalhadas se sucediam desenfreadas, numa pantomima de humor e comicidade: uersibus incomitis ludunt risuque soluto (v.386) A festa das flores, as Florália eram celebradas em Roma em 28 de abril. Nesse dia o povo cometia toda a sorte de excessos. Estas festas, muito antigas, e tinham por objetivo atrair a benevolência dos deuses campestres sobre as colheitas. Os jovens se vestiam de cores vivas e chocantes; enfeitavam-se com todas as espécies de grãos e plantas; iluminavam-se com tochas a cuja luz prolongavam os jogos durante boa parte da noite; faziam uma espécie de rodeio com cabras, bodes, lebres, considerados libidinosos. Esse rodeio nos faz lembrar as festas dionisiacas celebradas pelos sátiros. Com o tempo, essas grandes festas desapareceram, dando lugar aos mimos e aos jogos de circo. As Floralia sempre foram festas muito ruidosas, licenciosas e muito próximas da algazarra, da pândega, do humor e da comicidade. Os espetáculos eram sempre cheios de extravagâncias. Conta-nos Valério Máximo, referindo-se às extravagâncias, que, no fim da República, as comediantes representavam nuas. Conta-nos ainda que, nos jogos florais do ano 55 a.C., devido a presença de Catão no espetáculo, o povo não ousava pedir a presença das dançarinas nuas – mimaie nudarentur - Catão, percebendo a angústia do povo, retirou-se do local para que se cumprisse integralmente o rito do espetáculo. O povo aplaudiu e, imediatamente, apareceu em cena o tradicional espetáculo das comediantes nuas, com seus gracejos, seus chistes e sua licenciosidade. Priscum morem jocosum in scaenam reuocauit, diz Valério Máximo. Enfim, risos, caçadas, jocosidade, chacotas, mofas, brincadeiras de mau gosto, galhofas, gracejos e ditos espirituosos traduziam a alegria dos antigos festejos, excitada inicialmente pelas "virtudes de Baco" e, posteriormente, pela licenciosidade dos espetáculos mímicos, pela nudez de comediantes e outras lubricidades, comandadas sempre pela fescenina licentia, forma antiga e, ainda eficaz, da comicidade latina. Estas festas às quais acabamos de nos referir são de cunho religioso, embora não pareçam, por serem quase todas imorais ou amorais.<sup>2</sup> Há, além dessas, as festas triunfais, profanas, em que se comemoravam as vitórias nos campos de batalha e a chegada dos vencedores em Roma. As festas triunfais remontam ao século V, antes de nossa era, e são todas animadas pelo mesmo espírito humorístico dos triunfos. Em todas elas a multidão é excitada pela fescenina licentia, conforme testemunho de Tito Lívio a) carmina incondita, no triunfo de Aemilius contra os Veios, em 453: b) alernis inconditi ursus militari licentia iactatus, no ano 410 a.C., na tomada da cidadela de Caruentum: c) inter iocos militaris quos inconditi iaciunt na celebração do triunfo de Camila sobre os Gauleses, em 390 a.C.; d) inter carminum prope in modum incondita quaedam militariter ioculantes, nas comemorações de T. Manilio, em 361 a.C., organiza-as imediatamente após um singular combate, quando o general se desembaraça de sua armadura e se entrega a comemorações com os soldados; e) inconditi militaris ioco das festas triunfais dos cônsules vencedores dos samnitas; f) inconditis militaribus carminibus com que celebravam o triunfo de Q. Fábio. São todas expressões em que Tito Lívio deixa transparecer a marca fescenina que sela todas as

manifestações triunfais com humor e jocosidade, isto é, com risus solutus.. Mais recentemente, no triunfo de César, observamos que a licença fescenina continua ainda em pleno vigor. A *solemnis militum licentia*, mais do que parte ritual, constitui na verdade um risus solutus, pela maneira solta com que os soldados brincavam com seu general em plena cerimônia do triunfo. Observemos esse exemplo, muito conhecido, tirado de Suetônio: Gallias Caesar subegit, Nacomedes Caesarem. Ecce Caesar nunc triumphat qui subegit Gallias; Nicomedes non triumphat qui subegit Caesare. (Suetônio. Vida de César, 19) e esse outro: Urbani, seruate uxores: moechum caluum adducimus. Aurum in Gallia effutuisti, hic sumpsisti mutuum. (idem, 51) Naturalmente não cabia resposta do general a essas irreverências; se de alguma maneira tentasse refutar as acusações, era abafado pelos risos, gargalhadas e apupos da multi-dão que o acompanhava. O espírito fescenino não fica só nas festas de cunho religioso e nos triunfos militares, ele invade também os ritos funérios e os cortejos nupciais. Nos funerais aparece em forma de dançarinos, comediantes e mimos. São coros de sátiros que precedem o enterro misturando canto e dança com as pompas fúnebres, principalmente dos grandes personagens públicos que tiveram uma vida tranqüila e feliz. Nas exéquias de Vespasiano, por exemplo, um representante de mimos, Favor, usando máscara com a fisionomia do imperador imitando, segundo o uso (*ut mos est*) suas atitudes e palavras, pergunta aos responsáveis pela organização do cortejo fúnebre quanto custou tudo aquilo, pois a avidez do príncipe morto era legedária. "Dez milhões de sestércios", respondeu-lhe. Favor re-plicou: -"Dá-me cem mil e pode-me jogar no Tibre, se quise-rem.. No cortejo nupcial o verso fescenino se manifesta através da algazarra, da irreverência. Na Paarabasis de seu Centon Nupcial, Ausônio lembra que a celebração das núpcias era feita com versos divertidos, numa linguagem ousada: *uerborum petulantiam nouus uetere instituto ludus admittit*. Em Catulo, vamos encontrar referências à participação fescenina nas núpcias. Num de seus poemas descreve o cortejo nupcial evoluindo da casa da noiva para a nova moradia do esposo. Um coro de jovens canta o hino ao deus Himen diante da porta da jovem noiva, até que ela apareça. Em seguida convida-a a sair. O cortejo se forma e se põe em marcha. O coro, durante o trajeto, entoava hinos profanos, profere ditos espirituosos e outros tipos de brincadeiras e jocosidades ligadas ao evento, numa mistura de versos fesceninos e estrofes sáficas. Ne diu taceat procax / Fescennina iocatio / Ne uices pueris neget / Oesertum domini audiens / Concubinus amores. (Catulo, poema 61, 126-130) O coro, então, prossegue / abandonando em situação ridícula o donzelo/que há pouco lançara nozes para as crianças, alertando-o de que agora o marido deve se preocupar com sua mulher e esquecer-se dos belos rapazinhos e de outros prazeres permitidos aos solteiros. Quanto à esposa, o coro recomenda-lhe que não deve recusar ao marido seus favores femininos, caso contrário ele irá procurá-los fora do casamento. Finalmente, quando os nubentes já estão no quarto nupcial, o coro os convida a se entregarem às lutas amorosas e a procriação: *ludite ut lubet et breui líberos*. A magia e os encantamentos como meios de proteção contra o mau olhado fazem dos versos fesceninos das núpcias os maiores portadores de humor e comicidade. Segundo os estudiosos e entendidos no assunto, os fesceninos nupciais teriam existido, desde tempos muito remotos sempre portando uma força propiciatória: *dicti quia putabantur arcere*. Segundo Plínio, um falo de madeira era amarrado como amuleto no carro triunfal ou na carruagem nupcial para preservar os ocupantes contra os ciúmes e a inveja dos deuses. De acordo com a maioria dos autores, a mesma virtude e o mesmo espírito do verso fescenino estavam tanto nos *Carmina triumphalia* como nos encantamentos propiciatórios e nos *carmina* contra os flagelos,

devastadores dos campos, que, nas núpcias, juntamente com os amuletos, deviam afastar as desilusões que poderiam sobrevir aos jovens esposos, no excesso de sua felicidade. Seja como encantamentos, expressões de franqueza, liberdade de espírito ou sátira, seja em forma de festas rústicas: Lupercalia, Liberalia, Floralia, Triumphalia, ou de festas nupciais e de cortejos fúnebres, os versos fesceninos são a presença evidente e clara do humor, da comicidade e do espírito divertido do romano, humor que se evidencia muito mais pela rudeza, grosseria, agressividade, do que pela gnetileza e sutileza – festa dicax fundat conuicia fescenninus, diz o coro na Medeia de Sêneca . Esse veio humorístico dos antigos romanos marcado pela causticidade, não se reduz apenas à antiquae et uernaculae festiuitatis imaginem de Cícero. O teor humorístico dos versos fesceninos tomou rumos variados, às vezes, muito estranhos, como o que o levou a occentatio. Esse termo se encontra em Plauto e nas leis das XII Tábuas. Há certa dificuldade, no entanto, de identificação e aproximação dos significados encontrados em Plauto e nas XII Tábuas. Que crime seria o de occentatio que a lei punia com pena capital? Seria talvez um crime de magia ou de injúria a pessoas vivas? O texto do antigo código de direito romano diz apenas o seguinte: Nostrae duodecim tabulae cum perpauca res capite sanxissent in his hanc quoque sancierendam putauerunt, si quis occentauisset siue carmen condidisset quo infamiam faceret flagitiumue alteri. Não temos dúvidas sobre a evolução de fesceninos a occentatio, ou de mala carmina a fascinum das festas nup-ciais. Nas leis das XII Tábuas a occentatio, segundo Huvelin nada mais é do que a condenação da prática da feitiçaria, muito freqüente na antiga Roma e na Idade Média e que juntamente com os mala carmina, tornavam-se encantamentos mágicos. Essa posição tem parecer favorável de Plínio, segundo o qual, poesias ou canções satíricas não parecem ter surgido em Roma antes da introdução do helenismo. Nesse caso as passagens de Plauto, em que aparece o termo occentatio, nos fazem pensar nos encantamentos proferidos diante de uma porta. Por outro lado, os juristas distinguem claramente occentatio de malum carmen. A occentatio, segundo eles, esta ria ligada ao conuicium (cum + vox), no sentido de alvoroço, de algazarra. A occentatio das XII Tábuas seria a demonstração pública da condenação da infâmia. O malum carmen estaria ligado aos encantamentos das feitiçarias, aos escritos difamatórios. Como podemos observar a distinção não dirimiu todas as dúvidas. Tanto o malum carmen quanto a occentatio podem ser incluídos no edito de convívio. Após ressaltar que o texto no qual os juristas discutem sobre a occentatio é muito vulnerável, segundo se tem informado em Santo Agostinho. Saint-Denis conclui que há um ponto comum occentatio da Lei das XII Tábuas, quer tenha sido interpretada como encantamento, ostentação de excomunhão ou libelo infamante, quer tenha sido tomado como crime passível de pena capital, muito cedo deixou de ter esse sentido trágico: o sentido do rito se perdeu, ficando apenas a demonstração. Nas comédias de Plauto, occentatio designa, todavia, uma manifestação ruidosa e cômica. Como vimos acima, a occentatio em Plauto é uma serenata destinada a encantar os ferrolhos da porta da amada. Há nisso utilização paródica da lamentação diante da porta da amante: Illi noctu occentabunt ostium exurent fores. Não se trata de rito propiciatório, mas de dança indecente, de balbúrdia cômica, de um sentido completamente esvaziado de seriedade e tragicidade. A occentatio passa, então, do sentido original, satírico, cáustico para um sentido turbulento e cômico. Com Plauto, o sentido pândego da occentatio dá origem a uma variante de encantamentos à porta da amada. Trata-se de lamúrias de uma única pessoa diante da porta da casa de sua amada. Nesse caso, passa a chamar-se pipulum ou piado de pintainhos, segundo explicação de Varrão, que diz tratar-se de uma onomatopeia ou de uma simples imitação. Enfim, os versos

fesceninos penetram nos vários níveis de manifestações sentimentais dos antigos romanos, caracterizando-as com seu tom humorístico temperado de causticidade, na maioria dessas manifestações; noutras, porém, evolui para a mais desabrida comicidade. Em cada um desses momentos, os versos, ou o espírito fesceninos originários desses versos rudes, revestem-se de elementos específicos: de alegria rústica, nas festas das colheitas ; de alguma ironia, nas festas triunfais; de alguma pitada de sátira, nas exéquias, de votos propiciatórios, nas festas nupciais. Em todos esses passos do sentimento humano do homem latino, está presente o mesmo espírito jocoso e humorístico de certa forma grosseiro e rústico como no início, mas muitas vezes, inconveniente e mordaz, imoral e indecente. O riso solto, risus solutus , dos antigos romanos, proveniente, como já dissemos, acima, da festiuitas e da dicacitas é expresso por uma linguagem vigorosamente concisa, que se presta não só ao enunciado de máximas graves e de sentenças definitivas, mas também a gracejos mordazes, a sarcasmos e a sátiras. Na evolução do espírito fescenino para a sátira, como gênero literário e continuador do humor entre os romanos, não podemos nos esquecer da data de 364 a.C., quando eram cônsules c. Suício, Pécio e Licínio Estolão. Nesta data, segundo Tito Lívio e Valério Máximo, deu-se em Roma a primeira apresentação de dançarinos toscanos. A organização desses ludi scenici foi feita com a intenção de apaziguar a ira celeste, que havia enviado sobre os romanos uma dizimadora epidemia. Embora haja divergência sobre alguns pontos, os dois autores acima mencionados testemunham que, da união dessa dança com os versos fesceninos, imediatamente imitados pelos jovens romanos, nasceu a satura: simul inconditis inter se iocularia fundentes uersibus, diz Tito Lívio. O relato de Valério Máximo, segundo explicações de J.P. Cêbe, deve merecer mais crédito, uma vez que ressalta exatamente a tradição de que já havia, antes da chegada dos etruscos em Roma, festas, celebrações, comemorações, exéquias e núpcias em que predominava o espírito rústico grosseiro e indígena da comicidade fescenina. A satura, portanto, só poderia resultar da ligação íntima do espírito galhofeiro dessas festas tradicionais de origem longínqua, com a inovação trazida pelos histriões dos ludi scenici introduzidos em Roma, para atender a uma crença supersticiosa do IV século antes de nossa Era. Importa, no momento, não apenas reconhecer o nascimento da satura após a união de uma tradição do espírito romano com os Ludi scenici, mas constatar, acima de tudo, que esse mesmo espírito se caracteriza por uma certa causticidade, acrescida de qualquer coisa de espirituosidade e divertimento que nada mais é que a própria essência dos versos fesceninos na sua rusticidade cômica. Foi assim que Enio sentiu e interpretou o sentimento do povo romano, compondo saturas, caracterizadas por uma mistura de poemas de formas variadas. Névio, outro partidário desse novo gênero literário, que havia apresentado o sentido de sátira nas sátiras, exercia sua veia satírica, no início a todo vapor, o que o levou a atrair o ódio de muitos. Teve alguns problemas com a lei das XII Tábuas, que proibia o ataque direto a pessoas ainda vivas. A proibição obrigava os autores satíricos a mudarem de método com medo da repressão – supplicium fustuarium, forma primitiva de pena de morte - e a preocuparem-se mais com o instruir e agradar humoristicamente. Quando Névio foi encarcerado, Plauto encenava seu Miles gloriosus, que faz referências ao autor preso. Essa desventura do poeta satírico deve ter tido alguma influência nas comédias de Plauto, que parecem ter contido o desejo de se deixar levar pelo calor e entusiasmo da sátira. Segundo se pode observar, são mínimas as referências e alusões de Plauto à política romana. As poucas indicações encontradas são praticamente insignificantes em face de sua vasta obra cômica. O compromisso do grande teatrólogo latino ficou praticamente restrito ao cômico pelo cômico,

extraído das vicissitudes das camadas populares mais baixas, sem maiores conseqüências que pudessem mudar o rumo da moral e da política vigentes. Seu compromisso parece ter ficado apenas no plano cultural, ou mais precisamente, na arte literária. Após Plauto, o humor romano continua através das sátiras escritas durante todo o império romano, especialmente depois de Augusto. Desde Lucílio, a Sátira é responsável, secundada de alguma maneira pelo Mimo, pela continuidade desse espírito satírico-humorístico do povo romano. Segundo reconhece o próprio Horácio e, posteriormente, Juvenal, a sátira de Lucílio se caracteriza pela aspereza mordaz que certamente é marca indelével do espírito fescenino que sustentou toda a produção literária antes de período clássico. Pertencente à classe elevada e com bom respaldo social e político, Lucílio praticou a verdadeira sátira no sentido moderno da palavra, isto é, com objetivos reformadores, mas muito mais no campo da moral do que da política. Chegou a reunir num mesmo gênero de crítica mordaz os preceitos gnômicos, as sentenças e os desenvolvimentos amplos da filosofia prática, aperfeiçoando as três formas da sátira romana: a) sátira – invectiva, cruel, brutal, vibrante e até mesmo cínica, encontrada mais tarde na primeira fase das sátiras de Horácio e nos Epodos, e de maneira geral e habitual, em Juvenal e Marcial; b) a sátira-coloquial, familiar e alegre desenvolvida na segunda fase das sátiras de Horácio; c) a sátira-predicativa moral, observada em Pérsio. Enfim, a sátira de Lucílio é uma arma de combate, ofensiva, implacável. O ponto satírico é quase sempre uma palavra crua, grosseira, uma insolência, um ataque cínico. Critica os costumes morais, investe principalmente contra a luxúria, o luxo e a efeminação dos jovens. Ao lado dessa preocupação moral, defende as coisas latinas, de modo especial, a língua nacional. E através do julgamento de Quintiliano que confirmamos o espírito agressivo das sátiras de Lucílio. Segundo aquele estudioso romano, Lucílio é a expressão do antigo espírito latino. Além da sátira, o humor latino encontra na poesia lírica, especialmente na de Catulo, elementos de continuidade do espírito galhofeiro e brincalhão do povo romano. Na obra literária de Catulo o humor se mescla de gentileza alexandrina e de violências satíricas. Ao lado da fantasia jo-vial e divertida, explícita nos pequenos odes literários como os bilhetes profanos, os gracejos galantes e as pequenas implicâncias, encontramos a natureza áspera explodindo em traços audazes, em epigramas virulentos e maldosos ataques. A forma resultante dessa mistura de poesia semi-lírica e satírica de Catulo, retomada mais tarde por Horácio nos Epodos têm qualquer coisa de Arquíloco e, portanto, de grego. O conteúdo, porém, é sem dúvida totalmente romano. Os ressentimentos literários se aliam à arrogância do habitante da cidade, principalmente da sociedade ilustre de Roma. Essa mistura de sentimentos aparece nos reclamos da amizade e na ruptura definitiva com César *unicus imperator*. A poesia de Catulo, com essa mescla sentimental, participa de maneira evidente do processo de evolução do humor latino da *dicacitas* cujos gracejos são definidos por Bayet da seguinte maneira: *naissance de l'épigramme, au sens moderne du mot, non point à la grecque: il était réservé à la dicacitas latine de fourbir les méchancetés spontanées, mais breves et aigues, d'un Caton, de chercher la trait, la pointe qui fixe la banderille à la fois dans l'adversaire et dans le délectable souvenir des amis*. Há, no humorismo de Catulo injúrias, obscenidades, que muitas vezes parecem chocar os menos avisados, mas que não passam de contrastes ao refinamento da arte alexandrina. Em determinados momentos, Catulo, de propósito, provoca essas antíteses dentro de sua lírica, como, por exemplo, quando diz que não é necessário ter um comportamento casto, *opi non* que serviu, mais tarde, de desculpas literárias, na retomada desse tipo de humor em Ovídio, Marcial e Plínio, o moço. Ora, a obscenidade não foi privilégio

de nenhum desses poetas. Sempre existiu fazendo parte da literatura antiga, tanto grega quanto romana. Trata-se, e essa é a opinião geral, de uma tradição fescenina, para ficarmos apenas com a fonte que nos interessa, no momento. Se quiséssemos investigar as outras, iríamos encontrá-las facilmente nas origens dos dramas satíricos gregos, nas festas dionisiacas, nas manifestações cômicas dos sátiros. Como forma de humor e fonte de riso, a obscenidade também não é privilégio da literatura nem de época alguma isoladamente. Ela tem feito parte de todas as culturas, de todos os tempos. Torna-se, porém, mais criticada nas épocas e nas sociedades onde a moral religiosa parece ter maior vigência. O humor romano, nesses moldes tradicionais, isto é, com as mesmas características rústicas do antigo romano, parece ter chegado ao império. Iniciando por Horácio, iremos através de alguns expoentes da literatura latina examinar alguns aspectos do humor nesse período. Horácio não parece ter grandes motivos para se entregar ao humor e à hilaridade. Sua formação austera, sempre orientada para a realidade da vida e para a sinceridade nas atitudes, permitiu apenas a produção de um humor cáustico, que aparece nos seus primeiros escritos, e uma hilaridade polida mas um pouco acanhada, freqüente no final das suas Sátiras. Desde jovem acompanhara os movimentos políticos, na companhia dos filhos das mais ilustres famílias que dominavam a política e fortuna de Roma. Sua juventude se passou em contato com graves eventos, como o assassinato de Júlio César, a batalha de Filipos e outros acontecimentos terríveis, como as proscritões. Não resistindo aos horrores da guerra de Filipos, abandonou seu escudo e procurou substituí-lo pela palavra e enfrentou a sociedade com suas invectivas mordazes. Foi assim que começou a escrever para manter a própria subsistência, quando chegou a Poma após ter fugido da batalha de Filipos. Foi num clima carregado pelas ameaças de guerra, sozinho, sem nenhum de seus pertences - pois seu pai havia morrido e o Estado lhe confiscara todos os bens - que Horácio começou a escrever seus Epodos, casando angústia com um espírito de inconformidade diante dos desmandos dos governadores e das ameaças de guerra civil. Ao lado desse espírito de combate à corrupção, havia no poeta latino um veio de humor que lembra muito bem o verso fescenino, pela sua rusticidade, grosseria, pela sua invectiva direta. Esse humor se tornou, mais tarde, arma mais sutil, principalmente nas suas últimas Sátiras. Nos Epodos, o humor de Horácio é grosseiro, cruel e está praticamente mais para o trágico do que para o cômico, isto é, encontra-se no limite entre a presença ou não de emotividade. Ao lermos os Epodos VI e XIII sentimos a presença de um humor carregado, obsceno fluindo com certa naturalidade, de um momento de enfado e de aborrecimento em que uma prostituta insiste numa relação sexual, praticamente impossível, devido à sua velhice e decrepitude. Esses dois Epodos podem não causar riso ao leitor que se deixa levar pela compaixão diante da decrepitude humana, pois, segundo Bergson, onde há emoção e sensibilidade não pode haver humor. Daí se conclui que muitas vezes desavisadamente rimos de algo que, se pensássemos um pouco, nos causaria choro. As grosserias dos Epodos, no entanto, estão bem de acordo com a ambiência em que viveu Horácio no início de sua carreira literária, ou seja, nos subúrbios de Roma, no bairro de Suburra, lugar de encontro dos marginais e das prostitutas, que o poeta pretendia esquecer e do qual era lembrado por sua antiga amante. Esse tipo de humor encontrado nos Epodos de Horácio, naturalmente, não é criação própria. Faz parte de uma tradição literária, anterior mesmo a Lucílio, que Horácio tomou como modelo satírico; ou, mais remotamente, vem dos gregos, especialmente de Arquíloco de quem Horácio herdou o jâmbico. Na verdade, são as Sátiras que revelam o autêntico humor horaciano. Nelas, segundo veremos mais adiante, encontramos a *dicacitas* e

a urbanitas, ou seja, uma dicacitas mais amena. Em cada um desses estágios está presente o italum accetum, proveniente do antigo espírito dos versos fesceninos, que vieram, através dos séculos, temperando-se com condimento todo todo especial o modo de ser do romano, distinto do grego. Nas Sátiras Horácio não somente se revela discípulo de Lucílio e de Arquíloco, como também aproxima-se até certo ponto de Catulo, quanto à inspiração e à maneira de compor. Essa inspiração lírica e virulenta contida nos Epodos se mescla nas Sátiras, transformando a dicacitas em urbanitas que e, na fase imperial, a manifestação do humor romano já evoluiu, bem diferente da antiga rusticitas que, apesar de antiga, não desapareceu totalmente do espírito romano, e retoma, vez ou outra, o cenário humorístico, como veremos em Petrônio. Autores como Petrônio, Petrônio e Marcial dão a seu modo continuidade a essa verve humorística dos romanos - “Juvenal continua Lucílio”, diz Saint-Denis.

## 2. Recursos do humor romano XXX

As primeiras manifestações, literárias, foram de caráter épico, satírico e dramático. Em todos esses gêneros empregava-se a forma primitiva de versificação conhecida por verso sátúrnio. Esse verso está ligado a uma velha tradição, segundo a qual se acreditava ter sido Saturno o primeiro colonizador do Lácio, donde o nome Sathúrnica Tellus, muitas vezes atribuído à Itália. O verso, quando assumia caráter cômico, recebia o nome de fáunio, relativo a Fauno, divindade campestre de natureza cômica. Apesar de muitas pesquisas em torno do verso sátúrnio e fáunio, sua variante cômica, pouco se sabe sobre a importância da quantidade das sílabas na sucessão das palavras. O pouco que se conseguiu a este respeito foi deduzido do estudo feito de uma única inscrição em verso sátúrnio, O verso é entendido como resposta a uma investida irônica irônica e satírica do poeta Nêvio: dabunt malum Mstelli Naevio poetae. Nesse verso há o jogo de um significante e dois significados, ou seja, a palavra malum pode ser interpretada por maçã ou por desgraça. A inscrição teria sido uma resposta ao famoso verso senário jâmbico que, em uma de suas comédias, Nêvio escrevera contra os Metelos, dos quais um era cônsul: Fato Metelli Romaefiunt consules, onde a palavra fato, com duplo sentido, poderia ser interpretada como destino ou como desgraça. O verso sátúrnio era bastante conhecido dos sabinos e dos ascos como verso indígena, única forma conhecida em Roma, até que Ennio fizesse a adaptação do hexâmetro grego à versificação latina. Posteriormente, Varrão, em pleno período clássico, tenta reabilitar esse tipo de verso, utilizando-o em suas sátiras menipeias. Apesar de ser uma manifestação primitiva, em termos de literatura, o verso sátúrnio contém elementos artísticos como frequência de aliterações e assonâncias, que lhe dão efeito plástico, sem afetar o ritmo próprio, representado pela alternância de palavras com um número determinado de sílabas. Há, na crítica antiga, tanto elogio quanto censura a esse

tipo de verso. A maioria da crítica a ele desfavorável se concentra no período clássico. O importante, todavia, é saber que o verso saturnio tem seu valor histórico, pois nos dá, além de outros, o testemunho da formação e evolução de um po–vo nos primeiros passos de sua manifestação literária, em termos humorísticos. A existência do verso saturnio, principalmente a sua variante cômica, o fáunio, em tempos tão remotos, nos dá a certeza da preocupação dos antigos com a expressão do humor e da comichão nessa fase pré-literária da literatura latina. O espírito do verso fáunio confunde-se com o espírito galhofeiro dos versos fesceninos responsável pelo humor na literatura de Roma. o espírito fescenino é encontrado em cânticos das Luppicalia, das Floralia, das festas nupciais e nos funerais. Aparecem também nas sátiras, nas fábulas atelanas e nos mimos, que logo se revestiram de certa licenciosidade, cujos efeitos foram de alto teor de comichão e sátira, a ponto de esse tipo de ridicularização ser incluído nas sanções da lei das doze-tábuas. Além da alternância de versos no *divebum*, dos recursos específicos do verso fáunio - aliterações, assonâncias etc. - os versos fesceninos aliavam-se ao caráter licencioso e grosseiro dos xingamentos, à dança e à música. Nessa fase Pré-literária, como se pode notar, os recursos humorísticos estão muito mais fora do texto do que no seu interior. A dança, os gestos, o tom de voz, a máscara sobressaem muito mais do que o jogo de palavras, a duplicidade de sentido ou o ritmo do verso fáunio. O tom predominante, porém, é sempre jocoso, lúdico e cômico. Não estando empenhados, nessa fase, os recursos literários propriamente ditos, a dramaticidade foi a responsável por aquelas manifestações cômicas que se utilizam de um humor grosseiro, licencioso, indecoroso, grotesco e lascivo, que muito se aproxima das manifestações dos sátiros, nas festas dionisiacas. No período arcaico, os primeiros gêneros literários utilizados pelos romanos, na expansão de seu humor, foram tirados da poesia dramática ou do teatro. Quanto à poesia, não havia novidades porque o humor nascera em versos fesceninos mas, quanto à forma dramática, houve muita modificação. o teatro, na sua origem, consistia apenas de uma série de motejos, zombarias, invectivas e até obscenidades praticadas por camponeses, geralmente ébrios. Essa série de pilhérias era dirigida aos companheiros por ocasião das festas, especialmente após as colheitas e na celebração de algum evento importante. Com o tempo e, sob a influência etrusca, o teatro romano passou a contar, nesse período, com o canto, a dança e os gestos. Assim organizada a arte dramática, começou a crescer em Roma, conquistou a preferência popular a tal ponto que os dirigentes foram obrigados a incluir, nos *Ludi Romani*, as representações teatrais, como parte integrante dos programas oficiais. É exatamente, nesse período da literatura latina que floresce a maior manifestação humorística e cômica do caráter latino: a comédia. É a comédia, então, que vai inovar em termos de recursos cômicos o humor na literatura latina. Embora com menos lentidão que a tragédia, a comédia precisa de certo tempo para se tornar aceita em Roma e obter seu lugar garantido na literatura latina. Talvez alguma inibição com relação a excelência da Comédia grega tenha feito com que a ocupação desse espaço humorístico da literatura latina demorasse Por muito afirmação de Quintiliano: *Comoedia maxime claudicamus*. Por outro lado, não podemos de modo algum desconhecer a grande obra de Plauto que vem preencher com exuberância um espaço há muito esperado no humor romano. Com a introdução de elementos especiais, até então desconhecidos na literatura latina, Plauto atinge o auge da comichão no gênero. Assim, o riso pelo riso faz com que a Comédia se tempo andamos claudicando em termos de comédia, segundo a *próprio* e dê à literatura latina nova vida desvincule de outros compromissos e siga por de um gênero que, apesar de totalmente independente, procura

disputar público com a tragédia, procurando abranger todas as camadas da sociedade. Com esses novos elementos, o humor em Plauto se exterioriza, praticamente, por meio de uma comicidade familiar, simples e muito bem sintonizada com a crítica antiga que define a comédia como imitação da vida, espelho dos costumes "imagem da verdade, representação da vida privada dos homens ordinários e das situações em que não correm perigo de vida". Seu único objetivo é divertir o público mesmo que isso lhe custe baixas em determinadas convenções, ou prejudique certas verdades como, por exemplo, a verossimilhança material e psicológica, além de transgressões outras, muito corriqueiras, na arte dramática. A inverossimilhança se instala não apenas nos incidentes romanescos ou nas interferências do sobrenatural - deuses aparecendo em: cena, - mas .em acontecimentos que parecem inadmissíveis, em coincidências providenciais que não provem de circunstâncias normais, e sim da vontade do autor. Muitas vezes se trata de encontros onde o acaso colabora com o autor; onde a benevolência é grande suspeita, em que o acaso provoca várias coincidências; em que, por acaso, a criança exposta foi recolhida por uma mulher bondosa que, ao mesmo tempo, é amiga de sua mãe; e tantos outros acasos que podem ser encontrados em *Casstellaria*, *Epidicus*, *Truculentus* e demais peças. Outro elemento sacrificado em favor da comicidade em Plauto é a coerência dos caracteres dos personagens. Vejamos, por exemplo, as inexplicáveis transformações de caráter de *Argyrippus* e *Philaenium* da *Asinaria* e de *Adelfarium* e *Anterastilis* de *Poenulus* eles praticamente, se transformam nos seus opostos além de outras, verificáveis em *Amphitrio*, em *captiui*, em *Bacchis*, em que a transformação brusca do caráter de alguns personagens provoca elevado teor de comicidade. O interessante é que essas incoerências são também incoerentes por si mesmas, porque não são verificáveis de maneira constante no mesmo personagem, e exatamente nesta inconstância que se encontra a comicidade. Muitas vezes, há no final da peça um abandono de posição anterior, estabelecendo uma mudança psicológica do caráter do personagem, como ocorre em *Euclio* na *Aulularia*, que acaba por concordar com tudo, cedendo ao casamento da filha, cancelando de maneira completamente desapaixonada a posição Plauto também, não hesita em sacrificar a verdade psicológica quando convém ao prolongamento do riso, sem no entanto causar outras conseqüências ou efeitos menos agradáveis. Nesse afã de alcançar uma comicidade intensa, objetivo agora bem definido da comédia latina, o nosso teatrólogo chega, às vezes, a sacrificar a unidade de tempo, espaço e ação, já consagrada pelos teóricos do drama, quando esse artifício traz um riso solto e vibrante. Manipulação das unidades podem ser verificadas em *Poenulus*, *Miles*, *Stichus* e outras peças, onde, muitas vezes, em lugar de uma ação contínua aparecem quadros de exposições. À falta de unidade se liga o desequilíbrio relativo às partes da peça com prolongamentos maiores de passos favoráveis ao riso e à comicidade, como vemos em *Casina*, *Cistellaria* e outras. Além desses detalhes gerais, objetivando maior comicidade e riso, Plauto preocupa-se com a criação de caracteres de situações capazes de manter o bom nível humorístico da comédia. Quer se trate de arte ou de simples negligência, sabemos que os efeitos produzidos por esses malabarismos do comediógrafo latino são insuperáveis. Os artifícios cômicos empregados por Plauto atingem todas as camadas da sociedade. Há peças que interessam a intelectuais, a leitores de poetas, de oradores, de filósofos. A estes ele satisfaz o prazer pelas idéias, pelas análises morais, e pelas pinturas psicológicas, como acontece em *Bacchis*, *Miles*, *Mostelaria*, *Mercator*, *Trinummus*, e em muitas outras peças, onde abundam sentenças morais, métodos e educação, leis civis, regras de sabedoria, enfim meditações sobre o comportamento humano. Para os apreciadores de

cenas sentimentais oferece algumas passagens em *Captivi*, *Cistellaria*, *Poenulus* e *Rudens*. Para os de cenas semi-trágicas há as de *Amphitruo* e *Rudens*. A nobre indignação pode ser encontrada também em *Amphitruo*; a agonia em querer guardar a fidelidade conjugal se acha no *Stichus*, assim, para cada movimento da alma o leitor ou espectador encontra em Plauto uma resposta cunhada, sem dúvida alguma, de elementos a serviço da comicidade e do gracejo. Plauto oferece, ainda, ao público, em geral, cenas amorosas, principalmente, das peças *Assinaria*, *Bacchis*, *Curculio*, *Pseudulus* e *Cistellaria*, além de muitas outras em que a intensidade amorosa é menor. Conquanto o autor latino procure atender as várias camadas da sociedade~ em questões de gosto e sentimentos, o comediógrafo que nele existe procura espalhar o riso e a comicidade por toda parte, em todas as peças, sobre qualquer assunto, até mesmo naquelas em que, praticamente, parece não haver nada para rir como *Rudens* e *Cistellaria*. Mas, enfim, em que consiste, especificamente, o cômico de Plauto? Consiste exatamente, naquilo que acabamos de observar, ou seja, no emprego insistente de mil artifícios como recursos para fazer rir sua platéia. Esses recursos estão encerrados em formas de cômico de caráter, cômico de costumes, cômico de situação, cômico de caricatura, de máscaras, de defeitos físicos e, especialmente, o cômico verbal ou de palavra. Aliada a todas essas modalidades, está a criatividade fecunda do teatrólogo em manipular uma quantidade enorme de artifícios hilariantes necessários a uma renovação constante dos recursos indispensáveis à produção do riso e, mais do que simples riso, da gargalhada gostosa e desopilante. Convém repassarmos, ainda que rapidamente, cada uma dessas modalidades de cômico, indicando, quando possível, um exemplo concreto em texto latino. Um exemplo de cômico de caráter pode ser encontrado em *Euclio*, que desde o início da peça está às voltas com sua panelinha de ouro. A figura de *Euclio* caracteriza um tipo, senão de avaro, pelo menos de homem tomado pelo medo a pobreza. Quanto ao cômico de costumes, convém rever a enorme galeria de burgueses, jovens, cortesãs, escravos (bons) e tantas outras personagens descritas com tal penetração, com tal justeza, que as contradições de que falávamos acima passam despercebidas, ou cada vez mais justificadas como objetivo de empenho vigoroso do comediógrafo de provocar o riso. Ao cômico de situação aliam-se os quiproquós, os truques, os enganos, as pequenas sedução, as ingenuidades e credulidade das vítimas, o excesso de confiança; as crenças ridículas, e uma infinidade de outras que direta ou indiretamente sustentam o riso. No cômico de caricatura observamos a exploração de um belo filão cômico na composição dos fantoches - o leno, o soldado fanfarrão, o parasita - e das caricaturas grotescas como o escravo bronco, o velho imbecil ou libertino, o esposo rabugento, etc. É porém no cômico verbal que Plauto se mostra mais refinado. Recordemos a quantidade de discursos fantasiosos de militares, de parasitas, de cozinheiros e de cantos de triunfo, querelas etc. O cômico verbal é tão explorado em Plauto que a crítica antiga o considera característica essencial de sua obra. Ainda hoje são muito importantes para uma análise do cômico de Plauto: os ditos espirituosos, paródias, principalmente as paródias de peças trágicas, as enumerações jocosas, a geografia fantasista, as circunlocuções, o emprego surpreendente de nomes e expressões estrangeiras como as juras, as afirmações faceciosas; ou interrogações engraçadas em grego, a linguagem fantasiada do púnico em *Poenulus*, cheia de gíria, empregada por empregada por Hanno; ou simplesmente a linguagem confusa dos camponeses e dos provincianos; ou ainda, as expressões impróprias das confusões de palavras do cozinheiro do *Pseudulus* de Scaparnio em *Rudens*, etc. São ainda os nomes forjados que fazem rir tanto pela forma quanto pelo sentido; as aliterações numerosíssimas com efeitos

surpreendentes sobre o cômico; os jogos de palavras ou trocadilhos, os equívocos, tantos e tão diversos que dispensam exemplificação. As aliterações, então, por sua alta frequência, mereceram um estudo especial. Plauto usa ainda de artifícios outros que, à primeira vista, nada têm de cômico, mas que, dentro do contexto, despertam o riso são as infiltrações do autor em meio às falas dos seus personagens, como as intervenções diretas em determinados momentos para explicações maliciosas e cheias de comicidade. É um certo desrespeito à lei da ficção que mostra a preocupação do autor com a intensidade cômica da peça, "sans aucun souci de l'illusion, il dénonce les conventions scéniques", diz Michaut. São os cordéis manipuladores de momentos dramáticos com que o autor se diverte em mostrá-los, com o fito de aproveitar o máximo de comicidade impaciente, ou talvez inseguro, quanto aos resultados cômicos obtidos num passe normal da cena. As intervenções mais frequentes são as apóstrofes dirigidas ao público para dar explicações daquilo que acabou de acontecer ou daquilo que se está preparando, despertando o público para a malícia da coisa. Muitas vezes intervenção é apenas para despertar a platéia e envolvê-la, ou ainda para simples tagarelice. Seja como for, "esta brusca ruptura da ilusão dramática produz um efeito de surpresa e faz rir". Máscaras, cabeleiras ridículas, ventres avolumados e disformes, pernas tortas, pés desmedidos, etc. são outros artifícios usados por Plauto para deixar os seus atores em "estado de comicidade", bastando que os atores cometam qualquer deslize para que esses artifícios provoquem o riso dos espectadores. Na fase pré-literária e no período arcaico, as manifestações de humor e de comicidade dos romanos eram feitas, principalmente, em gênero cômico-dramático. Na primeira parte do período clássico, na chamada época de Cícero, o humor romano sofre modificações significativas em sua forma de expressão. Com o predomínio da prosa sobre a poesia, as composições poéticas, de modo especial as poético-dramáticas de teor humorístico e cômico, tornaram-se escassas, limitando-se às de Publílio Siro e Labério, na forma de mimo. Na prosa, porém, esta fase inicial do período clássico foi privilegiada pela presença de Cícero. O humor romano conta, agora, com a contribuição fabulosa desse grande orador romano que pratica e teoriza recursos humorísticos para se rir do adversário. Aquilo que praticou durante muito tempo em discursos, de modo especial na acusação de Verres ele teoriza no *De Oratore*, onde parece resumir para seus discípulos os principais recursos que o humor pode oferecer à retórica. Do mesmo modo que Aristóteles e Horácio construíram suas poéticas, teorizando experiências anteriores, Cícero estabeleceu suas teorias em *De Oratore*. Isso fica bastante claro pela anterioridade dessa obra em relação à maioria dos seus discursos. Trata-se de um relato geral de dados humorísticos colhidos da sua experiência retórica e da experiência de outros, como objetivo de orientar os jovens oradores. *De Oratore* e algumas citações do *De Signis* passarão a ser em nosso trabalho material indispensável. Cícero, embora considere os gracejos e a jocosidade – *iocus et facetiae* – como eficazes e agradáveis recursos a disposição do orador, não acha possível o ensinamento desses meios humorísticos aos novos oradores, de maneira metódica, por se tratar mais de um dom da natureza. Mesmo assim, atribui a seu interlocutor do *De Oratore* a superioridade incontestável sobre o assunto, dizendo que, se houver alguma regra para o ensino desses gracejos e dessas regras, esse alguém é César. *alguém que entenda* *Suavis autem est et uehementer saepe utilis iocus et facetiae; quae, etiam si alia omnia tradi arte possunt, naturae sunt propria certe neque ullam artem desiderant. In quibus tu longe aliis mea sententia, Caesar, excellis; quo magis mihi etiam aut testis esse potes nullam esse artem salis aut, si qua est, eam tu potissimum nos docere.* (*De Oratore*, 11, LIII, 216)

Pela resposta de César, entende-se que para um homem espirituoso *ab homine non inurbano* é muito fácil criar e disputar gracejos porém, muito difícil é ensiná-los. Mesmo entre os gregos, grandes especialistas na criação de gracejos (*ridícula et salsa*), o tratamento dado à teoria sobre essa matéria deixa muito a desejar. *Inueni autem ridicula et salsa multa Graecorum –nam et Siculi in eo genere et Rhodii et Bizantii et praeter ceteros Attici excellunt –; sed qui eius rei rationem quandam conati sunt artemque tradere, sic insulsi extiterunt. ut nihil aliud eorum nisi ipsa insulitas redeatur.* (De Oratore, II, LIII, 2127) Embora ache impossível estabelecer uma teoria sobre o humor, na retórica, assinala, contudo, algumas considerações sobre a matéria. Distingue, por exemplo, dois tipos de gracejos como recursos cômicos do orador. Um, responsável por certa continuidade cômica que perpassa todo o discurso, e denominado *cauillatio* pelos antigos; o outro, chamado *dicacitas*, é caracterizado pela vivacidade e pela maneira incisiva com que é deflagrado, isto é, pela sua instantaneidade. *Quare mihi quidem nullo modo uidetur doctrina ista res posse tradi. Etenim quomodo duo genera sint facetiarum, alterum aequabiliter in omni sermone fusum, alterum peracutum et breue, illa a ueteribus superior cauillatio haec altera dicacitas nominata est.* (Ve. Oratore., II, LIV, 218) . Os dois gêneros de comicidade são muito úteis ao orador, mas é preciso ter muita sensibilidade no emprego desses recursos para que se tenha bons resultados. No primeiro gênero é preciso saber qual o tom contínuo a imprimir no humor; e, quanto a isso, nada podemos dizer porque não há nenhuma regra nesse sentido. Trata-se, exclusivamente, da sensibilidade do orador em criar, imitar e expressar esse humor. Dependerá de como empregará o jogo de palavras, as expressões corporais, fisionomia, gestos, inflexões da voz e o tom geral da linguagem. *Verum tamen, ut dicis, Antoni, multum in causis per saepe lepore et facetiis profici uidi. Sed quomodo in illo genere perpetuae festiuitatis ars non desideretur - natura enim fingit homines et creat imitatores et narratores facetos adiuuante et uultu et uoce et ipso genere sermonis.* (De Oratore, II, LIII, 219). Sobre a *dicacitas* é também difícil estabelecer qualquer norma, dada a sua momentaneidade de ação. A mordacidade estaria no momento azado, escolhido pelo orador, capaz de produzir efeitos instantâneos, impossíveis de serem programados ou previstos: “ ... *tum uero in hoc altero dicacitatis quid habet ars loci, quomodo ante illud facete dictum emissum haec rere debeat, quam cogitari potuisse uideatur?* (Idem, 219). A coisa mais difícil ao orador, diz Cícero, é man-ter o respeito às pessoas e às circunstâncias, é controlar sua linguagem, mantendo o alto nível de seu discurso Ou, se já, manter a dignidade do adversário para conservar a sua: *Parcebat enim aduersari dignitati; in quo ipse conseruabat suam: quod est hominibus facietis et dicacibus difficillimum, habere hominum rationem et temporum et ea quae occurrant, quomodo salsissime dici possunt, tenere.* Itaque non nulli ridiculi homines hoc ipsum non insulse interpretantur.●● (De Oratore, II, LIII, 221). O gracejo bem empregado não desmerece a gravidade do discurso, principalmente, quando se mantém juntos a *cauillatio* e a *dicacitas*. Houve muitos discursos que lograram fabulosos efeitos. Quanto maior grau de seriedade mantiver um discurso, maior efeito cômico terão as ironias nele contidas. A eloquência sublime se reveste de um movimento dramático; e o contraste cômico, através de engenhosas e delicadas ironias, lhe dará maior eficácia. Isso se pode dizer, por exemplo, de um discurso de Crasso , segundo Cícero: *Sed haec tragica atque diuina: faceta autem et urbana innumerabilia uel ex una contione meministis; nec enim maior contentio umquam fuit nec apud populum grauior oratio. quam huius contra collegam in censura nuper. neque lepore et festiuitate conditor.* (De Oratore II, LXV, 227). Até aqui, o único preceito ditado para a boa condução do humor, na retórica, é aquele que trata do respeito as pessoas,

ao lugar, que poupa a dignidade do adversário para que a sua seja mantida. Essa norma parece tão fora de propósito, que o interlocutor de Cícero o interpela, exigindo normas para os casos em que se quer empregar os gracejos, e não para os casos em que se quer evitá-los: *Sed hoc praeceptum praetermittendum est facetiarum. quom eis nihil opus sit. Nos autem quo modo utamur. quom opus sit. quaerimus. ut in aduersarium et maxime. si eius stultitia poterit agitari. in testem stultum. cupidum. leuem. si facile homines audituri uidebuntur.* (De Oratore, 11, LXV, 229). Os interlocutores de Cícero acabam por concluir que, se os gracejos são tão importantes para a retórica, não poderiam ficar sem nenhum ensinamento, pelo menos como subsídios na seleção e condução do material de aplicação dos recursos cômicos em seus discursos: *Sed ego in his praeceptis hanc uim et hanc utilitatem esse arbitror, non ut ad reperiendum quid dicamus arte ducamur, sed ut ea, quae natura, quae studio, quae exercitatione consequimur.* (De Oratore, 11, LXII, 232). Coube, então, a César, um dos interlocutores de Cícero, fazer a exposição sobre a matéria tão desejada e aguardada; sem fazer muitos rodeios, entra diretamente no assunto: *Ac ne diutius uos demorer, de omni isto genere quid sentiam perbreuiter exponam. De risu quinque sunt quae quaerantur: unum, quid sit; alterum, unde sit; tertium, sitne oratoris risum uelle mouere; quartum quatenus; quintum, quae sint genera ridiculi.* (De Oratore, 11, LXVII, 235). Cinco questões são levantadas sobre o riso: 1. a natureza. 2. a causa 3. excitar o riso 4. até que ponto deve provocar o riso quais são os diversos tipos de comicidade. A primeira questão que envolve o riso em si mesmo, as causas fisiológicas, onde se localiza, onde nasce, como se expande, como detê-la e outras manifestações fisionômicas, deixa a cargo de Demócrito, que, segundo a tradição popular, ria sempre que fazia considerações sobre as loucuras humanas, enquanto Heráclito chorava: *Atque illud primum - quid sit ipse risus. quo pacto concitetur, ubi sit, quo modo existat ... uiderit Democritus.* (De Oratore, 11, LVII, 235). Cícero não pretende entrar no mérito da questão da natureza do riso, para cuja resposta talvez precise do concurso de várias ciências como a medicina, a psicologia, a filosofia e até mesmo o auxílio da antropologia e da biologia. Confessa que o assunto lhe é estranho e que não se envergonharia de confessar sua ignorância sobre a questão: *•... nequid enim ad hunc sermonem hoc pertinet et, si pertineret, nescire me tamen id non puderet, quod ne ipsi illi quidem scirent, qui pollice rentur.* (De Oratore, 11, LVIII, 235). Quanto à segunda questão, não hesita em apontar como causa primeira do riso a deformidade física - *"turpitudine et deformitate quadam continentur"*. O domínio do ridículo estaria sempre em algum feio moral, alguma deformidade física. O mecanismo de provocação do riso, o mais poderoso e talvez o único, consiste em realçar e assinalar o feio de tal maneira que não só não parecesse feio mas até certo ponto elogiável. Isso, porém, deve ser feito com muita sensibilidade e espírito humorístico: *Haec enim ridentur uel sola uel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter.* (De Oratore, 11, LVIII, 236). Convém ao orador excitar o riso e as razões são muitas. Eis a resposta categórica dada à terceira questão: a alegria torna o auditório benevolente com aquele que produz uma anedota picante; tanto na defesa quanto no ataque ela desarma os ânimos, causa uma surpresa agradável. A ironia destrói o adversário com dignidade, mantendo o orador, no alto conceito da platéia, seguro de si, livre do ódio e de outros dissabores: *Est autem, ut ad illud tertium ueniam, est plane oratoris mouere risum: uel quod ipsa hilaritas bene uolentiam conciliat ei, per quem excitata est; uel quod admirantur omnes acumen, uno saepe in uerbo positum, maxime respondentis, non numquam etiam lacescentis; uel quod frangit aduersarium, quod impedit, quod eleuat, quod deterret, quod refutat; uel quod ipsum oratorem politum esse hominem significat, quod*

eruditum, quod urbanum maxime, / que/ quod tristitiam ac seueritatem mitigat ac relaxat odiosasque res saepe, quas argumentis dilui non facile est, ioco risuque dissoluit. (De Oratore, II, LVIII, 236). "Quatnus autem sint ridlcula tractanda oratori, perquam diligenter uidendum est?" A pergunta é extremamente importante. Nem o crime nem a extrema miséria causam riso. Esses dois fatos suscitam compaixão ou ódio. E, onde houver A emoção é contrária ao riso. O crime deve ser tratado com armas mais perigosas, incisivas e diretas; e a pobreza não merece ser ridicularizada: Nam nec insignis improbitas et scelere iuncta nec rursus miseria insignis agitata ridetur: facinerosos/enim / maiore quadam ui quam ridiculi uolnerari uolunt: miseros illudi nolunt, nisi se forte iactant.(De Oratore II, LIX, 237.O assunto, portanto, em que se excitará o riso, não poderá ser o mesmo que excitará o horror ou a piedade. Assim o orador poderá se divertir com os vícios da humanidade,contanto que não se envolva pessoalmente com os indivíduos viciados e criminosos Só assim, humoristicamente combatidos esses vícios poderão fazer rir :Itaque ea facillime luduntur. quae neque odio magno neque misericordia maxima digna sunt quam ob rem materies omnis ridiculorum est in iis uitiiis, quae sunt in uita hominum neque carorum neque calamitosorum neque eorum, qui ob facinus ad supplicium rapiendi uidentur; eaque belle agitata ridentur. (De Oratore,II, LXIII, 238). O interlocutor de Cícero completa, aqui, suas instruções gerais sobre como usar os gracejos em discurso sem se tornar ridículo ou desagradável Estabelece algumas normas de conduta essencialmente necessárias ao bom termo do discurso. Antes, porém, de passar à questão final, ele faz mais algumas recomendações muito úteis para se evitar a degeneração do humor no discurso. Diz ele: Est etiam deformitatis et corporis uitiorum satis bella materies ad iocandum; sed quaerimus idem, quod in ceteris rebus maxime quaerendum est, quatenus. In quo non modo illud precipitur, ne /quid / perridicule possis, uitandum est oratori utrumque, ne aut scurrilis iocus sit aut mimic. (De Oratore II, LIX, 239). Para evitar todos esses inconvenientes e para termos uma idéia mais precisa dos recursos cômicos, que poderão advir do uso adequado dos gracejos, convém examinar os diversos tipos de comicidade, principalmente o cômico de coisas e o cômico de palavras. É essa a proposta que o interlocutor de Cícero apresenta a seus ouvintes: Quae cuius modi sint facilius iam intelligemus, quem ad ipsa ridiculorum genera uenerimus. (DE Oratore, II LIX, 239) . Há dois tipos de cômico: o cômico de coisa e o cômico de palavra. Um pertence ao conto e à anedota. Trata-se de um gênero ficcional, breve, muito picante, fino, apropriada do ao orador, que, no fundo, tem sua verdade, embora possa as vezes ser enfeitado com algumas pequenas inverdades: salsa ac tamen a te ipso ficta /tota/ nartatio ... Perspicitis genus hoc quam sit facetum, quam elegans, quam oratorium, siue habeas uere quod narrare possis, quod tōmen est mendaciunculis aspeE gendum, siue fingas. (De Oratore, II, LIX, 240-241). o mérito desse tipo de gracejo é ressaltar aquilo que estamos afirmando; é fazer sobressair o caráter, o tom, a fisionomia do herói da história para dar a ilusão de que acena se passa ali, diante de seus olhos: ut iis qui audiunt tumgeri illa fierique uiuideantur. É também chamado cômico de coisa, a imitação, a caricatura: In re est item ridiculum, quod ex quadam deprauata imitatione sumi solet. Mas essa espécie de comicidade deve ser feita com muita precaução, para não cair na degeneração ou na obscenidade, atitudes próprias dos mimos e dos etólogos. Cabe ao orador apenas sugerir a idéia do personagem e permitir a quem escuta imaginar mais coisas do que, na realidade, possa demonstrar. O orador não pode infringir a regra da boa educação, do sentimento de pudor, das boas maneiras, evitando palavras grosseiras e imagens indecentes: Atque ita est totum hoe ipso genere rideulum, ut eautissime traetandum sit. Mimorum est enim ethologorum, si nimia est, imitatio, si eut

obsenitas. Orator surripiat oportet imitationem, ut is qui audiet eogitet plura quam uideat; praestet idem ingenuitatem et ruborem suum uerborum turpitudine et re rum obseenitate uitanda. (De Ohazohe, 11, LIX, 242). A comicidade de palavra consiste na expressão e no pensamento picantes. No gênero da narrativa ou de imitação, o orador tinha obrigação de evitar qualquer semelhança com os mimos, etólogos, e com as trivialidades dos bufões. Regra geral, o orador não se deve obrigar a empregar um dito espirituoso todas as vezes que a ocasião se lhe apresente, para não se tornar grotesco. In dieto autem ridieulum est id, quod uerbi aut sententiae quodam acumine mouetur ... Hoc, opinar, primum, ne. Quotiens quomque potuerit dietum diei necesse habeamus dicere. (De Oratore, II, LIX, 244) . O cômico de palavras também não dispensa a surpresa: Ea minus quia meditata putantur esse, ridentur. A preparação antecipada tira o sabor do riso. A intensidade cômica está na surpresa, na improvisação das respostas. Antes de passarmos a falar dos diversos gêneros de comicidade e dos meios de excitar o riso, podemos resumir as recomendações dos nossos debatedores, através dos quais Cícero nos dá verdadeiras lições de recursos humorísticos e cômicos da retórica latina. Omo já foi dito, o humor existe e aparece nos textos latinos, mas não pode ser ensinado metodologicamente, por ser mais um dom da natureza, um talento que o autor desenvolve, do que uma aprendizagem. Após responder a quatro das cinco questões propostas, o interlocutor de Cícero distingue a comicidade em dois gêneros: de coisa e de palavra. Agora, finalmente, dá as últimas recomendações sobre as qualidades que distinguem o orador de um bufão: Temporis igitur ratio et ipsius dicacitatis moderatio et temperantia oratorem et raritas dictorum distinguet a scurra, et quod nos cum causa dicimus non ut ridiculi uideamur, sed ut proficiamus aliquid, illi totum diem et sine causa. (De Oratore, II, LX, 247). Podemos acrescentar que a comicidade do orador está próxima da sátira cujo objetivo é corrigir, por exemplo, algum desvio moral enquanto a comicidade do bufão, ou aquela das comédias de maneira geral, é praticamente, o riso pelo riso pelo. Enfim, algum proveito deve haver nos gracejos emitidos pelo orador: Risum quaesivit, qui est mea sententia uel tenuissimus igeni fructus. Tempus igitur dicendi prudentia et grauitate moderabimur; quarum utinam artem aliquam haberemus! sed domina natura est. (De Oratore, II, LX, 247). No capítulo II do De Oratore, através do seu interlocutor, Cícero expõe sumariamente os meios de excitar o riso na oratória, não sem antes afirmar a divisão do humor em cômico de coisa e cômico de palavra, como elementos fundamentais do humor. Quod facete dicatur, id alias in re habere, alias in uerbo facetias. (De Oratore, II, LXI, 248). o ideal, ou seja, a concentração de maior intensidade cômica, dar-se-á se se puder unir o humor da coisa com o humor da palavra: maxime autem homines delectari, si quando risus coniuncte re verboque moueatur. (De Oratore, II, LXI, 248). Embora o cômico se relacione com o mundo inferior, com as coisas feias, e o pensamento sério e grave se relacione com as coisas honestas e qualidades sérias, as fontes de ambos são, praticamente, as mesmas: Sed hoc memento te, quoscumque locos attingam unde ridicula ducantur, ex isdem locis fere etiam grauis sententias posse duci. (De Oratore, II, LXI, 248) . Pode-se empregar os mesmos termos tanto para elogiar como para censurar, dependendo apenas das circunstâncias em que são empregados. São pequenas mudanças que fazem com que de uma mesma fonte possam sair o divertido e o sério; às vezes, é apenas uma questão de acento: Ubi est uetus illud: num claudicat? at hic clodicat 2 hoc ridiculum est. (De Oratore, II, LXI, 249). Na duplicidade de sentido estaria, diz Cícero, o artifício mais sutil do in ioco e da grauitate: Ex ambiguo dicta uel argutissima putantur, sed non semper in ioco, saepe etiam in grauitate uersantur ... Ne multa: nullum genus est ioci, quo non ex eodem seuerum et grauium

sumantur. (De Oratore, II, LXI, 250). Cícero distingue várias modalidades de riso: o riso do *sannius*, que não é espiritual, pois está ligado a fisionomias, a defeitos físicos. É o riso ligado ao mimo. O riso provocado pelo orador deve ser de imitação cômica, sutil e reservado; não deve chegar à depravação nem à obscenidade: *Salsum hunc possum dicere atque ita, non ut eius modi oratorem esse uellim, sed ut mimum* ..•. *Alterum genus est in imitatione admodum ridiculum* ..•. *Aliter enim minime est liberale: Tertium, oris depravatio, non digna nobis. Quartum, obscenitas, non solum non foro digna, sed uix conuiuii liberorum.* (De Oratore, II, LXI, 251). Após refutar esses tipos de comicidade ligados ao riso do "*sannius*", Cícero define os processos faceciosos pre-sentes na coisa e na expressão. O binômio coisa e palavra orientam essas definições de cômico. A comicidade pode subsistir na coisa, independentemente das palavras, ou existir na ordem das palavras. Nesse último caso a mudança de ordem na frase acarreta a perda do cômico. *Detractis igitur tot rebus ex hoc oratorio loco facetiae reliquae sunt, quae aut in re, ut ante iusi, positae uidentur esse aut in verbo.* Nam quod, quibuscumque uerbis dixeris facetum tamen, est, re continetur, quod mutatis uerbis salem amittit in uerbis habet leporem omnem. (De Oratore II, LXII, 252). Como se isso não bastasse, o grande orador insiste, mais uma vez, na sutileza, na perspicácia existentes no jogo de palavras, cujo humor e riso pertencem sobretudo a um espírito ingenioso e cultivado: *Ambigua sunt in primis acuta atque in uerbo posita, non in re. Sed non saepe magnum risum mouent; magis ut belle et litterate dicta laudantur.* (De Oratore, II, LXII, 253). São os seguintes os gêneros mais comuns de humor e comicidade, apontados por Cícero, como recursos de que dispõe o orador para ridicularizar com dignidade seu adversário. Muitos desses recursos foram anteriormente empregados pelo próprio Cícero, na sua vida pública, principalmente no discurso de acusação que proferiu contra Verres: isto é, nas *Verrinas* ou *De Signis*. Um dos elementos frequentes no humor retórico e a surpresa com que o orador apanha o adversário: *Sed scitis esse notissimum ridiculi genus, cum aliud expectamus, aliud dicitur; hic nobismet ipsis noster error risum movet.* (De Oratore, II, LXIII, 255). Ouvir uma coisa/quando é dita outra/já é cômico; se a isso acrescentarmos uma palavra de duplo sentido, a comicidade terá uma outra intensidade: *Quod si admixtum etiam est ambiguum, fit salsius.* (De Oratore, II, LXIII, 255). ou, quando se apanha a própria palavra do adversário para ridicularizá-la: *Hoc tum est uenustissimum. quom in altercatione arripitur ab aduersario uerbum.* (De Oratore, II, LXIII, 255) Eis mais alguns exemplos de comicidade empregados por Cícero: *Paranomásia*. Trata-se do cômico de palavra que consiste na semelhança entre dois termos de uma onde a diferença poderá ser apenas letra: *Alterum genus est quod habet paruam uerbi immutationem, quod in littera positum Graeci uocant paranomasian; ut "Nobilem mobilem" Cato, aut, ut idem, quom cuidam dixisset: "Eamus deambulatum" et ille: "quid opus fuit de?" "Immo uero, inquit quid opus fuit te? aut eiusdem responsio illa «Si tu et aduersus et anuersus impudicus es".* (De Oratore, II, LXIII, 256) . A *paronomásia* pode ser encontrada em várias obras de Cícero e, de maneira especial, no *De Signis*, onde o jogo de palavras se torna sensível a transformações irônicas: *Quae fuit causa cur tam diligenter nos in provinciis ab emptio nibus remouerent? Haec, iudices, quos putabant ereptionem esse, non emptionem, cum uenditori suo arbitrato uendere non liceret.* (De Signis, 10). A *pupilo Heio*, cui C. Marcellus tutor est, a quo peeuniam grandem eripueras, scaphia cum emblematis Lilybaei utrum empta esse dicis an confiteris erepta? (De Signis, 37) Tametsi quae est ista laudatio, cum laudator inter-rogatus laedat necesse est? Quid isti laudatores tui nonne testes mei sunt? Heius est laudator; laesit grauissime. (De Signis, 19) Verum tamen a uobis ita arbitror spectari

oportere, quanti haec eroum iudicio qui studiosi sunt harum rerum aestimentur, quanti uenire soleant, quanti haec ipsa si palam libereque uenirent, uenire possent, denique ipse Verres quanti aestimet. Nunquam enim si denariis quadrigentis Cupidinem illum putassent, commisisset ut propter eum in semonem hominum atque in tantam uituperationem ueniret. (De Signis, 13) in demoliendo signo permulti moliebantur. (De Signis, 95). Archagathum et argentum in lectica cubans ad mare infra oppidum expectabdt. (De Signis, 51. Nemo. Illi ipsi tui conuiuae, consiliarii, conscii, socil uerbum facere non audent. (De Signis, 143). ut omnes intellegere possent non laudationem, sed potius inrisionem esse illam, quae commoneface-ret istius turpem calamitosamque praeturam. (De Signis, 144) . non fuerat urbs antea Cilicum "" ut et exeuntes e Cilicia. Verum haec ciuitas isti praedoni ac piratae Siciliensi Phaselis fuit. (De Signis, 21-23). ut multo adpositior ad ferenda quam ad auferenda signa. (De Signis, 126) In qua curia satua tua stabat et nuda filii, in ea nemp fuit ne quem nudus quidem filius nudata prouincia commoueret. (De Signis, 143). Comicidade de nomes. É um tipo de paranomásia dos nomes próprios Esse jogo de palavras pode ser facilmente transformado em comicidade, principalmente nas comédias Cícero faz uso algumas vezes desse artifício: Etiam interpretatio nominis habet acumen, quom ad ridiculum conuertas quam ob rem ita quis uocetur; ut ego nuper: Nummum diuisorem, ut Neoptolemeum ad Troiam, sic illum in campo Martio nomen inuenisse. (De Oratore, II, 257) Quod umquam, iudices, huiusmodi euericulum ulla in provincia fuit? Nam nos quidem quid facimus in Verre, quem in luto uolutatum totius corporis uestigiis inuenimus? (De Signis, 53) Nunquam tam male est Siculis quin aliquid facete et commode dicant; uelut in hac re aiebant in labores Herculis non minus hunc immanissimum Verrem quam aprum Erumanthum referri oportere. (De Signis, 95) Ridiculum est me nunc de Verre dicere, cum de Pisone Frugi dixerim, Verum tamen quantum intersit uidete. (De Signis, 57) Retinere incipit tabulas Theomnastus quidam, homo ridicule insanus, quem Syracusani Theoractum uocant; qui illic eiusmodi est ut eum pueri sectentur ut omnes, cum loqui coepit, inrideant. (De Signis;148). O recurso cômico sugerido através do jogo de palavras com nomes próprios não deu a Cícero muito sucesso, merecendo muito mais crítica que elogio. Quintiliano achava esses recursos muito frios, numa crítica benigna, tentativa talvez de manter o respeito ao mestre. Segundo Tácito, esses recursos de Cícero eram considerados defeitos dos velhos tem poso O próprio Cícero parece não se convencer da eficácia desse jogo de palavras e diz que o imitou dos Sicilianos, reputados como gente de espírito cáustico. Há, todavia, por outro lado, a constatação de que Cícero teve a oportunidade de ter a seu alcance muitos adversários com nomes engraçados e que arriscou muitos jogos de palavras com esses nomes, tão grosseiramente como os fez com o ius verrinum. Não podemos nos esquecer também de que esses gracejos sobre nomes e sobrenomes revelam uma velha tradição latina Tradição que sobrevive a Cícero pelas recomendações de Quintiliano em seu Instituto Oratoria e pelo retórico Julius Rufinianus que cita "como exemplo de irrepreensível urbanidade (urbana dictio / ius uerrinum) tantas vezes citado e tantas vezes criticado". A comicidade na linguagem proverbial. Na sequência de suas teorias sobre os recursos humorísticos e cômicos da retórica, Cícero trata das citações de versos inseridas textualmente ou com alteração no discurso: Atque haec omnia uerbo continentur. Saepe etiam uersus facete interponitur, uel ut est uel paululum immutatus, aut aliqua pars uersus. (De Oratore, II, LXIII, 257). A comicidade na citação desses versos está exatamente, no contraste entre o assunto simples, dito geralmente em linguagem e expressões corriqueira, e verso solene. Em Cícero vamos encontrar exemplos desse tipo de linguagem nas obras filosóficas e/mais freqüentemente, no

discurso Pro Caelio quando se dirige a ouvintes mais cultos. Em seguida à inserção de versos na prosa, Cícero fala do uso dos provérbios que, como o jogo de palavras, perderiam seu sal se houvesse mudança na ordem estabelecida em que foram escritos ou criados. In hoc genus coiciuntur etiam proueria; ... Quare ea quoque, quoniam mutatis uerbis non possunt reti-nere eandem uenustatem, non in re, sed in uerbis sita ducantur. (De Oratore, II, LXIV, 258). As citações de provérbios como as citações poéticas pertencem ao estilo simples, e por isso favorecem à comicidade. Mesmo assim, encontramos exemplos em Cícero, que não é escritor de linguagem simples: Profecte hinc est, malo emere quam rogare. (De Signis, 12). Etiam qui modus est in his rebus cupiditatis, idem est aestimationis. (De Signis). O primeiro exemplo, todavia, se parece mais com uma explicação e como surgia esse provérbio Um recurso muito poderoso, embora pouco freqüente no cômico de expressão, consiste em tomar uma palavra ao pé da letra de não pelo seu sentido conotativo ou metafórico: Est etiam in uerbo positum non insulsum gaenus ex eo, quom ad uerbum, non as sententiam, rem accipere uideare, (De Oratore, II, LXIV, 259). Mas a preocupação do orador é mesmo com as metáforas e as alegorias, assim definidas: Alegorias – quae ex immutata oratione ducantur; metáforas – quae ex unius uerbi translatione. (De Oratore, II, 261). Et Marcellus qui, si Syracusas cepisset, duo templa se Romae dedicaturum uouerat, is id quod erat aedi-ficaturus iis rebus ornari quas ceperat noluit; Verres qui non Honori neque Virtuti, quemadmodum ille, sed Veneri et Cupidini uota deberet, is Mineruae templum spoliare conatus est. Ille deos deorum spo-liis ornari noluit, hic ornamenta Mineruae uirginis in meretriciam domum transtulit. (De Signis, 123). Há metáfora nos seguintes passos do De Signis. Quo posteaquam uenerunt, mirandum in modum (canes uenaticos diceret) ita odorabantur omnia et perues-tigabant ut ubi quicque esset aliqua ratione inueni rent. (De Signis, XIII, 31) Apponit de suis canibus quemdam qui dicat se Diodo-rum Melitensem rei capitalis reum uelle facere. (De Signis, XVIII, 40) Quid hoc est? quod hoc monstrum, quod prodigium in prouinciam misimus? (De Signis, XXI, 47) Poderíamos ainda citar muitas outras passagens de metáforas no De Signis, mas julgamos suficientes os exemplos citados. O que nos parece importante é lembrar da recomendação de Cícero sobre o humor e a comicidade dessas figuras: Haec aut frigida sunt tum salsa, quom aliud est expectatum. Natura enim nos, ut ante dixi, noster delectat error; ex quo, quom quasi decepti sumus expectatione. ridemus. (De Oratore, II, LXIV, 260). Embora não tão frequente quanto à metáfora, a anti-frase tem a virtude de confundir o adversário e, por isso, se reveste de muita comicidade. Observemos os seguintes exemplos: Atque etiam hoc me docent, eiusmodi senatus consul-tum se ecisse laudationis, ut omnes intellegere possent non laudationem, sed potius inrisionem esse illam, quae commonefaceret istius turpem calamitosamque praeturam. Etenim scriptum esse ita: quod is uirgis neeminem cedisisset, a quo cosgnosstis nobilissimos homines natque innoceentissimos securi esse procussos; quod uigilanter prouinciam adminisstrasset, cuius omnes uigilias in stupris constat aduadulterisque esse consumptas / cuiusmodi constat, hoc uero scriptum esse, quod professe, non auderet reus, accusator recitare non desineret /; quod prfresdones procul ab insula sicília prohibuisset / Verres / quos etiam intra Syracusanam insulam recepisset. (De signis, 144). Esses exemplos revelam muito bem a teoria semântica da ironia antifrástica, ou ironia semântica que conhecemos muito bem como ironia socrática a qual Linda Utcheon distingue (quando compara ironia, sátira e paródia) da ironia pragmática. Mas antes de entrarmos no item especificamente reservado à ironia em Cícero, convém tratarmos ates de outros recursos cômicos como a antítese, a hipérbole, a comparação, as anedotas e as alusões furtivas. As antíteses, ou seja, uerba relata contrarie

constituem um dos principais ornamentos do discurso, verdadeiro e poderoso recurso cômico: . ornant igitur in primis orationem uerba relata contrarie, quod idem genus est saepe etiam facetum ... (De Oratore, II, LXV, 11, LXV, 263) As antíteses estão ligadas às palavras-surpresa, ao ridiculum praeter expectationem. Tanto como figuras de palavras como figuras de pensamento têm em Cícero um excelente desempenho: Idcirco nemo superiorum attigit ut hic tolleret? Ideo C. Claudius Pulcher rettulit ut C. Verres pos-set auferre? (De Signis, IV, 7) Verres Africani monumentis domum suam plenum stupri, plenam flagiti, plenam dedecoris ornabit? Verres temperantissimi sanctissimique uiri monumentum, Dianae simulacrum uirginis in ea domo collocabit, in qua semper meretricum lenounumque flagitia uersantur? (De Signis, IV, 83). Hic ornamenta Mineruae uirginis in meretriciam domum transtulit. (De Signis, IV, 123) As comparações e as aproximações históricas constituem muitas vezes excelentes recursos cômicos num discurso. O humor estaria no contraste resultante da comparação, ou na semelhança existente entre os elementos comparados. Nesse caso, a comicidade estaria na semelhança entre os elementos opostos, cujos resultados seriam inesperados. Sextus Titius se Cassandram esse diceret: inquit Antonius, possum tuas Aiaces Dileos nominare. (Cic. De Oratore, II, LXVI, 265) A comparação é muito usada por Cícero. No De Signis, LXVI, 265) compara Verres com muitos outros personagens, sempre com o objetivo de ressaltar o mau caráter do seu acusado diante dos juizes. Na comparação pode-se chegar a um exagero, constituindo-se o que chamamos de hipérbole. Etiam illa, quae minuendi aut augendi causa ad incredibilem admirationem efferuntur; uelut tu, Crasse, in contione: ita sibi ipsum magnum uideri Memium, ut in forum descendens caput ad fornicem Fabi demitteret. (De Oratore, II, LXVI, 267). Podemos encontrar hipérbole nas seguintes passagens do De Signis de Cícero: Ecqua ciuitas est non in prouinciis nostris, uerum in ultimis nationibus aut tam potens aut tam libera aut etiam tam immanis ac barbara, rex denique populi Romani tecto ac domo non inuitet (De Signis, IV, 25). Quam in te tantum uirtutem esse aut dignitatem arbitratus es, ut canarere clientelam tam splendidae, tam illustri prouinciae traducere ad te, auferre a certissimis antiquissimisque patronis? (De Signis, IV, 90). As narrações curtas, incisivas, e as anedotas constituem também grandes recursos humorísticos empregados por Cícero, que as chama de narratioes: Duo sunt enim genera facetiarum, quorum alterum dicto . Re, si . Re, si quidam quid tam-quam aliqua fabella narratur. . . salsa ac tamen a te ipso ficta tota narratio. (De Oratore, 239-40) . Essas narrações, como já foi dito acima, muito apropriadas ao orador, embora ficcionais e, as vezes, enfeitadas com algumas pequenas mentiras, têm um fundo de verdade com objetivos definidos: Est autem huius generis uirtus. ut ita facta demonstrares. ut mores eius de quo narres. ut sermo. ut uolueris omnes exprimantur. ut iis qui audiunt tum geri illa fierique uideantur. (De Oratore II, LIX, 241) As narrações em De Signis são muito frequentes e engraçadas. Cícero procura, nessas passagens, avivar os acontecimentos, quando são relevantes, e ridicularizar o acusado, narrando com certa solenidade pequenos fatos. São tão freqüentes essas narrações no De Signis, que dispensam maiores comentários ou citações. Todas elas, podemos adiantar, assemelham-se a anedotas em que o gracejo e o bom humor brotam com exuberância. Para isso contribuiu a língua latina com suas expressões concretas e familiares, permitindo ao orador um estilo alegre, flexível, muitas vezes, enriquecido com uma ponta de ironia. A ironia de que fala Cícero agora, é uma ironia de dissimulação do pensamento, e não aquela da qual já falamos anteriormente, que consiste em dizer o contrário do que se pensa: Urbana etiam dissimulatio est, quom alia dicuntur ac sentias. non illo genere de quo ante dixi. quom contraria dicas .... sed quom toto genere orationis seuere ludas, quom

aliter sentias ac loquare. (De Oratore, II, LXVIII, 269) A verdadeira ironia, a ironia socrática, deve ser aquela que sustenta uma censura contínua, uma dissimulação em tom sério de algo diferente do que se está pensando, algo sugestivo e variado, sem precisar ser o contrário. É um gênero picante inteiramente ao agrado do orador, e convém igualmente à maneira de falar dos oradores e à conversação familiar das pessoas leigas: . . . et eum Graeco uerbo appellat eirwna ; sed, uti ei ferunt qui melius haec norunt, Socratem opi-nor in hac ironia dissimulantiaque longe lepore et humanitate omnibus praestitisse. Genus est perelegans et cum grauitate salum quomque oratoris dic-tionibus tum urbanis sermonibus accomodatum (De oratore II LXVIII, 270). A ironia sempre foi um instrumento afiado na boca de Cícero. Ela aparece com frequência no De Signis, mas antes de nomear algumas identificações de seu uso, citaremos um trecho de um estudo feito por A. Haury sobre a ironia e o humor em Cícero. Haury se tem mostrado muito severo com o De Signis: Le De Signis varie agréablement la matiere: or s'il occupe l'un des étages supérieurs de la seconde action, il faut avouer qu'il ne le doit guere a l'ironie et à peine plus à l'humour. On y releve évidemment un exorde plaisant aux juges sur le dos de Verrés (§ 1), et une peroration ironique aux Ma-mertins, ses recéleurs (150), et même une fois au moins une scène cont l'humour tragique suivi d'une éclat d'ingignation prélude au De suppliciis (85-87). On note aussi, entre autres procedes humoristiques, des enecdotes depuis longtemps classiques souvent coiffées de leur mot r'l'esprit [7; 32; 95; 149], mais tous ces traits et ornements n'eclairent qu'une faible partie de ce livre narratif, techni-que et volontiers pathétique. (A. Haury, L'ironie et l'humour chez cdicerón) Apud, Saint-Denis, op. cito p. 121. Com muito ou poucos elogios, não importa, uma vez que nos contentamos apenas com o reconhecimento da existência de humor e ironia nos discursos de Cícero, e isso A. Haury nos confirma. Além do humor, do humor trágico, da ironia, ele confirma ainda a existência de outros recursos cômicos, como a anedota e a palavra espirituosa. Em se tratando de texto antigo, é muito difícil confirmar a existência ou não de ironias, sem que se tenha, antes, conhecimento profundo da ambiência histórico-política e sócio-cultural em que se deu a criação do texto. A ironia não possui marcas externas - nenhum sinal gráfico a identifica. É através do tom e da maneira de ler que se pode transformar o caráter de uma passagem em ironia, usando para isso a máscara da seriedade ou da ridicularização. Mesmo sem os meios externos gráficos de identificação da ironia, vamos citar uma passagem do De Signis julgamos haver ironia. Verrés acusado de roubar centenas de estátuas e objetos de arte (devido a seu valor venal, defende-se, dizendo que os comprara; Cícero, porém, não acredita: Sed quid ego tam uehementer inuehor? Verbo uno repellar. Emi, inquit. Di Immortales, praeclaram defensionem! Mercatorem in prouinciam cum império ac securibus misimus, omnia qui signa, tabulas pictas, omne argentum, aurum, ebur, gemmas coemeret, nihil cuiquam relinqueret: Haec enim mihi ad omnia defensio patefieri uidetur, emisse. (De Signis, IV, 8). Encontramos no De Signis vários tipos de ironia usados por Cícero, como: raciocinar sob forma irônica; louvar o adversário por uma ação odiosa, fingir que concorda com o inimigo para poder dar-lhe um golpe certo etc. De todos os tipos de ironia encontrados no De Signis os mais visíveis, à primeira vista, são os elogios irônicos. Esses elogios irônicos foram tão conhecidos e comentados, que Quintiliano elegeu um como modelo: trata-se da passagem em que o acusador felicita o acusado por ter roubado alguma coisa de Apolônio, filho de Nicão: Non tibi obicio quod hominem dignissimum tuis moribus, Appollonium, Niconis filium, Drepanitanum, qui nunc A. Clodius uocatur, omni argento optime facto spoliasti ad depeculus es. Taceo; non enim putat ille sibi iniuriam factam, propterea ...

(De Signis, XVII, 37). Sunt etiarn illa subabsurda. sed eo ipso nomine sae-pe ridicula. non solum mimis perapposita. sed etiam quodam modo nobis. (De Oratore, II, LXVII, 274) Além desses grandes, recursos humorísticos ligados as grandes figuras como a metáfora, a ironia, a comparação, a alegoria, a antífrase, a hipérbole, iremos acompanhar Cícero no seu De oratore, perseguindo outros re-cursos cômicos e humorísticos, dos quais se tem ocupado em mais algumas dezenas de páginas são os seguintes: Cômico das semelhanças de imagens: Valde autem ridentur etiam imagines. quae fere in deformitatem turpioris. (De Oratore, II, LXVI, 266) Cômico da surpresa pela descoberta de um significado: Arguta etiam significatio est. cum parua re et sae-pe uerbo res obscura et latens inlustratur. (De Oratore, II, LXVI, 268) Cômico da "quase ironia": Est huic finitimum dissimulationi. quom honesto uerbo uirtuosa res appellatur. (De Oratore, II, LXVII, 272) Cômico da sagacidade: Acutum etiam illud est. quom ex alterius oratione aliud excipias atque ille uult. (De Oratore, II, LXVII, 273) Cômico da ingenuidade, pequenos absurdos: Sunt etiam illa subabsurda. sed eo ipso nomine sae-pe ridicula. non solum mimis perapposita. sed etiam quodammodo nobis. (De Oratore, II, LXVII, 274) Cômico do "feitiço contra o feiticeiro": Est bellum illud quoque, ex quo is, qui dixit, inri detur in eo ipso genere, quo dixit. (De Oratore, II, LXVIII, 277).

Cômico da malícia:

Sunt salsa etiam, quae habent suspicionem ridiculi absconditam. (De Oratore, II, LXVIII, 278)

Cômico do mau-humor:

Me tamen hercule etiam illa ualde mouent stomachosa et quasi submorosa ridicula, - non quom a moroso di cuntur; tum enim non sal, sed natura ridetur. (De Oratore, II, LXIX, 279)

Cômico da falsa-calma:

Huic generi quasi contrarium est ridiculi genus patiens ac lenti. (De Oratore, II, LXIX, 279)

Cômico do pega-idiotas:

Est etiam stultitiae salsa reprehensio. (De Oratore, II, LXIX, 280)

Cômico da explicação falsa e ingeniosa:

Mouent etiam illa, quae coniectura explanantur longe aliter atque sunt, sed acute atque concinne. (De Oratore, II, LXIX, 280)

Cômico do contraste:

Ridentur etiam discrepantia, - (Quid huic abest, ni si res et uirtus?) (De Oratore, II, LXIX, 281)

Cômico de repreensão dada amigavelmente:

Huic similis est etiam admonitio in consilio dando familiaris. (De Oratore, II, LXIX, 282)

Cômico de caráter:

Bellum etiam est, quom quid cuique sit consentaneum dicitur. (De Oratore, II, LXIX, 283)

Cômico de concordância:

Saepe etiam facete concedas aduersario in ipsum, quod tibi ille detrahit. (De Oratore, II, LXIX, 286)

Cômico de forma sentenciosa:

Saepe etiam sententiose ridicula dicuntur. (De Oratore, II, LXIX, 286)

Cômico do desejo impossível:

Saepe etiam salse, quae fieri non possunt, optantur. Oratore, II, LXXI, 287)

Cômico de indiscrições:

Salsum est etiam quaerentibus et quasi percontanti-bus lente respondere quod nolint. (De Oratore, II, LXXI, 287)

É essa a lista dos recursos cômicos menores. Para cada item, Cícero dá um ou mais exemplos. A lista é exaustiva, o próprio autor reconhece, e talvez por esse motivo não tenha querido acrescentar outros que diz existirem em grego:

Colliguntur a Graecis alia non nulla, exsecrationes, admirationes, minationes. Sed haec ipsa nimis mihi uideor in multa genera discripsisse. (De Oratore, II, LXXI, 288)

Finalmente, ele resume os meios de excitar o riso:

Expectationibus enim decipiendis et naturis alio-rum inidentis. ipsorum ridicule indicandis, et si-militud~ne turpionis et dissimulatione, et suabsur da dicendo et stulta reprehendendo risus mouentur. ( Oratore, II, LXXI, 289), bem como as normas para quem pretende ser irônico, em discursos, ou dar-lhes um toque de humorismo: Itaque imbuendus est is, qui iocose uolet dicere, quasi natura quadam apta ad haec genera et moribus, ut ad cuiusque modi genus ridiculi uoltus etiam accommodatur; qui quidem quo severior est et tris-tior. (De Oratore, II, LXXI, 289)

### 3. Evolução e terminologia do humor romano

Urna das maneiras de detectar a existência do humor na distante literatura latina é através da descoberta da terminologia que nomeou essas manifestações do espírito roma~no. Assim, antes de abordarmos o humor e a comi cidade nos textos de alguns escritores latinos da época de Augusto con~vém tecermos alguns comentários a respeito da urbanitas e ou-tros termos

que julgamos ser os designativos da evolução e do estado do humor dos romanos, a partir da época de Cícero. Dentro dos objetivos propostos e implícitos, no estudo do humor, no texto latino, perseguimos, ora à distância, ora mais de perto, por vezes nos detendo em alguns textos, as manifestações literárias dos romanos, num período bastante longo. Notamos, nesse espaço de tempo, uma acentuada evolução do aspecto humorístico e cômico do seu espírito, erroneamente conhecido apenas como bélico e rústico. A antiga *uirtus* dos versos fesceninos, responsável pelo espírito *salsus* dos romanos, passa da antiga rusticidade para a moderna *urbanitas*. Afora outros meios, talvez mais explícitos, - e por isso mais prolixo e inconveniente para o momento - podemos verificar esse movimento ascendente de aperfeiçoamento do espírito romano, através de uma terminologia que, surgindo de tempo em tempo, revela e caracteriza essa evolução. São os termos: *fescenini*, *accentatio*, *dicacitas*, *mordacitas*, *facetiae*, *urbanitas* e os adjetivos *salsus*, *lepidus*, *diculus*. Alguns desses termos se contemporizaram, outros se mantiveram isolados por algum tempo outros, ainda, vieram para harmonizar polaridades extremas, como a *dicacitas* em relação a *urbaniatitas*. Mas, o que é *urbanitas*, em que consiste? Da obra *De urbanitate* .. de Domício Marso, surgida na época de Augusto, fonte comum do Livro VI do *institutio oratória* de Quintiliano e do Livro II das *Saturnalia* de Macróbio nascem duas definições de *urbanitas* reproduzidas por Quintiliano: *Urbanitas est uirtus quaedam in breue dictum coacta et apta ad deletandos mouendosque homines in omnem affectum animi, maxime idonea ad resistendum uel lacesendum, prout quaeque res ac persona desiderat.* (Quint. *Institutio Oratoria*, VI, 3, 104) *Urbanus homo erit, cuius multa bene dicta responsa erunt, et qui in sermonibus, circulis, conuiuiis, item in contionibus, omni denique loco ridicule commodeque dicet. Risus erunt. quicumque haec faciet orator.* (Quint. *Institutio Oratoria*, VI, 3, 105) As duas definições recebem críticas de Quintiliano. A primeira por ser estreita e ampla, ao mesmo tempo. Estreita, porque o humor não se restringe apenas a anedotas ou piadas; ampla, porque engloba na noção de *urbanitas*, juntamente com os recursos cômicos do riso e do sorriso, tudo aquilo que mexe com a sensibilidade do público, ou seja, todas as qualidades retóricas. A segunda definição é um empréstimo por Domício Marso a Catão e circunscreve o termo muito feito mais que a primeira, pois *urbanitas*, aqui, é humor e arte dos gracejos. Quintiliano apresenta, então, a sua definição onde o humor aparece apenas como um aspecto de *urbanitas*: *Urbanitas dicitur, quae quidem significari uideo se monem praeferentem in uerbis et sono et usu proprio quemdam gustum urbis et sumptum ex conersatione doctorum tacitam eruditionem, denique cui contraria sit rusticitas.* Nam eo quidem iudicio illa est *urbanitas* in qua nihil absonum, nihil agreste, nihil inconditum, nihil peregrinum neque sensu neque uerbis neque ore gestuue possit depreendi? ut non tum sit in singulis dictis quam in toto colore dicendi, qualis apud Graecos ille redolens Athenarum proprium sapor. (Quint. *Institutio Oratoria*, (VI,3, 7 - 3, 107). Preocupado mais em relacionar *urbanitas* com *urbs* (Roma), cidade por excelência, em oposição a *rusticitas*, Quintiliano, praticamente, libera o relacionamento conceitual de *urbanitas* com humor, comicidade ou riso. Os elementos preponderantes da urbanidade seriam o bom gosto, a elegância do cidadão culto amável e espiritual, sem pedantismo, sem grosse. Com a terceira definição podemos observar que os três aspectos particulares da *urbanitas* que, ao invés de restringir, ampliam o seu conceito, são: humor ou arte de fazer rir (Catão); espírito aguçado de vivacidade e ironia (Domitio Marso); elegância do homem honesto e cidadão (Quintiliano). Blery, em seu estudo sobre a rusticidade e urbanidade de romanos, diz que o conceito de *urbanitas* teria evoluído, no sentido de qualidade, de

civilidade, do saber viver, do bom tom que distingue o morador da cidade do rústico camponês para o termo seria tomado no sentido particular e restrito de espirituoso, de gracejo, de humor, que, na verdade, não deixa de ser um modo mais educado de gracejar. Saint-Denis discorda do processo de evolução semântica de urbanitas e propõe um caminho inverso. Para ele o processo de evolução de Blery pode ser aplicado à evolução do espírito e não à evolução semântica do termo. Em defesa do seu ponto de vista evoca o testemunho de Cícero que mostra que o termo urbanitas foi tomado, tardiamente, com o sentido de civil, elegante e culto. Saint-Denis evoca ainda o testemunho de Quintília no... *fauorem et urbanum* Cícero *noua credit. Nam et in epistola ad Brutum: "eum, inquit, amorem et eum. ut hoc uerbo utar, fauorem. In consilium aduocabo" et ad Appium, Pulchrum: Te, hominem non solum sapientem uerum, ut nunc loquimur, urbanum.* (Quint. Institutio Oratoria, VIII,3,34-35). E conclui que não é o termo urbanus mas o emprego desse termo que é novo na época de Cícero. Agora, porém, o sentido de urbanus é diferente, segundo o próprio Cícero revela, ao comentar o teor das cartas de Ápio Pulcher, achando-as plenas humanitatis, officii diligentiae; e, referindo-se a sua amizade diz: *studiorum similitudo consuetudinis, delectatio uitae atque uictus sermonis societas, litterae interiores.* (Cic. Ad., FA., III, 9,1). Em curto tempo, afirma Saint-Denis, a novidade da época de Cícero consistia em empregar urbanus / urbanitas, designando cultura aliada à afabilidade, à amabilidade das maneiras de ser e à elegância dos propósitos. Finalmente, a conclusão a que chegamos é a de que a definição de Catão, acima mencionada e a dos vários textos de Catulo ou de Cícero, anteriormente citados, mostram que primeiro se tem empregado urbanus / urbanitas para designar o humor como arte dos gracejos. É desse sentido que parece ter derivado, com naturalidade, o de polidez e civilidade. Na sequência de seu ensaio, Saint-Denis historia o termo e o conceito, procurando defender sua tese. Chega, no final, à conclusão de que, no tempo de Plauto e Terêncio, os termos urbanus / urbanitas não eram conhecidos com o sentido abstrato de civilidade, polidez ou elegância. Chega a esta conclusão após intensa exemplificação, onde mostra que a sim149

ples etimologia de urbanus ou de urbanitas nos permite passar de urbs, sentido concreto e primitivo, para os derivados em questão, através de numerosos exemplos dos comédicos, do tipo: *urbani, fiunt ruti?* Diz ainda o autor desse ensaio, que, também, esses termos não aparecem com o significado de espirituoso ou de humor. Para expressar qualidades irônicas, ou o gracejo e outras manifestações humorísticas, Plauto e Terêncio empregavam os termos: *facetis, facete, facetiae; tepidus, lepide; dicax, dicacitas, dicacutus;* sendo que *facetis* e *tepidus* desempenhavam, às vezes, o mesmo papel que *urbanus* do latim de Cícero e do latim da época imperial, por incorporar, vezes outras, elegância e humor; estilo alegre e malícia refinada, além de habilidade no fazer e no dizer. É preciso ainda levar em conta, alerta o mesmo autor, que essas oposições entre maneiras urbanas e maneiras rústicas estavam, praticamente, mais em nível de modelos gregos, do que em nível de vida romana. Essas oposições/transportadas da Grécia para Roma, concorriam para a formação de um conceito estranho, para os romanos de então, cultivadores e habitantes do campo. Todavia, isso não se dá no tempo dos comédicos Plauto e Terêncio, pelo simples fato de a população ignorar, por completo, o requinte de uma vida cidadina, que ainda não existia, capaz de dar à urbanus / urbanitas uma significação mais ampla e mais abstrata. Roma nessa época não passava de um centro agrícola e administrativo onde o povo vinha cumprir alguma obrigação cívica ou religiosa, além da costumeira visita ao mercado. Por outro lado, os moradores da Urbs não

constituíam uma sociedade seleta e cultivada. Enfim, e preciso aguardarmos o século I a.C. para que se incorpore a idéia de urbanitas as elegâncias contidas no termo grego. Parece ser esse o pensamento de Quintiliano ao escrever: *de urbanitate est opus institutum quam propriam es-se nostrae ciuitatis et sero sic intelligi coeptam, postquam Urbis appellatione, etiam si nomen proprium non addiceretur, Romam tamen accipi sit receptum* (Quintiliano, *Institutio Oratoria*, VI,3,63). Uma segunda conclusão a que chegou Saint-Denis, em seu ensaio, é a de que para Catão o termo urbanitas se diz de humor romano. Ou seja, antes de assumir o significado geral de boas maneiras, urbanitas significou, particularmente, humor e gracejo romanos, aquele humor cáustico reclamado por Cícero numa carta a Pétio A expressão de Catão para designar humor satírico, mais picante do que o humor ático - *Romani ueteres atque urbani sales* - e o julgamento de Cícero completam-se e se esclarecem, dando-nos a certeza de que/antes de designar polidez, amabilidade, o termo urbanitas designava a causticidade lati-na, uma forma de humor robusta e nacional. Catão não nos é desconhecido, já falamos de sua causticidade em capítulo anterior. Sabemos, através de Plutarco e de Cícero, para apenas ficarmos nos dois nomes mais freqüentemente citados, que as críticas de Catão não são cheias de gentilezas e de amabilidades, são verdades rudes formuladas com áspera concisão, contendo muito mais sátira do que comicidade. Saint-Denis acrescenta, dentro dessa mesma linha, os nomes de Grânio, Lucílio, Crasso e Lúlio, chamados por Cícero de "os mais puros representantes do humor romano", para comporem, junto com Catão, a representação máxima da urbanitas, entendida como sinfonia rude de ressonâncias latinas nacionais. Esse humor cáustico incide, também, ser expresso, segundo informações de Quintiliano, por uma sinonímia perfeita, a *dicacitas*: *Dicacitas proprie significat sermonem eum risu ali-quos incessentem.* (*Institutio Oratoria*, VI, 3, 21) . e, segundo Donato: ... *dicaces dicuntur qui iocosis salibus male dicunt.* (*Ad. Eun.*, prod., 6 ). Uma *dicacitas* que permite lançar os *dicta*: *locos enim hoc genus ueteres nostri dieta decebant* - - "*nostrum. eum omnia, quae diissemus, dieta essent, quae et breuiter et acute locuti essemus, ea proprio nomine appellari dieta uoluerunt*". (*Macrob. Sat. II, 1, 1*), e, que nos remete, com uma fórmula mais precisa e mais clara, à definição de Catão: *urbanus homo erit cuius multa bene dieta responsa-que erunt.* A urbanitas de Catão, sinônimo de humor vernáculo, não se opõe a rusticitas, mas se somam; pois é da rusticitas que a urbanitas tira seu gosto e sua força, para compor um talento natural e próprio dos robustos, os simples cidadãos da terra. Enfim, urbanitas / *dicacitas* se exprime em explosões e reações de vitalidade. Era essa antiga urbanidade que Cícero reclamava quando escrevia a Cúrio em 44 a.C.: . . . *uides enim exaruisse iam ueterem urbanitatem, ut Pomponius noster suo iure possit dicere, nisi nos pauci retineamus gloriam antiquam atticam.* (*Cic. Ad fam.*, VII, 31,2). No tempo de Horácio a evolução fescenino > urbanitas já se encontrava em estágio bastante adiantado. A terminologia humorístico-satírica empregada pelo grande poeta latino demonstra esse estado evoluído da verve fescenina e do *italum acetum* do povo romano, embora pouco tenha crescido dentro de sua obra. É o que podemos observar sobre a flexibilidade existente no uso da terminologia cômico-satírica de que o poeta latino lança mão, principalmente no período inicial de sua carreira satírica que vai de 43 a.C. a 37 a.C., período em que escreve grande parte de seu primeiro livro de sátiras. A terminologia humorístico-cômico-satírica aí encontrada é a mesma usada por Cícero, em *De Signis*, e organizada no *De Oratore*. Para termos uma idéia de como andava a terminologia humorística em Horácio, observemos alguns trechos de suas Sátiras na ordem em que aparecem no texto estabelecido por François Villeneuve., Publicada pela Société di édition "Les belles lettres".

Praeterea, ne sic, ut qui iocularia ridens, - percur-ram (quam ridentem dicere uerum/quid uetat? ut pue-ris olim dant crustula blandi /doctores, elemeta uelint ut discere primal) / sed tamen amoto quaeramus / seria ludo. Hor. Sat. I, 2, 25-27). Maltinus tunicis demissis ambulat; / est qui inguen ad obscenum subductis usque facetus; / pastillos Ru-fillus olet, Gargonius hicum. Hor. I, 2, 25-27.). Iracundior est paulo, minus aptus acutis / naribus horum hominum,, rideri possit eo quod / rusticus tonso toga defluit et male laxus. (Hor. Sat. I, 3, 29-31). Hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus/mutatis tantum pedibus numerisque, facetus,/emunctae naris, durus componere uersus.(Hot.Sat.I,4,6-9). ... Absentem qui rodit amicum, / qui non defendit alio culpante, solutos / qui captat risus hominum fanamque dicaacis, (Hor. Sat. I, 81-83). Hic tibi comis et urbanus liberque uidetur,/infesto nigris; ego risi, quod ineptus. (Hot. Sat. I, 4, 90-91). Campanum in morbum, in faciem permuta iocus, / pastorem saltaret uti Cyclopa rogabat. (Hor. Sat. I, 5, 62-63). . . . Dein Gnatia lumphis / iratis extructa dedit risus que iocuscque, / dum flamma sine tura liquescere limi-ne sacro. (Hor. Sat, I, 5, 97-99). Canidia dentis. altum Saganae caliendrum / excidere atque herbas atque incantata lacertis/uinacula cum magno risuque iocoque uideres. (Hor. Sat., I, 8, 48-50) . . . Male salsus / ridens dissimulares; meum iecur urere bilis. (Hor. Sat., I, 9, 55-56). Ergo non satis est risu deducere rictum/auditoris. (Hor., Sat., I, 10, 7-8) et sermone opus est modo tristi. saepe iocoso /defendente uicem modo rhetoris atque poetae./interdum urbani, paecentis uiribus atque. (Hor., Sat I, 10, 11-13). Ridiculum ac i / fortius et melius magnas plerum-que secant res. (Hor.,Sat., I, 10, 14-15). . . . ut nemo. Varius ducit; molle atque facetum / Vergílio adnuerant gaudentes rure Camenae. (Hor., Sat., I, 10, 44-45) . . . nil comis tragici mutat Lucilius Acci ? / non ridet uersus Enni grauitate minores. (Hor., Sat., I, 10, 53-54). Fuerit Lucilius, inquam/comis et urbanus, fue-rit limatior idem / quam rudis et Graecis intacti carminis auctor. (Hor., Sat., I, 10, 64-65). Quae uirtus et quanta, boni, sit uiuere paruo / nec meus hic sermo est, sed quae praecepit Ofellus! / rusticus, ab normis sapiens crassaque Minerua). (Hor., Sat., II, 1-3). . . responde, quibus amissas reparare queam res / artibus atque modis. Quid rides? (Hor., Sat., 11, 5, 2-3)

1. . . . ut semper gaudes inludere rebus/humanis: Varius mappa compescere risum/uix poterat. Balatro, suspendens omnia naso. (Hor., Sat.,II, 8, 62-64) . Os termos que indicam a evolução do espírito satírico do povo romano ainda oscilam conforme se pode observar no texto horaciano, entre a dicacitas e a urbanitas, embora a tendência maior seja em favor de um humor mais leve, mais sutil e mais irônico. Assim, na Sátira I, 10, por exemplo, podemos observar os primeiros métodos de abordagem cômica, que são uma sistematização talvez dos exercícios propostos na Sátira I, 1, onde vê claramente a possibilidade de dicere uerbum ridentem. Na Sátira I, 10, repete, ainda, a idéia banal da superioridade do cômico sobre a maneira austera de tomar decisões graves, coisa que Cícero já havia dito e repetido tantas vezes no De Oratore. É possível concluir, desse primeiro exercício do humor nas Sátiras de Horácio, que existe algo de originalidade no espírito satírico do poeta latino. Essa originalidade está na distinção que faz entre a dicacitas de Lucílio e a urbanitas do homem de boa companhia (urbanus) / entre a virulência encarnada dos invectivos e a moderação do humorista que sabe manipular suas forças: urbani parcentis uiribus atque extenuantis eas consulto. Além de elementos originais, esta antítese oferece- nos não somente uma declaração do próprio Horácio sobre a variedade do cômico nas Sátiras, mas a oportunidade de nos perguntarmos sobre o esforço existente ou não do poeta, no sentido de atenuar a

aspereza da antiga *dicacitas* transformando-a na elegante *urbanitas*. Se observarmos a cronologia das obras de Horácio, veremos que não houve, praticamente, uma evolução do *Italum accetum* dos Epodos ou das primeiras Sátiras, isto é, das Sátiras escritas entre 43 a 37 a.C.. O que houve, na verdade, foi uma evolução na maneira de expressar esse *Italum accetum*. A tendência para um clima humorístico mais literário e menos grosseiro se verificou através do aperfeiçoamento da linguagem e do estilo. Horácio passa da invectiva direta à crítica paródica, como por exemplo, a Paródia da linguagem épica. A revelação mais evidente desse período inicial da produção satírica de Horácio está na confirmação de seu apego aos métodos de invectivas diretas, de golpes de palmatória dados às primeiras vítimas de suas Sátiras que o faz herdeiro direto de Lucílio e de outros campeões de causticidade latina como os Névios, os Catões. É a revelação daquele mesmo espírito antigo, indígena, que Cícero, em 46 a.C. atribuía, ainda, a Pétio, dizendo-lhe que, apesar de ático, era o mais picante dos romanos: *Romani ueteres sales*; e, na mesma carta, chamava, ainda, de *antiqua et uernacula festiuitas* os divertimentos grosseiros dos antigos romanos. É o *Italum accetum*, produto da evolução do antigo espírito fescenino, que permanece em todo esse período inicial da carreira satírica de Horácio e constitui, junto com alguns traços de humor, os primeiros passos em direção de uma obra satírica mais leve, mas muito preta ainda ao modelo luciliano, ao rigor fescenino. A partir da Sátira I, 9, provavelmente, a primeira após esse período inicial, já se pode contar com um cômico, embora um pouco discreto, mas de suma importância, dentro da evolução da *dicacitas*. Estão ausentes as brincadeiras grosseiras, as invectivas diretas e a causticidade. O humor passa a surgir como adorno dos diálogos, principalmente, nos detalhes mímicos e nos diminutivos. reproduzindo a espontaneidade do *sermo quotidianus*, o humor dá vivacidade aos diálogos, sem cair, todavia, na vulgaridade ou na obscenidade. Nessa Sátira, aparece a obstinação como elemento cômico de suma importância, que a partir do verso 43 ao verso 60 muda a mola cômica da sátira. Assistimos aí ao conflito de duas obstinações. Os gracejos cáusticos são praticamente expurgados do rol humorístico do segundo livro das Sátiras. Nele já não se encontram as invectivas ácidas. Não que falem a Horácio motivos para descarregar sua bile, ou que ele tenha se esforçado para evitá-los, mas é que os enfrenta com muito mais indulgência, serenidade e paciência. São conseqüências do uso freqüente dos processos pertencentes à conversação que dão à sátira expressão mais calma e farta. São, por exemplo, os provérbios, as comparações, as fábulas e as anedotas, que, embora, já tenham sido usadas no primeiro Livro das Sátiras, passam, agora, a ganhar nova força. Esses recursos elevam, sobremaneira, a superioridade do Livro II, onde, de um total de Oito peças, seis são pequenas comédias em que dois personagens se digladiam incessantemente. As pequenas narrações ou anedotas são muito variadas quanto à forma e quanto à origem. Tanto no livro I como no livro II, servem para a efetuação de uma crítica mais amena. Juntamente com o estilo quase epistolar, Horácio emprega frases do mímico dialogado, excelente recurso humorístico e cômico, que muito se presta aos anseios de uma sátira mais amena e se caracteriza por uma comicidade própria de pequenas cenas vivas e rápidas do cotidiano. À esses recursos ligados ao colóquio, Horácio acrescenta a *parodia*, um dos elementos mais eficazes da sátira renovada. A forma *paródica*, como elemento humorístico, já aparecia no primeiro livro se bem que com pouca freqüência. No livro II, a paródia toma impulso com as diatribes filosóficas, com as *paródias* das pregações estoicas, com fundo filosófico e dialético excedendo-se em definições e paradoxos. Há, por exemplo, em tais sátiras um tom didático e oracular na divulgação de receitas de cozinha. Pelo menos, numa boa parte delas, há prescrições ridículas de lições

gastronômicas com tom mais cômico que grave. Ao lado dos recursos humorísticos examinados até aqui, encontramos ainda a auto-ironia, recurso sutil que aparece, por exemplo, na Sátira I, 9 e se intensifica, no segundo livro. A prática da auto-ironia significa maior liberdade de ação humorística e satírica. Não ser tomado a sério por si mesmo parece ser virtude maior dos grandes humoristas. Ora, nas sátiras, percebemos que Horácio muitas vezes não poupa a si próprio. O que expomos até aqui sobre o humor de Horácio, cremos ser suficiente para confirmar que as Sátiras do nosso poeta latino refletem um estágio da evolução que há muito vimos perseguindo, dentro do humor e comicidade do povo romano. Nas Sátiras de Horácio, esta evolução parece voltar um passo atrás, nos seus primeiros escritos. O retrocesso, porém, foi apenas aparente, pois serviu para dar maior impulso. A constatação desse avanço está nos expurgos capazes de garantir à *urbanitas* aquele mesmo desenvolvimento que vinha tendo com Cícero, tornando o poeta cada vez menos rabugento e cada vez mais cheio de indulgência mais alegre e mais sereno. Enfim, podemos concluir que as primeiras Sátiras se comparam com os Epodos, quanto à causticidade; e, as últimas com as Epístulas, incluindo a Arte Poética, pela familiaridade de suas expressões e pelo gênero humorístico mais suave. A purificação do senso humorístico de Horácio corresponde a certa maturação de um gênio que se aperfeiçoa e se equilibra após anos de luta, e que aos poucos percebe a superioridade do cômico sobre a invectiva brutal; a superioridade do sorriso irônico sobre o riso e a gargalhada. Percebe que a ironia é a mais sutil das sátiras. Quanto ao homem, essa evolução corresponde a uma ascensão material e social do poeta. As razões que o levaram a um nível de vida mais elevado podem ser extraídas, sem dúvida, de seu próprio talento, mas não teria talvez obtido êxito se não houvesse, além da boa educação que lhe deu seu pai, a ajuda de Mecenas, o grande assessor de Augusto para assuntos culturais. Com esse amadurecimento psico-social e político, Horácio passa a considerar os homens e os costumes com mais indulgência. A idade e o sucesso tranqüilizou o poeta invec-tivo dos Epodos e das Sátiras iniciais, fazendo-o ver as coisas com mais humor e mais serenidade. O humor, portanto, conduz e ameniza suas forças, e somente com ele o poeta consegue a paciência, a mesma paciência que ele reclama na Ode III. 14, 25-28. *Lenit albescens animos capillus litium et rixae cupidos proteruae; non ego hoc ferrem calidus iuuenta consule Plenco*. Além de Horácio, Virgílio, o grande representante da literatura latina do século de Augusto não poderia ficar distante da nossa investigação humorística, embora se saiba, de antemão, que a "*urbanitas*" de Virgílio tem todo o peso da "*gravitas*", característica da sociedade romana. Seu sorriso, segundo Saint-Denis, em nenhum momento degenera em caricatura. O poeta se diverte sem que seu riso seja irreverente. O engajamento na campanha de reconstrução do Império romano, desfalecido tanto no plano moral, cívico e religioso quanto no plano político, social e econômico, faz de Virgílio um poeta da *grauitas*, isto é, um poeta envolvido com ternas e assuntos políticos, tocado, às vezes, por um espírito melancólico, como ele próprio revela num dos versos das suas *Bucólicas*: *maioresque cadunt altis de montibus umbrae ...* (Virg., Buc., III) Por outro lado, é possível encontrar em Virgílio algo parecido com o humor? Um humor diferente dos anteriores, mas com certa originalidade? Um humor, talvez, cheio de manifestações de "realismo" simples e singelo/ muito mais próximo das gentilezas literárias do que de graça ou chiste? Mas em que esse humor se pareceria com o antigo espírito *fescenino* dos romanos? Não seriam apenas detalhes vivos, pitorescos e alegres sem maiores consequências. É possível que Virgílio esteja muito longe da *dicacitas* antiga. A *urbanitas*, que resulta da evolução da *dicacitas*, parece ter chegado, na sua evolução, a um esvaziamento

total do sentido original, provocado pela multiplicidade de significados. O humor em Virgílio não seria mais aquele humor satírico, revestido de gentilezas praticado por Cícero. Nas *Geórgicas*, como diz Saint-Denis, não haveria humor, seriam apenas simpatias. Virgílio estaria sendo simpático e agradável a todos: ao homem, pela exaltação que faz de seu trabalho árduo e ingrato, pelo reconhecimento das suas qualidades, pela participação que torna em suas alegrias, pelo interesse que demonstra por todos os seus problemas: aos animais e plantas, pela deliberação de torná-lo objetos de sua piedade. De todos, enfim, fala com carinho e respeito. Na *Eneida* a epopéia da dolorosa ascensão de um homem sem postura de grande lutador, mas que aos poucos se transforma num homem valete e no grande herói da missão divina de instalar os penates troianos numa nova Pátria; um herói que, perseguido pelo ódio implacável de Juno, teve que enfrentar todas as espécies de provocações – é possível encontrar alguns momentos de humor. Apesar do gênero épico não se prestar, evidentemente, ao humor nem à comicidade, é possível encontrar algo risível na *Eneida*, pelo menos em nível de personagens. Jamais pensaríamos em transformar toda uma ascensão em duma comédia como faz P. Richard, segundo comentários de Saint-Denis. Seria trair a intenção do poeta e acrescentar ao texto uma caricatura burlesca, como o fez Escarrão na sua paródia; contudo, é possível encontrar alguma incidência humorística na *Eneida*. Observamos por exemplo os versos 172 a 182 do Canto V que descrevem o mergulho de Menoetes, os apuros por que passa até escapar das águas. Esses versos constituem alguns momentos de humor. O mesmo acontece nos versos 357 a 361, onde Niso escorrega e cai no sangue dos touros. Em ambos os casos, os troianos riem, embora com riso esportivo, sem malícia, sem ironia, sem crueldade: Poderíamos considerar também como momento de humor o que ocorre nos versos 889 a 893 do Canto XII da *Eneida*. Há um momento de cólera exagerada em que as repreensões, as ameaças e as alusões sarcásticas se sucedem no instante em que Turno vai penitenciar-se. Trata-se, todavia, de um tipo de humor excepcional na boca de Enéias. Nas *Bucólicas*, em que Virgílio parece ser um pouco mais agressivo do que na *Eneida*, encontramos, na *Egloga* III, por exemplo, dois pastores que se agredem causticamente, com troças e desaforos, provocando o riso indulgente das ninfas. Nos versos 13 a 26 da *Égloga* VI, são encontrados outros elementos humorísticos. Trata-se das variações da personalidade da figura de Sileno. Sileno aparece embriagado e inspirado, grotesco e charmoso, familiar e sobrenatural. Virgílio não explora bem o lado cômico da embriaguez e dos defeitos do personagem em geral, pelo contrário, ameniza o humor, aí existente, a tal ponto que o leitor não ri, apenas sorri. Esse humor encontrado em Virgílio é quase irônico. É um humor comedido, muito sutil, fino, e nunca degenera em caricatura. O poeta sorri com sorriso reverente. Mesmo quando atribui aos grandes deuses as baixezas, não arruína a religião tradicional, não chega a ser iconoclasta, porque sua ironia é muito leve para ser revolucionária. A discrição do sorriso de Virgílio e a delicadeza de sua arte estão presentes em toda sua obra. O seu sorriso aparece aqui e ali, fazendo, por exemplo, da *Eneida* uma epopéia mais leve, menos pomposa e menos monótona do que a *Odisseia*. Outro escritor indispensável ao estudo do humor latino é Ovídio. Em Ovídio o humor encontra, de certa forma, um campo fértil, um terreno favorável a seu desenvolvimento, devido principalmente, à mistura de gêneros, à linguagem espontânea e ao estilo simples, cheio de provérbios, de expressões vulgares, exatamente, como exigem o humor e a comicidade. Apesar de poeta mundano, Ovídio prefere os gracejos leves, os jogos delicados de espírito, a ternura superficial, sem reflexões filosóficas. Embora não seja marca freqüente em Ovídio, o clima humorístico predomina em algumas de

suas obras, como, por exemplo, na *Ars Amandi*, que segundo alguns críticos é mais um capítulo do erotismo satírico do que uma apologia do amor. Não parece uma obra dedicada à libertação da mulher mas, ao contrário, a induz a uma prisão maior pelo apego que ela passa a ter a uma grande quantidade de quinquilharias viciosas tornando-a cada vez mais escrava de suas ilusões. Segundo podemos inferir da *Ars Amandi* de Ovídio, a mulher seria um ser inferior ao homem, um ser cheio de defeitos de superficialidades. Leviana, interesseira e egoísta, calculista e trapaceira, sempre à espreita, maquinando e arquitetando ciladas para atrair o homem, a mulher precisava se preparar esteticamente para a conquista do homem -- pensava Ovídio -- e então lhe oferece a *Ars Amandi*, um verdadeiro arsenal de armas delicadas e sutis à disposição daquela mulher que vivia às voltas com suas imperfeições estéticas. Essas armas, porém, são muitas vezes, ridículas, ou, apresentadas de maneira ridícula. Trata-se de uma obra que pretende dar um ensinamento frívolo sob tom magistral. Sobre o assunto diz Saint-Denis: *Lci la plaisanterie est á sa place, parce que le poète se présente comme "un savant docteur ès amours", qui, parodiant les traités didactiques, se propose de donner un enseignement frivole sur un ton magistral, et qui proclame dès l'abord la nécessité de l'art dans toutes les manifestations de l'activité humaine, en amour comme ailleurs. Ici Ovide a trouvé son véritable terrain, même aux yeux des censeurs les plus sévères qui reprochent à ses Amours l'absence de sincérité, ou à ses Héroïdes l'absence de vérité historique. Ici d'ailleurs l'esprit est plus fin, peut-être parce qu'il pétillait avec plus de spontanéité, avec une vivacité faite de gaminerie, d'espièglerie.* (Saint-Denis, op. cit., p. 213). Embora esse gênero escolhido por Ovídio permita um estudo mais aprofundado do humor, não é nosso objetivo fazê-lo. Pretendemos apenas indicar a existência de algumas ocorrências que sirvam de elos de ligação entre o humor no texto latino e seus autores das mais variadas épocas. Indicaremos, a seguir, alguns trechos onde nos parece haver, se não humor e comicidade, pelo menos espíritosidade: *Spectatum ueniunt, ueniunt spectentur ut ipse.* (Ov. A.A. I, 99). Referindo-se ao aparecimento público das mulheres, principalmente, no teatro: *Illo saepe loco capitur consultus Amori / Quique aliis cauit, non cauet ipse sibi. / Illo saepe loco desunt sua uerba diserto; / Resque nouae ueniunt, causaque agenda sui est. / Hunc Venus e templis, quae sunt confinia, ridet. / Qui modo patronus, nunc cupit esse cliens.* (Ov. A.A. I, 84-89). Trata-se do desconcerto e do descontrolo de magistrados, ridiculamente conturbados pela presença de uma mulher bonita no Fórum. Vênus ri de seu embaraço, diz o poeta. É divertida a descrição que faz no Episódio das Sabinas, onde as donzelas, atacadas pelos soldados de Rômulo, manifestam as mais variadas reações: umas se descabelam, outras chamam pela mãe, algumas desmaiam, uma chora e se cala logo em seguida, \_umas tentam fugir, outras permanecem imóveis, ou tras tantas se enrubecem por causa do pudor: *Pars laniat crines: pars sine mente sedet: / Altera moesta silet; frustra uocat altera matrem: / Haec queritur; stupet haec: haec manet; illa fugit. / Ducuntur raptae, genialis praeda, puellae; / Et potuit multas ipse decere pudor.* (Ov. A.A. I, 122-126). E, logo em seguida, Ovídio extrai mais um tom humorístico às custas da situação das sabinas: *Romule, militibus scisti dare commoda solus. / Haec mihi si dederis commoda, miles ero.* (Ov., A.A. I, 131-132). Mentiras ou pequenas inverdades são aconselhadas para manter as aparências e sustentar o "flerte" minimizando, ao máximo, a capacidade intelectual da companheira, como pre-sa fácil de ser enganada: *Atque aliqua ex illis quum regum nomina quaeret, / Quae loca, qui montes, quaeue ferantur aquae; / Omnia responde: nec tantum si qua rogabit; / Et quae nesceris, ut bene nota, refer.* (Ov., A.A. I, 220-223) Há ainda o humor extraído de coisas proibidas e, por isso, mais

cobiçadas. Na verdade, não há recusa, pelo contrário há uma exigência: elas querem ser conquistadas: *Fertilior seges est alienis semper in agris; / vicinumque pecus grandius uber habet / Sed prius ancillam captandae nosse puelae / Cura sit: accessus molliat ista tuos.* (Ov. A.A.I, 349-353). E, assim, poderíamos citar uma infinidade de exemplos com as mais variadas manifestações de espirituosidade, onde o humor se manifesta sempre através de insinuações maliciosas. Em todos esses exemplos citados e numa centena de outros que poderiam ser transcritos aqui a linguagem e o estilo apresentam sempre as mesmas características: agilidade da frase viva e maliciosa; flexibilidade de um espírito maneiro e gaiato que revela jogos de espírito, com "finesse" psicológica, aplicados ao elemento feminino, próprios da mulher iludida por fantasias, cheia de pecadilhos, de inconstâncias e delicadezas. Muitos versos espirituosos são formas lapidares; muitas frases ou chavões são de conhecimento público. Não há jogos de palavras no sentido restrito do termo, nem os trocadilhos tão frequentes como nos gracejos de Plauto. Ovídio também trata maliciosamente os temas mitológicos. Não respeita muito a majestade dos deuses, e os invoca de maneira negligente nas juras de amor: *Me Venus artificem tenero praefecit Amori: / Tiphys et Automedon dicar Amoris ego.* (Ov. A. A. I, 7 - 8 ). *Saepe illic positi teneris adducta lacertis / Purpureus Bacchi cornua pressit Amor / Vinaque quum bibuas sparsere Cupidinis alas, / Permanet, et capto stat grauis loco.* (Ov. A. A. I, 231-234). *Nec timide promitte: trahunt promissa puellas; / pollicitis testes quoslibet adde Deos. / Jupiter ex alto perjuriam ridet amantum; / Et jubet Aeolios irrita ferre Notos.* (Ov. A. A. I, 631-634 ). *Palleat omnis amans: hic est color aptus amanti: / Hic decet: hoc uultu non valuisse putent. / Pallidus in Lycien silvis errabat Orion: / Pallidus in lenta Naide Oaphnis erat. / Arguat et macies animum: nec turpe putaris / Palliolum nitidis imposuisse comis.* (Ov. A. A. I, 729 - 734 ). *Sonuerunt cymbala to to / litore et attonita tympana pulsa manu. / Excidit illa metu rupitque nouissima uerba; / nullus in exanimi corpore sanguis erat. / Ecce Mimallonides sparsis in terga capillis, / ecce leues Satyri, praeuia turba dei, / ebrius ecce senex, Pando silenus asello / uix sedet et pressas continet arte iugas. / Dum sequitur Bacchas, Bacchae fugiuntque petuntque, / quadrupedem ferula dum malus urget eques, / in caput aurito cecidit de lapsus asello. / Clamarunt Satyri: Surge, age, surge, pater.* (Ov. A. A. I, 537 - 548 ). Eis a restauração feita de maneira original e cômica do assunto do cortejo báquico, tantas vezes tratado pelos poetas e pelos artistas greco-latinos, diz Saint-Denis . É um humor jovem e malicioso, próprio de Ovídio. o humor da Ars Amandi envolve, enfim, questões de imoralidade, de perversão perigosa, gracejos elegantes, ironia sorridente, implicações maliciosas, além de assunto escabroso e preconceitos licenciosos. Na verdade; Ovídio não faz mais que dar à libertinagem existente um pouco mais de publicidade. Há muito mais malícia nos ensinamentos da Ars Amandi – cujo objetivo está muito voltado para o sexo do que para o ato de amor, - do que as descrições e prescrições ousadas, consideradas imorais. Portanto, trata-se de um humor muito sutil onde a forma não revela claramente todo seu conteúdo. Para finalizar, convém citar, aqui, o que diz Saint-Denis sobre o humor de Ovídio: *C'est dommage, pour Ovide et pour les Latins: Pour Ovide, parce que l'Art d'aimer est son chef-d'oeuvre. Pour les Latins, parce que c'est un des chefs d'oeuvre de la littérature romaine. Sans Ars d'Amour, l'histoire de l'humour latin serait incomplete et decouronne. La causticité de Caton et de Lucilius, la verve comique de Plaute, l'esprit multiforme de Cicéron, l'invective satirique de Juvenal et de Martial attestent que les Latins ne furent pas seulement des gens graves, sérieux et guindés. En outre, dans l'Art d'Amour, Ovide a montré toutes les ressources d'un esprit souple et gai, comme les possibilités d'une langue évoluée, apte à tout dire, à tout suggérer.*

(Op. cit., p. 220). Desde muito tempo o humor e a comicidade, origina-dos do verso fescenino, vem se mantendo através de veios satíricos de algum poeta e não por vias populares. No século I dC., o humor parece distanciado do antigo espíri to hilariante do povo e, nesse estado, se mantém por todo o século, surgindo de vez em quando muito mais sob figura literária ou como recurso retórico do que como manifestação espontânea, como veremos no capítulo seguinte. Nesse período surgem Juvenal e Marcial, poetas de veios satíricos em cuja obra se encontram o rigor e a causticidade humorística contrastando com um humor leve e suave. Apesar da crítica literária ter sido muito severa com Juvenal, considerando boa parte de sua obra simples vociferações vazias, feitas por despeito pessoal, distante até certo ponto dos problemas sociais e dos desmandos políticos, pode-se notar, todavia, que a indignação de Juvenal se traduz em invectivas hiperbólicas, mas sinceras, contra libertos cuja ascensão escandalosa se tornava mais provocante exatamente por se tratarem de indivíduos que não eram cidadãos romanos autênticos e que feriam a sua sensibilidade patriótica. Muitos desses novos ricos, recém chegados a Roma, trazidos como escravos em carregamentos de víveres, haviam conseguido o poder e ocupado cargos de destaque na sociedade. Segundo Juvenal, os novos ricos invadiram a tal ponto o espaço dos legítimos romanos, com sua desonestidade, que era quase impossível para as pessoas honestas viverem em Roma. O verdadeiro romano não se sentia mais em casa, O ódio de Juvenal é manifestado também contra os *graeculi*, os pequenos gregos que estavam por toda parte com suas tralhas. Como Lucílio, Juvenal sofre a helenização na arte e no *modus uiuendi*: quanto à arte, chegam mesmo a corromper a língua nacional em alguns trechos e, quanto à maneira de viver, observamos, em Juvenal, que as mulheres, no amor, imitam as gregas. Juvenal combatia ainda o luxo e a luxúria, culpando as mulheres pela maior parte da importação de costumes orientais. Segundo o poeta, a riqueza amolece o caráter. Tradicional e nacionalista intransigente, Juvenal desenvolve uma sátira virulenta e "antifeminista" contra algumas confrarias infames e contra os abusos dos vícios e prazeres. No seu tradicionalismo, Juvenal parece dar um passo atrás na evolução do espírito humorístico romano, buscando seguir os passos de Lucílio *quod sale multo uerem deffricuit charta lauditur eadem*. Talvez não seja tão moralizador quanto Lucílio mas é demasiadamente encarnçado contra os vícios da época. As invectivas profundas, a cólera, a indignação ditavam-lhe versos sarcásticos e vingativos: *Quid referam quanta siccum iecur ardeat ira / Quum populum gregibus comitum premat hic spoliator / Pu-pilli prostantis? et hic damnatus inani / ludicio (quid enim saluis infamia nummis? (Juv., Sat. I, 45-48)*. Difícil seria ainda para Juvenal ver tanta injustiça, tanta corrupção sem se manifestar: *Difficile est satiram non scribere. Nam quis iniquae / Tam patiens urbis. tam ferreus. utteneatse, / ... (Juv., Sat., I, 30-31)*. Juvenal parece substituir o humor de Horácio pela paixão cáustica de um Catão, ou seja, a *urbanitas* pela *dicacitas*. Como Lucílio, Juvenal brande a espada, tonitroante, como um Júpiter furioso. Sei veio mordaz e sua aspereza lembram muito o *italum accetum* de Horácio e os gracejos acerbos dos camponeses nas suas manifestações fesceninas. Todavia, podemos encontrar, no meio de todo esse azedume, alguns clarões de descontração e de sorriso, para alívio de seus leitores, como acontece na Sátira XII, onde manifesta expressão de calma e graça ao festejar o retorno de um amigo que acaba de escapar de um naufrágio. Noutra passagem, transmite também serenidade ao falar do encanto da vida provinciana com belos jardins, águas frescas, vegetações que propiciam o prazer de uma vida tranqüila e sossegada: *Hortulus hic. puteusque breuis, nec reste mouendus / In tenues plantas facili diffunditur haustu. / Viue bidentis amans, et culti uilicus horti. / Unde epu-lum possis centum dare Pythagoreis. (Juv.*

Sat., 111, 226- 229). Sabemos quanto é difícil descobrir e definir o humor num texto antigo, principalmente num texto de língua clássica latina, onde não podemos contar com os recursos da língua oral, com as "piscadinhas d' olhos", com a modulação da voz e Com o esboço de um sorriso. Sem esses recursos, às vezes é preciso ler trechos inteiros do texto e conhecer muito bem sua ambiência, para extrair o sorriso irônico que o autor teria dado ao escrever. teria dado ao escrever. Todavia, mesmo sem contar com esses 1 recursos, ao examinarmos a Sátira 111 de Juvenal, vamos encontrar, apesar de todo seu humor cáustico, possíveis momentos de comicidade, que variam desde os ditos espirituosos; sal gados, até a ironia mais fina; desde as grosserias populares até os jogos de pastichos e as mais refinadas paródias. Veremos que dentro da obra de Juvenal há um movimento rumo ao aperfeiçoamento satírico que leva ao aperfeiçoamento do espírito. Este movimento parte da Sátira III, uma das primeiras e das mais violentas, cheias de ataques ultrajantes, para as Sátiras finais, onde a indignação parece se apaziguar, e os gracejos, se tornarem mais refinados e mais freqüentes. Nesse movimento para a perfeição, a ironia se transforma no meio mais sereno que o poeta encontra para manifestar seu descontentamento, e, a medida que passam os anos e o poeta envelhece, o enfoque de sua veia satírica passa das rixas particulares e individualizadas para uma preocupação com as injustiças sociais e a desmoralização social, em termos universais. Não estamos preocupados, em nosso trabalho, com a evolução da obra de Juvenal, mas com a evolução do espírito romano em geral. E uma vez que esse espírito já havia atingido o grau de urbanitas com poetas do último século, interessa-nos tratar apenas, na obra de Juvenal, da Sátira III onde Juvenal parece dar um passo atrás nesse desenvolvimento do humor romano. A Sátira III revela um espírito cáustico, como já dissemos, muito mais próximo da dicacitas do que da urbanitas. Nosso objetivo não é fazer uma análise das Sátiras de Juvenal mas simplesmente colher alguns elementos humorísticos ou alguns momentos onde o sorriso quebra o rigor cáustico; ou simplesmente onde é possível descontraí-lo e sorrir da maneira como ridiculariza ao adversário. Notamos assim, nos versos seguintes, uma sátira colorida e pesada ao gosto popular, quase um insulto: *Quam quid agas, quum te furiosus, et idem / fortior ? Unde uenis? Exclamat: cuius aceto, / cuius conche tumes? Quis tecum sectile porrum / Sutor, et elixi ueruecis labra comedit / Nil mihi respondes? aut dic aut accipe calcem. / Éde ubi consistas ?/ in qua te quaere proseucha? ... (Juv., Sat. III , 291-96). Quam quod ridiculus homines facit. Exceat, inquit / Si pudor est et de puluino surgat equestri, / Cuius non sufficet sedeat hic / Lenonum puerit, quocumque in fornices nati. (Juv., Sat., III, 153-156); Ou sátira grosseira, caricaturada por hipérboles burlescas nos versos: *Non sumus ergo pares: melior, qui semper et omni / Nocte dieque potest alienum sumere uultum, / A facie iactare manus, laudare paratus / Si bene rue-tauit, si rectum minxit amicus, / Si trulla inverso erepitu dedit aurea fundo / Praeterea sanctum ni-hil est, et ab inguine tutum Non matrona laris, non non filia uirgo, neque ipse / Sponsus leuis adhuc non filius ante pudicus. (Juv., Sat., III, 94-111) . Um recurso frequente na Sátira de Juvenal, principalmente na Sátira III, são as Sententiae e , fórmulas satíricas providas da surpresa na frase, como podemos observar no texto seguinte, em que o personagem Umbrício constata que não há mais lugar em Roma para negócios honestos: *Cedamus patria: uiuant Artorius istic / Et Catulus: maneant qui nigra in candida uertunt, / Oueis facile est aedem conducere, flumina. Portus, / Scican-dam eluuiem. portandum ad busta cadaver. / Et prae-bere caput fomina uenale sub hasta. (Juvenal, Sat., III, 29-33). Aparecem ainda muitos outros recursos cômicos, semelhantes àqueles que denunciam o estado de coisas desagradáveis que ocorriam em Roma, principalmente com a presença dos***

graeculi, que tornavam o passeio noturno quase impraticável: *Respice nunc alia ac diversa pericula noctis / Ouod spatium tectis sublimibus. unde cerebrum / Testa ferit. quoties rimosa et curta fenestris / Vasa cadunt; quanto percussum pondere signent / Et lae-dant silicem. Possis ignauus haveria / Et subiti casus improvidus. ad coenam si / Intestatus eas: adeo tot fata. quod illa / Nocte patent uigiles te praetereunte fenestrae: / Ergo optes. uotumque feras miserabile tecum. / Ut sint contentae patulas defundere pelues.* (Juv., Sa:t., 111, 268-77). *Dicere si tentes aliquid. tacitus ue recedas. / Tantundem esta feriunt pariter: uadimônia deinde / Irati faciunt. Libertas pauperis haec est: Pulsatus rogat. et pugnis concisus adorat. / Ut liceat pau-cis cum dentibus inde reverti.* (Juv., Sat., TII, 297-301) . Antíteses cômicas através de paradoxos ou de hipérboles deformantes são outros recursos empregados, ainda que com pouca frequência, nas Sátiras de Juvenal. Juvenal não fica apenas nesse nível grosseiro de humor; aos poucos, parece elevar-se ao nível dos gracejos mais sutis, segundo uma classificação dada por Cícero e por Quintiliano, segundo a qual os processos cômicos se acham divididos em cômico de palavra e cômico de idéias. O cômico de palavras parece mais grosseiro e, o de idéias, mais sutil. O intento cômico do poeta, contudo, se torna mais evidente quando insere elementos gregos na frase: *Rusticus elle tuus sumit trechedipna, Ouirine, / Et ceromatico fert nicteria collo.* (Juv., Sat., III, 67-68). Ou quando revela o pedantismo ou a mania de tudo fazer a moda grega: *Concumbunt graece. Dones tamen ista puellis: / Tune etiam, quam sextus et octogesimus annus / Pulsat, adhuc graece? non est hic sermo pudicus / In uetu-la, quoties lascium interuenit illud.* (Juv., Sat, VI, 191-95) Ou quando ridiculariza o fac totum grego: ... *Ede, quid illum / Esse putes? quemuis hominem secum attulit ad nos; / Grammaticus, rhetor, geome-tres, pictor, aliptes, / Augur, schoenobates, medi-cus, magus: omnia nouit: / Graeculus esuriens in coelum, iusseris, ibit.* (Juv., Sat.III, 74-78) . Comparações e alusões constituem ainda recursos cômicos em meio ao humor cáustico de Juvenal: *Ingenium uelox, audacia perdita, sermo / Promptus et Isaac torrentior / . Ed. quid illum ... / Ad sum-man non Maurus erat. nec Sarmata, nec Thrax / Qui sumsit pennas, mediis sed natus Athenis.* (Juv., Sat., III, 80-81); bem como a imitação e os pastichos cômicos, os épicos e os elegíacos: *Miserae cognosce proemia rixae. / Si rixa est, ubi tu pulsas ego vapulo tantum.* (Juv., Sat., III, 288). *Dat poenas, noctem patitur lugentis amicum / Peli-dae, cubat in faciem. mox deinde supinus.* (Sat., 111, 279-280). *Quid superest de corporibus? quis membra. quis ossa / Inuenit? obtritum uulgi perit omne cada-vuer, / More animae.* (Juv., Sat., III, 259-260). *Felices proauorum ataus, felicia dicas / Saecula, quae quondam sub sub regibus atque tribunis /* (Juv., Sat.,III., 312-314). Podemos observar, ainda, que Juvenal se refere ao estado deplorável de Roma por causa da invasão de corruptos, e invoca os bons tempos em tons elegíacos e cômicos: *felices proauorum ataus ...* A Sátira III revela ainda o cômico mitológico ou o tratamento irreverente dado aos temas e lendas mitológicas. Essa tendência humorística no tratamento da mitologia não é novidade, mas parece tornar-se mais freqüente no século I dC., como podemos observar em Lucano e em petrônio. Enfim, podemos dizer que na Sátira III, ao lado do humor cáustico segundo os moldes de Catão e Lucílio, existe alguma coisa da urbanitas de Cícero, embora muito distante. Juvenal parece representar uma interrupção na evolução do es-pírito romano que vimos perseguindo desde as manifestações fesceninas. Enquanto Juvenal desenvolve sua sátira contra determinados tipos, Marcial faz de tudo um pouco. Em doses pequenas mas constantes, vai minando toda a sociedade com sua epigramática. O humor em conta-contas de Marcial abrange praticamente a sociedade inteira, raramente se fixando em um tipo. A chave do jogo humorístico dos epigramas está quase sempre na palavra final de cada um

incauda uenenum, dizia-se. É na cláusula final, inesperada e implacável, que ele concentra todo o seu veneno satírico. Foi essa a maneira nova que Marcial encontrou para dar continuidade ao espírito romano, ao italum acetum tradicional do povo latino. Ele próprio se dá o nome de sal romano sal romanus, esta causticidade latina que Cícero preferiu ao sal atíco, chamando-a de Romani ueteres atque urbani sales e que, Horácio chama de italum acetum. Assim, as ousadias de Nêvio, as digressões satíricas de Plauto, as invectivas de Lucílio, os epigramas virulentos de Catulo, os violentos Epodos de Horácio, as espécies oratórias de Juvenal e os ímpetus de Marcial são manifestações de um mesmo veio constante e inesgotável. Assim, fescenini, satura, dicacitas, conuicium, occentatio, urbanitas, italum acetum, accerbitas são os termos responsáveis pela condução do humor latino através dos séculos até a nossa Era. O humor romano manifestado através da causticidade, como temos visto, é a revelação constante, jamais sufocada, de um espírito, de um temperamento voltado para uma construção da personalidade, da raça, recusando qualquer sinal de pessimismo e derrota. Basta olharmos para um Catão, com suas críticas acerbas; para um Cícero, com seus discursos entusiastas; para o patriotismo de um Tito Lívio, ou para os sarcasmos de Tácito, para a dedicação de um Vergílio para termos a certeza da severidade, da gravidade e da sisudez que parecem contrastar com o humor e a comicidade de Plauto, de Terêncio, ou mesmo com o humor extravagante de Petrônio, como veremos mais adiante. Quando Quintiliano diz que a sátira é nossa, Satura tota nostra est, é preciso entender que esse espírito temperado de humor e sátira é exclusivamente romano e tem suas origens nas mais remotas manifestações dos versos fesceninos. Essa virtude fescenina se mantém com todo seu fundo rústico e popular, petulante e "gozador", agressivo e cáustico. Essa causticidade latina, diz Saint-Denis, é o exutório de uma robustez exuberante do povo romano. Perseguir um filão humorístico nos autores satíricos, nos comicos, não parece tarefa muito desagradável, pela facilidade com que são encontrados os elementos que procuramos: humor e comicidade. Diferente, porém, será descobrir o veio humorístico em personalidade historicamente conhecida como sisuda, severa, áspera, de discurso grave como é o velho de Catão. Todavia, para que tenhamos uma confirmação mais ampla e aceita da existência e evolução do humor latino, seria preciso encontrar em Catão, seu outro lado, ou seja seu lado lúdico. Segundo Saint-Denis, isso é possível. E, nós, seguimos inicialmente com certa reserva as pegadas desse grande pesquisador a fim de encontrarmos um Catão humorístico. A severidade, a causticidade, a honestidade, a rigidez de caráter de Catão é quase um mito que se propagou, se cristalizou e aí está como o grande modelo do homem romano, do ancião feliz. Não se trata, talvez, da idealização de um tipo idoso realizado para fins didáticos e políticos? O principal idealizador de Catão, como cidadão idoso exemplar e realizado, modelo da velhice perfeita, foi Cícero em seu Cato maior onde faz do velho, geralmente áspero e rabugento, um conferente amável, respeitado e eloquente. Segundo o historiador Ch. Seignobos, Catão foi o tipo de velho romano, bom trabalhador, bom soldado, duro consigo mesmo e com os outros. Tito Lívio ressalta-lhe a aspereza e a caus

ticidade. Não há necessidade de fazer aqui uma apologia das virtudes de Catão, nem mesmo tecer comentários sobre o que lhe disseram seus comentadores. Queremos apenas concordar com Saint-Denis, a respeito do Cato Maior de Cícero. Ele não está completo. Onde estaria o outro lado, o lado lúdico, divertido, satírico, humorístico de Catão, ou, pelo menos um humor, quem sabe talvez, à moda de Catão? Com toda sua severidade, aspereza, serenidade,

seriedade, Catão também apreciava o humor, a jocosidade, a comicidade tanto privada, como pública e chegou mesmo a praticar algumas tiradas humorísticas interessantes. Plutarco cita, na Vida de Catão e em seus *Apophtegmes*, alguns fragmentos desses seus gracejos. Essas *dicta* ou *dicteria*, como são chamadas, revelam um Catão continuador da verve humorística do velho romano, a qual vimos perseguindo de há muito tempo. Essas tiradas humorísticas de Catão, evidentemente, não são espirituosos, rudes, ásperos cheios de muita ironia. Trata-se portanto, de um humor ainda muito próximo das rusticidades dos velhos romanos, mas numa forma explosiva de retidão e franqueza. Faz parte do estilo de Catão a elevada soberba demonstrada por ocasião das manifestações femininas relativas à revogação ou não da lei Opia, quando revela sintomas de humor e comicidade dentro de um discurso sério. Nesse discurso o orador mistura, com certa arte, sarcasmo, indignação e humor. Enfim, a grande admiração de Cícero por Catão – a quem chamava de *Cato Maior* . – *acerbior in uituperando in sententiis argutior?* – é responsável por essa imagem carrancuda e talvez muito séria do velho romano, transmitida de geração em geração. Cada escritor ou comentador de Catão sempre tem mais um adjetivo para descrevê-lo. Vejamos como o classifica Tito Lívio: *asperius procul dubio animi, et linguae, et immodice liberal fuit.* Conforme já dissemos acima, Catão pertence ao tempo em que o humor ainda era descrito pela *dicacitas*, ainda não havia passado para o estágio mais ameno da *urbanitas*. Mesmo assim, é através da *dicacitas* que vamos encontrar um Catão bem diferente daquele idealizado por Cícero, posteriormente. Exatamente por ser Catão um verdadeiro romano, exemplo do velho latino, não poderia deixar de trazer, em seu caráter, aquela causticidade humorística revelada nos antigos versos fesceninos. A idealização de Catão alicerçada em sólidas e inabaláveis virtudes morais e cívicas teve sua importância na formação da juventude, serviu de modelo de senilidade ao romano. No entanto, não se pode crer num caráter tão rígido, tão sério, tão próximo da tristeza. Faltou ao Catão ideal o outro lado de sua personalidade, o lado lúdico que faz parte essencial do homem, segundo a teoria de Huizinga. Esse lado lúdico do homem, muitas vezes, não revelado abertamente e que pode estar sutilmente expresso em sua obra.

### III O satíricon

### III O Satíricon

Numa época em que a literatura latina produziu obras reconhecidamente famosas, dentro dos chamados gêneros graves, como são as de Sêneca e Lucano, estranha-se que os escritos de Petrônio não se filiem a tais gêneros. Todavia, o autor do *Satíricon* revela-se, através do gênero *menipeico*, evolucionário no pensamento, tradicional na forma literária e, cético na moral, segundo a afirmação de Collignon: "*Sceptique en morale, pétrope est en littérature un homme de foi et de tradition. Il le prouve par la pureté relative de son style, par de fréquentes réminiscences des bons modèles, par l'affirmation réitérée de son admiration pour les*

maitres". Mais revolucionário no pensamento do que tradicionalista na forma, Petrônio produziu no século I d.C. uma obra de grande originalidade, comparável apenas a produções iguais – 3 mentes únicas como as recentes Tristram e Ulisses. Ao lado da forma narrativa e da mistura de prosa e verso, próprias da sátira menipeia, encontramos no texto de Petrônio muitos incidentes satíricos e dramáticos cujas raízes remontam à antiga sátira. O enredo, por exemplo, nos faz imaginar uma Odisséia cômica; a Cena Trimalchionis nos lembra muito o Banquete de Platão e a Cena Nasidieni e a Cena de Horácio, além disso encontram-se no texto elementos da Sátira, da epopéia, da elegia e da filosofia. O Satíricon, no entanto, não é somente depositário de reminiscências do passado antigo, da tradição literária. Há nele a utilização de material tradicional, é verdade, mas empregado de forma muito original. E, juntamente com esse material tradicional, encontramos muitos elementos próprios de obras da nossa atualidade moderna, como por exemplo, protagonista anti-herói, invenção da trama, desamparo e miséria do herói, sexualidade mórbida ao lado de outras semelhanças que sugerem um estudo comparativo com obras atuais. Tradicional e "moderno" o Satíricon é fruto de um ambiente convulso em que Nero negligenciava a moral e se preocupava com a literatura, em que Lucano após progressivo sucesso de seu veio literário, era proibido, pelo imperador, de publicar sua obra; em que a História se afirmava e a Retórica se excedia em artificialismos vãos. É o Satíricon fruto de uma época em que correntes críticas se dividiam entre escritores antigos e novos; em que a oratória, sob a digladição de aticistas e asiáticos, se degenerava em declamações vazias pela crescente ingenuidade e irrealdade dos exercícios retóricos propostos aos jovens. A situação da poesia, mormente daquela parte envolvida numa tradição latina de "realismo" chão, de linguagem áspera e rude, sem mefluidade, que caracterizava de alguma maneira a sátira, tornava-se cada vez mais complicada. Esse gênero, por ter assumido características dos versos fesceninos mereceu comentários principalmente de Quintiliano. Grande estudioso da Língua Latina que reivindicava esse tipo de sátira, com toda sua originalidade, com seu estilo próprio, para o povo romano: *satura tota nostra est*. Petrônio, evidentemente, simpatizava-se com o aspecto quase singelo da sátira romana, mas não dispensava nela a participação de elementos da comédia grega. Ora, a sátira implica pragmatismos utilitários quaisquer que sejam suas causas, e isso se prestava muito aos interesses dos estoicos que tinham a literatura como meio de promover a virtude filosófica. A teoria epicurista, por outro lado, sustentava que a arte era fonte de prazer. Como epicurista que era, Petrônio não poderia lançar-se inteiramente nesse pragmatismo da sátira. Era preciso encontrar outro gênero literário através do qual pudesse manifestar suas críticas aos maus epicuristas, sem, contudo, afastá-los do espírito jocoso e irônico. Dos gêneros existentes que podiam, de algum modo, servir aos anseios literários de Petrônio, restava a epopéia, utilizada pelos romanos e consagrada como gênero latino por Virgílio, no último século antes de Cristo, e que, na verdade, continuava sendo cultuado no século de Petrônio, principalmente, por Lucano. Diante das poucas opções que lhe restavam e diante de um epicurismo que o levou ao ceticismo, Petrônio acabou se utilizando da epopeia com espírito crítico. Embora mantivesse admiração muito grande pelo gênero epopeico não conseguiu escrever uma epopéia e acabou por se mover entre uma variedade de padrões estilísticos, incluindo narração direta com intenções paródicas, muito a gosto dos gregos e dos romanos, além de contemplar partes de outros gêneros como da elegia, da sátira e da retórica. Na sua Lucano revela-se um admirador ortodoxo da epopéia de Virgílio. Assim, o Satíricon parece registrar elementos da tradição latina: da sátira, da comédia, e de outros gêneros, sob todos os aspectos, exceto os de caráter

moral ou pragmático, específicos da sátira. Petrónio adotou o "realismo" satírico, de base epicurista, mas com uma nova função, sem caráter utilitário, pragmático, porém, cheio de humor e comidade. Inicialmente, o Satíricon parecia ter a pretensão de utilizar, na sua crítica, a epopeia, a elegia, além de outros veículos mais comuns da crítica social e literária, entre os antigos, como a sátira, a poética e os tratados. A mistura de formas que chegou foi tanta que acabou reduzindo-se a uma menipeia, gênero menor de espírito paródico imitações carnavalizações que reúne no fundo as características de muitos outros gêneros. A grande quantidade, porém, de imitações paródicas, encontradas no Satíricon não lhe dá direito de ser chamado obra paródica porque nele as "paródias" não são críticas ou satíricas. Elas formam um conjunto de imitações cômicas ou humorísticas. São totalmente desprovidas da característica principal da paródia que é a crítica intertextual. Todas elas são, na verdade, imitações cheias de comicidade, de textos altamente moralizadores e de alto nível literário produzidos por grandes gênios da literatura. O humor, caracterizado nessas imitações paródicas, é fruto de contrastes feitos pela inserção de textos de níveis formais e conteúdos diferentes que chocam com a realidade textual e vivencial na qual estão inseridos. Esse choque geralmente ocorre, diz Vianna Moog, em época de transição. Nas épocas de mudanças, todas as vezes em que se colocam os antigos valores misturados com os novos, ressaltam contrastes que geralmente criam situações cômicas e humorísticas. A época de transição é um tempo fértil para o aparecimento de heróis humorísticos. Ora, o Satíricon é fruto de uma época de transição e o gênero menipeico que lhe dá forma e lhe permite a carnavalização da linguagem e do estilo presta-se aos momentos de transição. convém agora verificarmos como o humor se instala nessas épocas de transição. Concordamos com Vianna Moog quando diz que o humor é a mais alta expressão de heroísmo que surge quando os velhos ídolos se retiram e desaparecem com a chegada dos novos, isto é, ocupa espaço em épocas de transição e de decadência. Ou, ainda quando demonstra que os heróis que surgem nessa fase de transição são pacíficos, incruentos, não levanta multidões, são incapazes de influenciar massas populares e pertencem quase sempre às elites. De acordo com Vianna Moog, o humorista passa a substituir homens que tinham capacidade de afirmar e de transmitir segurança. Saindo de sua beleza interior, da sua visão de universo, coloca o mundo às avessas, inverte tudo, eleva até quase às portas do absurdo, tudo o que existe de errado, sem, contudo, cair no pessimismo. É esse estado de quase absurdo, de um absurdo sem pessimismo, que causa o humor e a comicidade que encontramos no Satíricon de Petrónio. Há, diz Moog, duas maneiras de ocupar o espaço deixado pelos heróis da afirmação, ou seja, há duas maneiras de revelar que a vida é uma ilusão e uma farsa: uma, faz-se através do sorriso, a outra, através da dúvida "e em esgares pungentíssimos. Amargo ou risonho, o humor não se altera na quilo que tem de substancial. Aliás, o ceticismo, grande gerador do humor, é também susceptível de várias modalidades. "Há o ceticismo árido, áspero, prosaico, confinando com o pessimismo", há o ceticismo doentio e doloroso, há o ceticismo místico, há o ceticismo que conclui que tudo na vida é hipocrisia ou mentira, mas que nem, por isso ele se desilude da beleza que ela encerra para a festa dos sentidos: é o ceticismo do Satíricon. O humor, fruto desse ceticismo, que ocorre, principalmente em épocas de decadência, estrutura-se sobre elementos indispensáveis, como a erudição e a própria decadência. Há uma ordem natural na atitude do humorista que passa da crença para o ceticismo, ou seja, que partindo da austeridade chega a um estado decadente seguido da incerteza, da possibilidade de regenerar os costumes e restabelecer o equilíbrio social de acordo com seu mundo interior. Das três causas principais

do humor, erudição, decadência e ceticismo, um a erudição merece explicações por ser facilmente objeto de equívoco. É preciso estamos atentos para não correremos o risco de confundir a erudição do autor com a pseudo-erudição do personagem como acontece no *Satíricon*. Após um exame geral do *Satíricon* observamos que as coisas sérias são tratadas banalmente e as coisas banais são expressas com certo respeito e sublimação. Chega-se a determinados momentos em que não temos dúvida nenhuma de que o personagem pode estar falando sério, mas sem nenhum credenciamento para isso. Passagens há em que não temos dúvida de que o autor está blefando, porque dentro daquelas circunstâncias daquela ambiência, daquele espírito de galhofas, de pândega, de irresponsabilidade, a seriedade dos personagens só pode ser entendida ironicamente. Esse espírito de ridicularização percorre toda a obra. Está em cada episódio, em cada cena. O personagem é sério apenas dentro do seu papel irônico atribuído assuntos aleatórios, dão lugar a observação de "deliciosa severidade" gerando "ce ton d'ironie légère que est perpétuel dans son livre", como diz Boissier. Não se trata de uma ironia, nem segundo os conceitos modernos nem segundo os receitas socráticos trata-se de um tom irônico criado pelas condições gerais da Obra, ligadas talvez à filosofia do autor, cujo ceticismo não permitia que houvesse uma ironia pragmática, ou seja, uma ironia satírica com objetivos corretivos. Trata-se, muito mais, do tom irônico estético, da arte pela arte, do rir pelo rir, desvinculado de qualquer compromisso com a reforma do mundo. Esse tom humorístico que perpassa todo o *Satíricon* e o alicerça sobre o qual se ergue todo o edifício do humor. Entre ludicidades, brincadeiras, gaiatices, irreverências e trapaças surgem o humor e a comicidade, provocando mais gargalhadas grosseiras do que riso solto e sorriso irônico. Trata-se de um humor que não deve ser confundido com o humor satírico ou com o humor sarcástico. Sabemos que o humor é a expressão mais refinada e mais intelectual do espírito e, por isso, dotado de ausência total de finalidade moral imediata; assim só podemos falar propriamente em sátira humorística e não em humor satírico, porque a sátira pode utilizar-se de recursos humorísticos para modificar comportamentos; já o humor não terá objetivos imediatos. Se algo resultar de uma manifestação humorística será por consequências secundárias. O humor é mais um estágio das consequências das várias feições literárias do riso, do que, propriamente, uma consequência em si. É possível passar do humor para a sátira, no sentido de corrigir, modificar comportamentos. A ironia e a sátira, ao provocarem o riso, quase sempre trazem um nobre sentido moral, pretendem corrigir. O humor não tem objetivo imediato, ele nasce do desencanto irremediável da vida; para o humorista nada vale nada sobre a face da terra, portanto, não pretende corrigir, isto é, não apresenta valores a serem substituídos. O *Ridendo castigat mores* não é um riso humorístico, é, quando muito, um riso irônico. Humor, diz Vianna Moog, é complacência. Fruto do aperfeiçoamento do espírito humano, o humor sofre evolução dentro da literatura latina, passando de espírito rústico dos versos fesceninos para espírito cáustico do velho Catão, transformando-se numa forma mais gentil e urbanizada pela urbanitas de Horácio, chegando à tagarelice, à gaiatice e às fanfarronadas vulgares encontradas no *Satíricon* de Petrônio. O humor, surgido em épocas de decadência, é, como já dissemos, consequência do ceticismo. A decadência significa que as linhas mestras que sustentavam a orientação existencial cederam e estão, por ora, apoiadas em sustentáculos improvisados, criados em estado de emergência, portanto sem qualquer tradição. O pêndulo parece não oscilar mais regularmente, o centro existencial está deslocado, sugerindo insegurança e instabilidade. Há desestabilidades emocionais que levam o crente do passado a uma descrença do presente e do futuro. O ódio nesse caso seria a última coisa

recomendada, a sátira implica esperança de reforma, mas o humor significa total superioridade, total liberdade. O ceticismo, diz Vianna Moog, se instala na mente daqueles que, tendo uma visão clara do mundo anterior; esperavam outros rumos. Tudo o que era certeza passa, aos poucos, para o terreno duvidoso; em seguida, para a ansiedade e para a completa descrença que se avolumam ao passar do tempo. Para não cair num pessimismo desastroso, o humorista se torna cético ou, talvez, ao contrário, se torna humorista porque seu ceticismo não chegou ao pessimismo. Não podendo mais controlar o certo e o duvidoso, o cômico e o trágico, o humorista inverte tudo, colocando o mundo no limite do trágico com o cômico, ou seja, na linha limite do senso e do absurdo. Ali, na linha divisória ele pode brincar com o bom senso e com o absurdo: e isso é o humor. A filosofia de Aristóteles não trazia dúvidas, inquietação, mas serenidade, pois o campo da ciência ainda era pequeno e fácil de ser abrangido pela inteligência humana. Com o surgimento de outras visões do universo, principalmente com as novas filosofias) acabou a tranquilidade. As novas visões do mundo, principalmente o epicurismo que teve boa aceitação em Roma, através de Lucrécio, chegou-se, aí, por volta do primeiro século da nossa era, em Roma, a um ceticismo, fruto de um ecletismo filosófico, fortalecido, principalmente, por atitudes contraditórias de grandes personalidades, intimidadas pelo gênio intempestivo e cruel do imperador Nero. Até o próprio Sêneca mantinha atitudes ambíguas. Embora filósofo e moralista, Sêneca foi a grande contrafação dos princípios morais. A sabedoria, até então, extensa, horizontal e serena, resultou em um "conhecimento fragmentário, incompleto", tentando alguma verticalidade e se tornando incapaz de dotar o indivíduo daquela tranquilidade de uma vida sob controle filosófico e científico. Daí a vacilação, a hesitação no confronto das religiões, das "bíblías, dos códigos, dos sistemas". Foi essa a ambiência que Petrónio encontrou quando se conscientiza da sua própria existência, ou da sua maturidade existencial. As grandes linhas mestras que determinavam a luta dos romanos se achavam abaladas. Lucano se entregava a epopéia histórica, evitando a ação dos deuses nos feitos epopéicos da sua Farsália. A obra dos homens começara a ter seu lugar opondo-se à crença mitológica. Havia uma espécie de neo-antropocentrismo lucreciano. Contudo não havia nenhum grande sistema filosófico, nenhum grande objetivo nobre à vista, no tempo de Petrónio. Apenas as primeiras manifestações do cristianismo nascente íe pelas riquezas e destituída de qualquer princípio. Como se pode observar, em Petrónio, não há nenhum corpo de doutrina. O Satíricon é fragmentário não só literariamente mas, principalmente, quanto a sua doutrina. Nele não há, nem mesmo, uma estrutura de pensamento sequencial. Como verdadeiro humorista, Petrónio não se contenta em não manter o estilo fiel ao classicismo, mas não conseguiu fazê-lo, por falta de estrutura literária, fá-lo através da ironia, da "paródia" e, principalmente, através do humor e da ridicularização "carnavalesca", como um verdadeiro cético. Não há em Petrónio nenhum pendor para as invectivas, ele se compraz em registrar o ridículo humano com aquela displicência de quem não é portador de qualquer idéia salvadora. Considerava que "nada mais era falso do que os tolos prejuízos do mundo, nada mais tolo que uma hipócrita severidade". Coloca no mesmo plano, em nivelamento por baixo, deuses e homens, reis e escravos, intelectuais e ignorantes, sem, contudo, tocar na virtude e no vício, no bem e no mal. Enfim, combina organicamente o fantástico e o místico-religioso com o naturalismo de submundo.

Segundo Bakhtin, no ocaso da Antiguidade clássica e, posteriormente, na época do Helenismo, juntamente com os grandes gêneros, formaram-se e desenvolveram-se vários gêneros, muito

diversos quanto à forma mas interiormente cognatos, constituindo, por isso, num campo especial da literatura, chamado pelos antigos de *ῥητορικὸς κωμικὸς*, ou seja, campo do cômico-sério. Faziam parte dessa literatura os mimos de Sofron, o "diálogo de Sócrates) a vasta literatura dos simpósios (literatura que descreve os festins e bebedeiras da Antiga Grécia), a memorialística, os panfletos, toda a poesia bucólica, a sátira menipeia e outros. Na impossibilidade de delimitar precisamente o campo do cômico-sério, os antigos situavam-no em oposição aos gêneros sérios, como a epopéia, a tragédia, a história e a retórica. A característica principal do cômico-sério está no predomínio de uma cosmovisão carnavalesca específica, muitas vezes, diretamente originada dos gêneros folclórico-carnavalescos orais. Uma das peculiaridades dos gêneros do cômico-sério é o novo tratamento que eles dão à realidade. Ora, realidade para esses gêneros é a atualidade viva, ou melhor, a atualidade inacabada, o que ainda está acontecendo. Assim, os heróis míticos e as personalidades históricas são deliberados e acen tuadamente atualizados, falam e atuam numa realidade familiar e inacabada. Em decorrência desse dado atualizador surge uma outra peculiaridade: os gêneros do cômico-sério não apenas se baseiam na lenda, como exploram também a experiência e a ficção. Uma terceira peculiaridade dos gêneros do cômico-sério refere-se à pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros. Trata-se de politonalidade da narração, da fusão do sublime com o vulgar, do sério com o cômico; mas, muito mais do emprego dos gêneros intercalados, misturando cartas, diálogos relatados, paródias de gêneros elevados, citações recriadas em paródias e, finalmente, a fusão do discurso da prosa e do verso) o bilingüismo e os disfarces do autor. É nesses gêneros do cômico-sério, principalmente no diálogo socrático e na sátira menipeia - na cosmovisão carnavalesca, que envolve esses dois aspectos do cômico-sério - que vamos encontrar os pontos de partida do desenvolvimen-to do romance humorístico de Petronio.

### O Diálogo Socrático

Amplamente difundido em seu tempo, o diálogo socrático não constitui um gênero retórico . Surgiu de base popular e impregnou-se de visão carnavalesca, sobretudo no estágio socrático oral. Na fase literária de seu desenvolvimento, porém, o diálogo socrático , de gênero memorialístico conseguiu, graças ao tratamento artístico, libertar-se de suas limitações históricas e memorialísticas, conservando apenas o método propriamente socrático de revelação da verdade e a forma exterior do diálogo registrado e organizado em narrativa. Além desse caráter livre e criativo que sustenta o diálogo socrático, interessa-nos com vistas à análise do *Satíricon* a base carnavalesco-popular dessa fase dialógica da narrativa. Isso porque, de acordo com Bakhtin, numa fase mais avançada o gênero do diálogo socrático passa a servir a concepções dogmáticas do mundo “perde toda a relação com a cosmovisão carnavalesca e se converte em simples forma de exposição da verdade já descoberta, acabada e indispensável, degenerando completamente numa forma de perguntas e respostas de ensinamento de neófitos”. É essa base carnavalesco-popular da narrativa que sustenta parte do humor e comicidade da *Cena Trimalchionis* da maior parte dos outros episódios do *Satíricon*. Procedimentos fundamentais do diálogo socrático, a síncrese e a anácrese, depois de perderem o caráter retórico, convertem o pensamento em diálogo, exteriorizam-no e transformam-no em réplica, incorporando-o à comunicação dialogada entre os homens. Esses procedimentos são empregados, ainda que de maneira grosseira, nos discursos e suas réplicas, no início do *Satíricon*, nos primeiros cinco capítulos.

A SÁTIRA MENIPEIA - Segundo algumas teorias o diálogo socrático teria sido fonte de inspiração para outros gêneros dialogais que deram origem à sátira menipeia, embora, segundo outras, a sátira menipeia teria surgido diretamente do folclore carnavalesco. A sátira menipeia deve sua denominação ao filósofo do século III a.C., Mênipo de Gadara, que lhe deu forma clássica: no entanto, o termo, enquanto denominação de um determinado gênero, foi utilizado pela primeira vez, pelo erudito romano do século I a.C., Varrão, que chamou suas sátiras e sátura menipeeae

o gênero propriamente dito, porém, teve como primeiro representante Antiteno, discípulo de Sócrates e um dos autores de diálogos socráticos. Escreveram sátiras menipeias Heráclito de Pontico contemporâneo de Aristoteles e Bion de Boroisten, século III aC. Na fase latina, surge a organização do gênero menipeco com Varrão de cujas sátiras chegaram até nós alguns fragmentos. Sêneca nos dá um modelo de menipeia clássica com o apocolokyntosis Claudii ; Petrónio exhibe Satíricon, uma menipecia transformada em romance e Luciano, com as Metamorfoses - o Asno de ouro - nos apresenta um modelo diferente desse gênero muito distanciado da forma original. Tanto no diálogo socrático quanto na sátira menipecia havia elementos cômicos subjacentes de base folclórico-carnavalesca. De acordo com Bakhtin, a menipecia aumenta globalmente a especificidade do elemento cômico, embora essa comicidade oscile consideravelmente nas diferentes variedades desse gênero flexível. A presença do elemento cômico é muito grande em Varrão e muito mais desenvolvida em Petrónio que se utiliza desse recurso humorístico na transformação do Satíricon em obra inteiramente carnavalizada. O cômico em Petrónio alia-se ao carnavalesco e a outros recursos, na produção de um romance humorístico, o Satíricon traz em si o que se poderia chamar de verdadeiro caráter da menipeia, segundo podemos deduzir de um resumo que Charles Labitte faz daquilo que pôde recolher das menipecias de Varrão. É. que a obra de Petrónio liberta-se das limitações histórico-memorialísticas, das lendas, e não se prende a qualquer exigência da verossimilhança externa vital. Caracteriza-se por uma excepcional liberdade invenção temática. Como nas menipecias em geral, tudo na obra de Petrónio parece incerto e nada está definido. Sobre esse assunto voltaremos mais adiante no capítulo sobre a ludicidade humorística do Satíricon. Algumas dessas incertezas e indefinições do Satíricon encontram-se nas situações extraordinárias criadas para provar e experimentar ideias extravagantes. Petrónio cria mil peripécias para expressar seu ceticismo em relação à sociedade romana e a própria existência: os heróis do Satíricon decolam e aterrissam, sublimam-se e se vulgarizam até ao vil submundo, aventuram-se por lugares desconhecidos, banquetes fantásticos, Porões de navio etc . Essas situações, porém, não diferem das situações extraordinárias criadas pelo gênero das menipecias anteriores senão quanto à visão do mundo. também importante, para entendermos melhor o relacionamento do Satíricon com as origens da menipecia, a mistura que faz do fantástico com o simbolismo, do elemento místico religioso com o naturalismo do submundo grotesco. É assim que no Satíricon as aventuras da verdade ocorrem, não no Olimpo, nem no Inferno, mas na Terra: nos bordéis, nos albergues, nas feiras, nas orgias eróticas do culto secreto. Aqui a ideia não teme o ambiente do submundo. O homem de ideia, o sábio, por exemplo, de acordo com o gênero cômico-sério da origem da menipeia, choca-se com a expressão máxima domaluniversal. Esse naturalismo de submundo latente nas menipecias anteriores desenvolve-se em forma de romance em Petrónio. Os personagens

escolhidos dentre a escória da sociedade romana, o relaciona-mento entre os ambientes freqüentados e a temática desenvolvi da, concorrem para transformar o Satíricon, pelo menos, em alguns pontos, em romance de realismos chocantes e nauseantes, mesmo para o leitor menos escrupuloso. A menipéia é o gênero das "últimas questões" onde se experimentam as ultimas posições filosóficas, dizem, em geral, os comentadores desse gênero? É essa Ousadia da invenção da atualidade inacabada, do fantástico que encontramos fartamente na obra de Petrônio. Essa capacidade de ver o mundo na sua atualidade inacabada e sem perspectiva de futuro, acaba por dar ao Satíricon uma visão cética da vida, precisamente porque essas mais recentes atitudes do mundo, esses acontecimentos político-sociais da vida romana são tratados do ponto de vista satírico-carnavalesco. De alguma maneira, "o universalismo filosófico triplanar, Terra, Olimpo e Inferno", chamado de "diálogos no li-miar" de que fala Baklrtin aparece caricaturado no Satíricon em vários momentos na Cena Trimalchionis . Além da idéia central, quase obstinação de Trimalquião que condiciona seus atos aos dias que faltam para viver, muitos outros personagens se encontram por mais de uma vez no limiar vida/morte, se não de maneira real, pelo menos como farsa.

o "fantástico experimental, totalmente estranho a epopéia e à tragédia antigas, e comum nas menipeias está visivelmente presente no Satíricon. Consiste, por exemplo na observação feita de um ângulo de visão inusitado. Como ocorre, principalmente, nas partes em verso. Esse fenômeno ocorre no Iracomenippo, em Luciano, no Edimon de Var-rão e na observação que os aventureiros do Satíricon fazem da cidade de Croton, vista do alto. Semelhante ao que ocorre em várias menipeias encontramos no Satírticon a "temática maníaca" ou seja, os sonhos extraordinários, as paixões limítrofes com a loucura, os suicídios etc. No Satíricon, na maioria das vezes, esses atos não ocorrem na realidade; são simples representações ou farsas, executadas com objetivos humorísticos. Essa representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem no Satíricon, levada a efeito por vários personagens, revela uma intencionalidade humorística do autor. É que as fantasias, os sonhos (não os sonhos proféticos da Tragédia) e a loucura destróem a integridade, épica e trágica do homem e de seu destino, abrindo novas possibilidades de vida. Isso se torna inteiramente possível, quando, através da narrativa, se tempera esse con-teúdo com ironia e insinuações jocosas. Dessa forma, o que poderia ser sério passa a ser explorado como elemento cômico e a fazer parte da cosmovisão carnavalesca. O Satíricon, visando especificamente o humor ex-plora o quanto pode as cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declamações inoportunos.

Basta observar a Cena Trimalchionis para ver as diversas violações de marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se, também, as violações do discurso. Pela estrutura artística, esses escândalos diferem essencialmente dos acontecimentos épicos e das catástrofes trágicas, principalmente, pelo encaminhamento cômico-humorístico dado pelo narrador sem) contudo, confundir com os desmascaramentos e brigas da come-dia. A diferença está no caráter carnavalesco dessas novas categorias. O Satíricon se utiliza tendenciosamente de particularidades muito especiais como os contrastes agudos e jogos oxímoros: a auêntica liberdade do saio e a sua posição de escravo (Eumolpo), a decadência oral e a purificação (Encólpio, no fim do Satíricon); o luxo e a miséria (personagens da Cena Trimalchionis,) o bandido e o nobre; em outras palavras, trata-se do jogo de contrastes, do lúdico, do brincar com os contrastes, com as passagens e mudanças bruscas (o choro de

Quartila) . Uma das características principais da menipeia está no amplo emprego dos gêneros intercalados e na fusão dos discursos da prosa e do verso, que por si mesmos constituem um elemento importante do cômico-sério. No Satíricon as partes acessórias, ou os gêneros acessórios, são empregados, na maioria das vezes, em forma de paródia com intenções claramente cômico-humorísticas. Enfim, o Satíricon traz em seu bojo a publicística atualizada. Trata-se de uma espécie de gênero jornalístico da antiguidade, que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica. O Satíricon nada mais é do que essa publicística ou seja, um tipo de diário do escritor, narrado pela boca do personagem Encópio onde há alusões a grandes e pequenos acontecimentos da época sem distinções, onde se enfocam diversos problemas sociais, escolas ideológicas, filosóficas e religiosas, tudo sob o ponto de vista de um narrador inteiramente desqualificado para emitir opiniões elevadas, o que torna constantemente vil um assunto de alto nível. Para isso muito tem concorrido o tipo de narrativa criado por Petrónio, que acabou por dar a sua obra um caráter de romance. Como menipeia, o Satíricon incorpora gêneros cognatos como o diatribe, o solilóquio e simpósio (descrição de festas e bebedeiras). A diatribe é um gênero retórico interno, constituído habitualmente em forma de diálogo com um interlocutor ausente. É o que ocorre no exemplo que segue, quando Encópio se dirige a Lício tragado pelas águas: *Vbi nunc est, inquam, iracundia tua, ubi impotentia tua? Nempe piscibus beluisque expositus es, et qui paulo ante iactabas uires imperii tui, de tam magna naue ne tabulam quidem naufragus habes* (Cap. CXV). O solilóquio, diálogo com o interior, aparece em certos momentos no Satíricon como se pode ver, por exemplo, no capítulo C, quando Encópio tenta justificar a sua decisão de dividir com o velho Eumolpo o amor de Gítão: *Molestum est quod puer hospiti placet. Quid autem? Non commune est, quod natura optimum fecit? Sol omnibus lucet. Luna innumerabilibus comitata sideribus etiam feres ducit ad pabulum. Quid aquis dici formis potest? In publico tamen manant. Solus ergo amor furtum potius quam praemium erit?...*(?cap.C) O simpósio, ou seja, o diálogo dos festins ocorre com alta frequência na Cena Trimalchionis. Como nas menipeias anteriores o Satíricon se utiliza dos privilégios especiais do discurso dialogado dos festins, ou seja, do direito de liberdade especial, da des4envoltura e familiaridade, da franqueza especial, da excentricidade e ambivalência, combinando, no discurso o elogio com o palavrão, o sério com o cômico. Trata-se de um gênero inteiramente carnavalesco que faz uma mistura de cores e tons, rompendo com a norma vigente e transformando a própria menipeia em romance. A transformação da menipeia em romance, como ocorre no Satíricon, só é possível porque a menipeia tem a capacidade de inserir-se nos grandes gêneros, submetendo-os a uma certa transformação, ou seja, revestindo-os do espírito do naturalismo de submundo. Para isso tem contribuído a participação da diatribe, do solilóquio e do simpósio, além da narrativa em terceira pessoa. A simples transformação de menipeia em romance, mesmo intensificando todas as peculiaridades da primeira, não foi suficiente para expressar os objetivos humorísticos de Petrónio. Foi preciso desenvolver, com certo exagero, uma das características mais importantes da menipeia, a cosmovisão carnavalesco-popular. Dessa maneira o Satíricon representa o que de mais alto existe em matéria de carnavalização da literatura no tempo de Petrónio.

COSMOVISÃO CARNAVALESCA - Segundo Bakhtin , a carnavalização da literatura é a transposição do carnaval para a linguagem da literatura. Ora, o carnaval, no sentido de conjunto de todas as festividades, dos ritos e das formas, não é evidentemente um fenômeno

literário. Por outro lado o carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais. Ora, esta linguagem não pode ser traduzida com plenitude de adequação para a linguagem verbal, especialmente, para a linguagem dos conceitos abstratos. No entanto é susceptível de certa transposição para a linguagem cognata, pelo caráter concretamente sensorial, pelas imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura.. O carnaval é, na verdade, o sinônimo de todo o tipo de desvio do comportamento social do homem. Viver uma vida carnavalesca é viver uma vida desviada de sua ordem habitual ou, como diz Bakhtin, "é viver uma vida às avessas, viver um mundo invertido". Segundo o mesmo Bakhtin, o carnaval apresenta quatro categorias de cosmovisão carnavalescas específicas: livre contato familiar entre os homens; b) a excentricidade; c) as chamadas *mèsalliances* carnavalescas;

d) a profanação. Essas categorias são "idéias concreto-sensoriais, espetacular-rituais, vivenciais e representáveis na forma da própria vida, que através da longa existência conseguiram influenciar, em termos de forma e formação dos gêneros, a literatura, além de se refletirem substancialmente na organização dos temas e das situações temáticas e de determinarem a familiaridade específica da posição do autor em relação aos seus heróis. Tal familiaridade, ocorrida no Satíricon, e impossível em gêneros elevados, introduz a lógica das *mèsalliances*, ou seja, a relação familiar entre todos os valores, idéias, fenômenos e coisas. Há ainda, no Satíricon, de acordo com a teoria de Bakhtin, as chamadas "ações carnavalescas", especialmente na Cena Trimalchionis muito semelhantes ao modelo da "coroação bufa e posterior destronamento do rei do carnaval" das *menipeias*, cuja cosmovisão está na ênfase das mudanças e transformações da morte e da posterior renovação. Dessa coroação-destronamento das *menipeias* interessa ao nosso estudo apenas o aspecto lúdico, porque este se liga diretamente ao humor e à jocosidade, ou à natureza ambivalente das imagens carnavalescas. A coroação-destronamento engloba as imagens biunívocas do carnaval, ou seja, os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte, bênção e maldição, elogio e impropérios, mocidade e velhice, alto e baixo, frente e verso, tolice e sabedoria. Estas imagens são bastante freqüentes no Satíricon, além de outras que caracterizam o pensamento carnavalesco, principalmente, pelo contraste dos pares escolhidos de acordo com determinada especificidade, como vemos nos pares distribuídos por Encópio num possível confronto com as forças de Quartila. São características, ainda, no Satíricon excessivamente exploradas por Petrónio, as surpresas extravagantes, o uso simbólico de utensílios, adornos representativos encontrados principalmente nos sublati *fercula* da Cena Trimalchionis. Essas "ações carnavalescas" são enfim, manifestações específicas de excentricidade, de violação do que é comum e geralmente aceito. É a vida deslocada do seu curso habitual, e esse desvio provoca, riso. Juntamente com o aspecto lúdico, encontramos no Satíricon a paródia fazendo parte do fenômeno coroação-destronamento. A paródia pode ser tomada como duplo destronamento e pode por isso ser ambivalente.

Essa ambivalência é de natureza carnavalesca e, conseqüentemente, mantém alguma afinidade com o riso e o cômico. Outra razão que nos leva a ver na paródia raízes *menipeicas* está na sua estrutura organicamente estranha aos gêneros Puros (epopeia e tragédia). A paródia pertence aos gêneros carnavalescos e, portanto, está indissoluvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca, afirma Bakhtin. Convém lembrar que na antiguidade a paródia era por demais freqüente. "Na verdade, diz Bakhtin a antiguidade parodia tudo, O drama satírico, por exemplo, foi, inicialmente, um aspecto cômico parodia da Trilogia trágica que o

antecedeu” É evidente que nesse tempo a paródia não era uma negação pobre do parodiado. Dentro do plano “coroaçãodestronamento”, onde tudo se renova através da morte, a paródia é mais um aspecto cômico ou uma nova recriação do parodiado. Assim era na antiguidade grega e assim continuou sendo em Roma, onde a paródia era monumento obrigatório tanto do riso fúnebre quanto do triunfal, pois ambos eram rituais de tipo carnavalesco. É exatamente essa consciência do aspecto cômico e carnavalesco da paródia que leva Petrônio a impregnar o Satíricon de situações paródicas de vários níveis: parodia idéias, conteúdos e formas, acentuando, o quanto pôde, o cômico–carnavalesco. Do ponto de vista da carnavalização da literatura, segundo os moldes das menipeias, vemos o Satíricon como uma “praça pública carnavalesca”. Seria o lugar–símbolo da universalidade pública em que todos devem participar do contato familiar. Na literatura carnavalizada a praça pública torna-se sempre biplanar e ambivalente: “é como se através da praça pública real transparecesse a praça pública carnavalesca do livre contato familiar e das cenas de coroações e destronamentos públicas. Assim, na Cena Trimalchions várias cenas carnavalescas ocorrem em lugares públicos como os pórticos, os banhos, os bordéis, que de alguma maneira simbolizam a universalidade pública carnavalesca da praça pública das menipeias. Estão também ligados à simbologia da praça pública carnavalesca os banquetes, os festejos, como nos lembram as saturnais, em Roma, as grandes festas religiosas da Idade Média e, mesmo hoje em dia, os grandes festejos de santos, muito populares, e a celebração da festa de Corpus Christi. Esses festejos, na antiguidade, exerceram grande influência sobre o desenvolvimento de toda a cultura, inclusive da literatura, que teve alguns de seus gêneros e correntes submetidos a uma carnavalização especialmente vigorosa. No Satíricon, essa carnavalização, alicerçada em festejos, concentra-se principalmente na Cena Trimalchions, onde o conteúdo é excessivamente extravagante, o discurso muito familiar, quase de rua; os personagens, inclusive o anfitrião, colocam-se num mesmo nível de linguagem cheia de vulgaridades, de insultos, de zombarias, juntamente com um pandemônio de gafes, inconveniências, interferências inoportunas, além de outras tantas atitudes grosseiras e desagradáveis. Finalmente, a carnavalização do Satíricon penetra no mundo filosófico. De acordo com o gênero da menipeia, o Satíricon também tem alguma preocupação com as últimas questões da vida e acaba por transmitir, através de toda essa carnavalização, que a vida é uma grande farsa. É o ceticismo filosófico.

#### IV Recursos Eróticos no Humor do Satíricon

##### IV – Recursos eróticos no Humor do Satíricon

Os recursos cômicos da menipeia antiga receberam de Petrônio tratamento especial, permitindo-lhe, transformar o Satíricon em romance essencialmente humorístico. Esses recursos, porém, são muitos e não é possível abordá-los a todos em nosso trabalho. Limitar-nos-emos apenas aos três que são tratados com mais realce na obra de Petrônio, quais sejam: os recursos eróticos, os recursos lúdicos e os recursos paródicos. Os recursos eróticos

atingem, praticamente, todo o texto latino, excluindo-se apenas a Cena Trimalchionis; os recursos lúdicos envolvem especialmente a Cena Trimalchionis, onde não há cenas eróticas, e os recursos paródicos apresentam-se nos versos espalhados por todo o romance. Em cada uma das partes o humor é produzido em diferentes intensidades, sendo muito intenso nos recursos eróticos, sutil nos recursos lúdicos e de pouca intensidade nos recursos paródicos. Em todos os três tipos de recursos o principal fator do humor é dado pela narrativa que valoriza o cômico de situação, mais do que outro recurso humorístico. Poderíamos até dizer que o Satíricon é a soma de uma enorme quantidade de situações cômicas unidas pelo espírito gaiato existente em toda a obra. O conjunto dessas situações cômicas é sustentado por uma variedade de assuntos que convergem para um único ponto: o ceticismo diante da vida, diante da existência humana manifestado na ausência de valores vitais e espirituais da sociedade romana. Dessa forma o Satíricon não setoriza sua crítica, não dirige seu humor a esta ou àquela instituição, mas a toda estratificação social, nos seus mais variados níveis, desde as classes mais humildes às mais elevadas, bem como aos deuses. O narrador, figura mais importante entre os personagens aventureiros, conta suas façanhas, utilizando-se dos mais variados recursos humorísticos: o cômico de situação, o cômico de formas, o cômico de caráter, o cômico de palavras e o lúdico. O assunto predominante é o sexo-perverso, cujo erotismo se manifesta na descrição de situações ridículas e cômicas pelas situações lúdicas ardilosamente articuladas para o ridículo de determinadas práticas sexuais, pelas expressões, pornográficas com intenções eróticas evidentes (como, por exemplo, os provérbios, os palavrões); pela descrição da coreografia e dos movimentos lúbricos das danças, pelos artifícios malignos e irreverentes na prática de bruxarias e feitiçarias, enfim, por toda a perversidade sexual praticada na orgia da vigília das festas de príapo, incluindo sadismo e violência. Além desse assunto geral, o Satíricon aborda rápida e artificialmente assuntos como a educação dos jovens romanos, a retórica literária, a delinquência, a corrupção nos meios jurídicos e entre os edis, a carestia de vida, a moral social e religiosa; enfim, acaba por dar pinceladas nos costumes, em geral, sempre com a marca inconfundível da hilaridade e da ridicularização que caracterizam sua crítica. Desprovida de qualquer intenção corretiva, tal crítica se distancia do *Ridendo castigat mores*, pois se trata apenas do ridendo sem nenhuma preocupação com o *castigat mores*, talvez porque Petronio não veja mesmo nenhuma saída, no momento, para uma sociedade que caminha rumo à decadência incontrolável. A prudência e a superioridade de quem está acima dessa situação aconselham apenas o riso. Rir desopiladamente é o melhor remédio. Para tratar desses assuntos tão variados, Petronio, além dos recursos da prosa e do verso que se intercalam, característica principal da *menippeia*, utilizou-se de conteúdo erótico e formas cômicas. Os recursos cômicos empregados por Petronio para produzir uma obra humorística não são apenas os mesmos meios já empregados por Plauto, Horácio e outros. São uma série de novos artifícios somente comparáveis com os artifícios modernos utilizados em obra humorística de alto nível, nos dias de hoje. Antes de Petronio, o humor valeu-se de algumas modalidades de recursos como a causticidade de Catão, a urbanitas de Horácio, o cômico popular das comédias de Plauto, os mimos, e a ironia sutil de Cícero. Com Petronio o humor adquire novas tonalidades, enriquece os recursos tradicionais do humor latino, além de lhe dar uma conotação diferente daquela desenvolvida a partir dos versos fesceninos. Petronio cria, portanto, essas novas formas de produzir o riso, de ridicularizar pessoas e instituições, de criticar a sociedade sem comprometer-se com qualquer intenção corretiva. O humor de Petronio é um humor mais de atitude filosófica do

que sociológica perante a sociedade e a vida. Não tem a aspereza do humor de Catão nem a sutileza do humor ciceroniano nem, tampouco, a objetividade do humor de Plauto. É o humor pelo humor, o ri-so pelo riso, pela própria satisfação de rir, pelo menos, de imediato. O humor petroniano foge às conceituações comuns que distinguem humor de riso, e, segundo essas interpretações humor é causa e se relaciona com o sorriso silencioso, subli-me, solitário, enquanto o riso é efeito e, por isso, espalhafatoso e exige companhia para expandir-se. No humor de Petrônio não há sorriso sublime, silencioso e solitário. É a manifestação espalhafatosa do riso, da gargalhada, do pandemônio, de gaiatices, de cabrioladas, de fanfarronices, de palhaçadas, de brincadeiras (ludicidades), enfim, de libertação total da libido, da encenação teatral, da farsa, das grosserias, das inconveniências, do linguajar baixo, do linguajar proverbial, das desfeitas, das brigas e do "cômico de pastelão". Admitimos haver, em alguma parte do Satíricon humor com nível mais sutil, ou menos grosseiro, como, por exemplo, nas sugestões eróticas românticas ou, às vezes, na habilidade do narrador ao descrever determinadas cenas, objetos, pessoas e partes do corpo humano. Mas a principal fonte do humor petroniano está mesmo no efeito bufo) grosseiro e na disposição irônica do narrador de contar os fatos com espírito jocoso ou mesmo ridicularizante, podendo ser confundido, muitas vezes, com o autor; o narrador parece rir de tudo, mesmo nos episódios em que os personagens falam a sério. A seriedade é colocada num contexto irônico e ridículo. Os fatos, as ações, o assunto, muitas vezes, não são risíveis por si; ao contrário, são bastante sérios, quando não, trágicos, mas o narrador com sua habilidade transforma o que é sério em comi-cidade e o que é trágico em tragicômico. O erotismo, por exemplo, não é necessariamente cômico. As práticas sexuais per-versas também não o são por si, mas basta um piscar de olhos e elas se tornam altamente cômicas. Na antiguidade greco-latina o sexo era encarado com muita naturalidade, não só naquilo que hoje consideramos natural, mas em tudo o que se relaciona com as múltiplas varia-ções de relacionamento sexual, hetero e homossexual, e com o culto da fertilidade ligado a príapo. Entre os romanos as práticas homossexuais não eram combatidas, nem por força de moral religiosa, nem por força de moral social. Os lupanares viviam cheios e a devassidão sexual prosperava à medida que o império se enriquecia. Assim/o homossexualismo, principal recurso erótico e cômico do Satíricon, não era problema social, nem tampouco motivo de gracejos, risotas. Embora os temas sexuais do Satíricon não constituam propriamente uma inovação com relação à tradição sexual na literatura latina, veremos que Petrônio introduz a "malícia" no tratamento literário dado ao sexo. Nosso trabalho, ao abordar o humor erótico no Satíricon de Petrônio, irá mostrar essa "malícia" que produz o erotismo, principalmente, através das insinuações feitas pelo narrador e pela estratégia de inser-ções de versos insinuando alta sensualidade erótica. Assim, o objeto de nossa preocupação é a frequência com que esses temas aparecem no texto petroniano e o modo como são abordados. Sabemos que há mais de um motivo razoável para que o arbiter elegantiae não deixe de abordar o tema da sexualidade na sua obra. Um deles é a continuidade da tradição porno-gráfica da literatura antiga, tanto grega como latina. A tradição erótico-pornográfica da literatura antiga greco-latina parece sofrer com esse tratamento uma conotação mais maliciosa, chegando, às vezes, a insinuações verdadeiramente cômicas, ou mesmo, ridicularizantes. Outra transformação, talvez, ocorrida com relação à tradição literária do erotismo é a alta frequência e a grande variedade de níveis de tratamento do tema sexual no Satíricon. O tema, sob vários aspectos eróticos, pornográficos, sádicos ou, simplesmente, sob forma de irreverência, acompanha-do sempre

de toque humorístico e cômico, aparece, pelo menos, em cinquenta dos cento e quarenta capítulos em que geralmente é editado o texto latino. Antes de passarmos ao exame dos tópicos humorísticos do tema sexual, é preciso observar que atos, ações, gestos que para nós são • obscenos para os gregos e para os romanos não tinham qualquer conotação maliciosa não se chocavam, senão raramente, contra certos tabus e filosofias religiosas e sociais. O grego e o romano aceitavam francamente o lado físico da vida sexual como coisa natural, sem os medos e as suspeitas do sexo em si, criados e desenvolvidos com o crescimento da moral cristã. Qualquer tipo de puritanismo em relação ao sexo, observado entre os clássicos gregos e latinos, deriva simplesmente de um critério social e não religioso. Basta lembrar que Catão defendia a procura das prostitutas pelos rapazes, como meio de desviar do adultério o apetite sexual dos jovens. As objeções quanto à literatura obscena eram apenas com relação ao dano que esta poderia causar à dignidade pública de alguém, ou à sua reputação de *seueritas*, do mesmo modo como se encarava o problema da embriaguez. *Ícristão*; no entanto, o *Satíricon* intui certa malícia em relação ao sexo e a seus tabus. É assim que encontramos no *Satíricon* a transformação da naturalidade sexual existente entre os romanos em matéria humoristicamente desprestigiada e cômica através da malícia, da vulgarização dos sentimentos e da pseudo-tragicidade. Através do senso crítico de *Encólpio*, personagem-narrador, das situações criadas em torno das aventuras sexuais, da centralização e da exagerada importância que dão ao prazer sexual, fazendo com que sacerdotisas e homens se digladiem e se humilhem em torno dos prazeres sexuais, nas orgias do culto a *Priapo*, a cópula hetero-sexual e a bissexualidade aceitável entre os antigos gregos e romanos, parecem receber, no *Satiricon*, uma nova dimensão. Parece ter início aí um tratamento humorístico e cômico do sexo ligado a uma sensível duplicidade de atitudes} consequência de falso sopro de pudor e de pejo, entendidos com facilidade, somente séculos depois com o desenvolvimento da moral religiosa cristã e criações de tabus. Mesmo levando-se em conta o tratamento malicioso e cômico dado por *Petrônio* ao tema sexual) é preciso notar que a visão erótica do século I d.C. difere muito, não somente da nossa visão de século XX, como da visão do século imediatamente anterior ao século de *Petrônio*. Podemos observar, por exemplo, o tratamento dado por *Horácio* ao tema sexual nos seus *Epodos*. Trata-se de um erotismo mais trágico do que cômico. O tratamento dispensado a uma velha meretriz parece muito violento. A crítica, porém, é dirigida não a decrepitude humana, mas ao comportamento presunçoso e socialmente imoral da velha cortesã que não soube envelhecer. *Horácio* confere um tratamento muito sério ao tema, uma vez que seu objetivo não é simplesmente o de ridicularizar por ridicularizar, mas corrigir. Observemos que em *Petrônio* é diferente, tudo aparece temperado com malícia. Ele ridiculariza o tema, justamente, porque não acredita mais em recuperação dos valores sociais e morais. O riso significa, em *Petrônio*, o escárnio, o desprezo, a desfeita total; indica superioridade do escritor, do ironizador, do humorista sobre a situação. O *Satíricon* é a ridicularização, a risota, através de um romance homossexual, cheio de peripécias, ciúmes, confrontos, agressões, infidelidades, suspiros, desejos, atos, transformado num romance de amor, segundo os moldes dos romances gregos e dos contos milésianos. Não bastasse o exagero com que movimenta as cenas e práticas do sexo-perverso, enriquece-se com o tempero de sua malícia, habilmente insuflada pelo narrador, a cada circunstância, a cada momento do romance, transformando o erotismo em verdadeiro recurso cômico e humorístico.

## 1. Humor das sugestões eróticas

O erotismo, no *Satíricon*, está ligada a um possível crime de violação do culto de Príapo praticado por Encólpia e seus companheiras provavelmente narrado em alguma parte perdida da obra. A reparação desse crime está a cargo de Quartila, sacerdotisa do deus das ações obscenas, que recebera, em sonhos, as instruções para promover a vigília de desagravo. No albergue de Encólpio, Quartila, utilizando-se de intensa dramaticidade, tenta seduzir os assustados rapazes com uma proposta de restauração dos favores do deus. É uma proposta cheia de malícia e de segundas intenções, que mais parece um pretexto para a deflagração das ardências orgíacas de mais uma das suas vigílias priápicas. A vigília de desagravo não ficam apenas no reparo do crime cometido, mas desencadeou uma ferrenha perseguição a Encólpio que, durante todo o romance, se vê às voltas com a im-potência sexual. Essa perseguição somente termina no final do romance, depois de grandes frustrações diante da bela Circe, e após recorrer ele aos serviços das feiticeiras. Ao lado do problema de Encolpio desenvolve-se práticas do sexo-perversas como a bissexualidade “maliciosa” da disputa dos prazeres de Gitão, a perversidade sexual verificada no episódio do menino de Pergamo, narrada por Eumolpo, o amor erótico do episódio da Matrona de Éfeso o erotismo das práticas sexuais propiciadas pelas trapaças envolvendo Filomena, seus filhos e Eumolpo, além de outras. Apesar de todo esse erotismo, o objetivo do *Satíricon* não é explorar o tema sexual, mas dele se servir como meio excelente de fazer humor. Trata-se, na verdade, de um recurso humorístico utilizado sem pretensões satíricas. Desta forma, serve de pretexto para o humor erótico, o que poderia passar como simples realismo aos olhos do leitor. Nesse sentido, apresenta, o *Satíricon*, uma gama de situações eróticas que se distribui, numa escala que vai desde o erotismo romântico e quase ingênuo, até o humor erótico-sádico e violento. Dada, então, essa variedade ou miscelânea de recursos eróticos à disposição do humor no *Satíricon*, procederemos a uma análise do humor erótico, dividindo a matéria em grupos, segundo sua intensidade. Teremos, assim, os seguintes itens: a) humor das insinuações eróticas sugeridas pela narrativa, pelo conteúdo e pelas formas. b) humor erótico expresso nas práticas sexuais; c) humor erótico expresso nas práticas sexuais narradas; d) humor erótico expresso nas práticas sexuais sádicas e violentas; e) humor erótico das manifestações românticas. Iniciaremos nosso trabalho com a investigação sobre o humor erótico de simples referência a objeto, pessoa, ação, ou gesto, por ser mais freqüente e mais abrangente, atingindo, praticamente, toda a obra, uma vez que se insere tanto nas particularidades da narrativa, quanto no contexto. Na narrativa, são pequenos detalhes que, muitas vezes, transformam um assunto sério em pilhéria e ridicularização. Quanto ao contexto, o humor erótico só é percebido quando ligamos os fatos, as maquinações ou as intenções dos personagens envolvidos. O humor, surgido daí, é fruto do cômico de situação. Tanto na narrativa quanto no cômico de situação, há uma diversidade enorme de recursos: a linguagem figurada, o estilo direto, os diálogos, as comparações históricas, ludicidade, a dramaticidade, as descrições de lugares e pessoas etc. Indicaremos abaixo uma série de exemplos de humor erótico implícito no texto. Para cada citação teceremos algumas considerações sobre pontos em que o erotismo revela uma variação de humor sem, contudo, nos preocuparmos com a análise exaustiva do texto citado. O objetivo dessas citações é apenas indicar situações eróticas e cômicas e a maneira como o *Satíricon* se utiliza do sexo-perverso na produção do humor. Perseguimos os

exemplos na ordem em que se acham na obra, embora entendemos que esse agrupamento fora da sequência da narrativa esvazia um pouco a força expressiva do contexto. A primeira insinuação, muito sutil talvez, da ligação sexo-erotismo-humor, aparece no capítulo VII quando Encolpio, ingenuamente pergunta a uma velhinha vendedora de legumes onde fica a casa dele. Numa interpretação irônica e maliciosa a velhinha feiticeira o conduz a um bordel e lhe diz: *Hic debes habitare*. E, outra vez, Encolpio, ingenuamente se faz de desentendido e fingindo não perceber, de imediato, a ironia da velhinha, protesta por não reconhecer sua casa: *Cum ego negarem me agnoscere domum, uideo quosdam inter titulos nudasque meretrices furtim spatiantes. Tarde, immo iam sero intellexime in fornicem esse deductum.* (VII). O humor, aqui, se vale da sugestão da própria narrativa, da descrição do local, da prática de sexo-perverso e das pessoas que ali se encontram. Enfim, trata-se de um humor, fruto do cômico de situação. O cômico de situação, as mais das vezes, abrange todo um episódio, mas é possível relevar, em seu interior, situações menores, ricas de humor e comicidade, produzidos por sugestões de sexo-perverso. É o que acontece no texto seguinte: *Sudorem ille manibus deterisit et: si scires, inquit, quas mihi acciderunt, - Quid noui ? inquam ego. At ille deficiens : cum errare, inquit, per totam ciuitatem nem inuenirem que loco stabulum relinquissem, accessit ad me pater familiari et ducem se itineris humanissime promisit. Per anfractus deinde obscurissimos egressus in hunc locum me perduxit, prolatoque peculio coepit rogare stuprum. Iam pro cella meretrix assem exegerat, iam ille mihi iniecerat manum, et nisi ualentior fuisset, dedisset poenas.* (VIII). Além do contexto geral, as insinuações eróticas encontram-se nos detalhes das expressões como *At ille deficiens ... humanissime ... Iam ... iam...* e, mais precisamente na descrição da pessoa que se revela mais interessadíssima na prática do sexo-perverso. O humor se enriquece muito mais, quando sabemos que o interessado nas práticas perversas é Rã, ainda, outros elementos que indicam a intencionalidade erótica do interlocutor de Encolpio, como se pode notar nas propostas de oferecimento de dinheiro e na condução da vítima por caminhos obscuros e suspeitos até o bordel. As insinuações eróticas, como dissemos, são, as vezes, sutis. Outras, porém, são mais patentes, como se pode notar no seguinte trecho, onde um provérbio cheio de erotismo cômico, introduzido por Gitão, refere-se claramente ao humor erótico: *Tuus, inquit, iste frater seu comes paulo ante in conductum accurrit, coepitque mihi uelle pudorem extorquere. Cum ego proclamarem, gladium strinxit et: "Si luceat est". Inquit, tarquinium inueisti.* (IX). A sugestão humorística vem da carga erótica da citação histórica e proverbial, feita por um personagem com intenções claramente dirigidas para a prática do sexo-perverso e repetida pela própria vítima num discurso direto, para dar maior impacto e tragicidade, atraindo para si a atenção e a malícia do leitor: *Si Lucretia est, ... Tarquinium inuenisti.* O cômico se enriquece, ainda mais, com a oposição dos símbolos criados pela imagem proverbial ridicularizante. Num outro contexto erótico quando dos preparativos para a grande orgia de Quartila, que pretendia reparar uma injúria feita ao deus Príapo, encontramos algumas passagens de erotismo implícito entre evoluções de um humor erótico e sádico. Trata-se do início dos preparativos para a mesma vigília priápica, às expensas de Encolpio e de seus companheiros. Depois de ter obtido o "consentimento" de Encolpio para receber o remédio contra a febre terçã, diz Quartila: *Ideo uetui hodie in hoc deuersorio quemquam mortaliū admitti, ut remedium tertianae sine ulla interpellatione a uobis acciperem.* (XIX). Naturalmente o centro dos recursos humorísticos está no *remedium tertianae* e na reação dos rapazes, principalmente, na de Encolpio que foi a mais extravagante possível: *Ascyrtos quidem paulisper obstupuit, ego autem frigidiorem hieme Gallica*

factus nullum potui uerbum emittere. (XIX. Novamente estamos diante de um humor erótico, fruto de cômico de situação. Há, além disso, elementos eróticos, lúdicos e cômicos no próprio conteúdo do texto citado. Há uma insinuação erótica muito sutil na decisão de Quartila de proibir visitas ao albergue dos rapazes, para que pudesse ficar a sós com eles para receber, sem ser incomodada, o *remedium tertianae*. Há uma mudança repentina na atitude de Quartila ao perceber a fraqueza dos jovens: ela passa de suplicante para ordenante: *Ideo uetui hodie*. Essa posição de comando de Quartila, no mínimo, inverte os padrões normais de comportamento da sociedade romana no relacionamento mulher-homem. Há um questionamento do *uir romanus* preservado na tradição. Mais adiante, fora do contexto da orgia de Quartila, e depois da *Cena Trimalchionis*, há algumas insinuações do humor erótico, um pouco mais evidentes: *Sine causa gratulor mihi*. Nam cum solutus mero mero remissem ebrias manus, Ascyrtos, omnis iniuriae inuentor, subduxit mihi nocte puerum et in lectum transtulit suum, uolutatusque liberior cum fratre non suo, siue non sentiente iniuriam siue dissimulante, indomuit alienis amplexibus oblitus iuris humani. (LXXIX). Nessa passagem o humor erótico é manifestado através de conteúdo sugestivo sobre referência a ato sexual perverso, através de elementos lúdicos das trapagens e das traições, através das sugestões do próprio narrador e de expressões como: *sine causa gratulor mihi, siue non sentiente iniuriam sine dissimulante*. . . . Há uma passagem interessante no capítulo CV em que Encópio se torna objeto dos desejos sexuais de Licas, comandante do navio em que foram descobertos como clandestinos: *Licas, qui me optime nouerat, tanquam et ipse uocem audisset, accurrit et nec manus faciem meam considerauit, sed continuo ad inguina meam luminibus deflexis mouit officiosam manum, et, ( CV)*. O conteúdo do texto é sensivelmente erótico, a forma com que o narrador expressa o fato é sugestivamente cômica. O riso parte exatamente do impacto criado pela narração onde se evidencia o automatismo do vício de Licas que não vê em Encópio outra coisa a não ser sexo. o recurso humorístico utilizado nesse texto, e que aparece em muitos outros, está bem relacionado com a teoria *Du mècanique placé sur du uiuant* de Bergson. Outro elemento humorístico dessa passagem é o gracejo do próprio narrador, que faz uma comparação ousada entre o sexo de Encópio e a cicatriz de Ulisses: *Miretur nunc aliquis Vlixis nutrice post uicesimum annum cicatricem inuenisse originis indicem. cum homo prudentissimus, confusus omnibus corporis oris-que lineamentis. ad unicum fugitiui argumentum tam docte peruenerit. (CV)* Há também sugestões erótico-cômicas do texto seguinte: *lacent nunc amatores obligati noctibus totis. et forsitan mutuis libidinis attriti derident solitudinem meam. Sed non impune. (LXXXI)*; ou, ainda, mais ousadas, como se pode ver em: *Habebat enim inguinum pondus tam grande ut ipsum hominem laciniam fascini crederes. O iuuenem laboriosum: puto illum pridie incipere. postera die finire. (XCII)*. O erotismo aqui está no próprio conteúdo, ou seja, no objeto erótico descrito. Não falta, ao lado do conteúdo, formas tais como expressões e comparações cômicas. Além disso vemos todos esses recursos serem coroados com um provérbio cheio de erotismo e comicidade: *tanto magis expedit inguina quam ingenis faricari (XCII)*. Com o novo personagem que entra em cena logo após a *Cena Trimalchionis*, Encópio ganha mais um rival que vai perturbar ainda mais a sua relação amorosa com Gitão. Tendo observado a nudez de Gitão numa cena do banho, Eumolpo começa a se interessar pelos encantos do jovem. No texto que segue observamos as primeiras manifestações de erotismo: *Instat Eumolpus, et curo puer illi potionem dedisset: Malo te, inquit, quam balneum totum. (XCII)* Mais tarde Encópio, praticamente, se conforma com a insistência do velho poeta Eumolpo em conquistar

Gitão e assim se refere ao rival: *Venus, et senex, non erit grauis; etiam cum volve-rit aliquid sumere, opus anhelitu prodest.* (C) Trata-se de humor que ridiculariza a decrepitude do vigor sexual do ancião, incapaz, pela idade, de relações sexuais plenas. Agora, já no clímax do humor erótico dos últimos capítulos do *Satíricon*, em que Encólpio vive grandes desejos de aventuras e profundas frustrações, as sugestões eróticas são quase todas muito claras. Elas contam com insinuações eróticas de conteúdo, de forma, de contexto e de narrativa, ao mesmo tempo. O texto descreve os primeiros contactos da criada de Circe com Encólpio: *Nam quod serum te et humilem fateris, accendis de-siderium aestuantis. Quaedam enim feminae sordibus calent, nsc libidinem concitant, nisi autseruos ui derint aut statores altius cinctos. Arena aliquas accendit, aut perfusus puluere mulio aut histrio scaenae ostentatione traductus. Ex hac nota domina est mea; usque ab orchestra quottuordecim transilit, et in extrema plebe quaerit quod diligit.* (CXXVI). Como podemos observar, o conteúdo é erótico, a nar-rativa, humorística. O centro de interesse está a satisfa-ção do prazer sexual expresso principalmente em *accendis desiderium aesuantis – nec libidinem excitant, - aliquas accendit – in extrena olebe quaerit quod diligit*, expres-sões que, através da carga semântica ligada à palavra “fogo” sugerem a idéia de loucura. Além disso, há um comportamento que contraria todas as normas do relacionamento social. estabelecendo um desafio e sugerindo perversidade sexual: *usque a orchestra quattuordecim transtulit, et in extrema plebe quaerit quod diligit.* O contexto

fortalece o cômico de situação que se espalha por todo o episódio de Circe. O eixo da comi-cidade está no desvio dos padrões sociais aceitáveis em todos os tempos, que forma o contraste ou um quiasmo amoroso, como afirma o próprio narrador: *mirari equidem tam discordem libidinem coepi atque inter monstra numerare, quod ancilla haberet ma-tronae superbiam et matrona ancillae humilitatem.* (CXXVI). Na sequência observemos um momento em que o humor erótico é fruto mais da ironia do que qualquer outro recurso: *Itaque hoc nomine tibi gratias ago, quod me Socratica fide diligis. Nam tam intactus Alcibiades in praeceptoris sui lecto iacuit.* (CXXVIII). As referências aos atos sexuais deste texto são feitas ironicamente e através do contraste das virtudes históricas ridicularizadas, aqui, pela pilhéria grosseira. No exemplo seguinte o narrador se refere ao seu se-xo como coisa morta e enterrada: *Dum mhaec curaque sollerti deposito meo caueo, intrauit ... Crede mihi, frater, no intellgere me uirum esse, non sentio. Funerte et illa pars corporis, quondam Achilles eram.* (CXXIX).

Encólpio recorre agora a recurso mitológico para reforçar a sua desgraça com a perda da potência sexual. A comparação de sua potência com a força de Aquiles, além de erótica, é cômica, pois os dois estariam no mesmo plano, tendo, cada um, o seu lugar vulnerável. Em Aquiles, o calcanhar; em Encólpio, o sexo. Nesse mesmo capítulo há outra referência à impotên-cia de Encólpio feita pela própria Circe que afirma ironicamente ter-se beneficiado de seu fracasso. *Si libidinosa essem, quererer decepta;nuncetiam languori tuo gratias ago. In umbra uoluptartis diutius lusi.* (CXXIX). O humor erótico do texto citado, apesar de implícito, refere-se a atos sexuais frustrados, ironicamente revelados pela própria Circe, co-participante do ato, que tenta minimizar os efeitos do fracasso. Mas não conseguiu camuflar o fracasso de Encólpio por muito tempo. No capítulo CXXXII, ipaciente com as seguidas frustrações, ela rompe em ódio e manda espancar Encólpio, escarrar-lhe no rosto e expulsá-lo de sua presença.

## 2. Humor nas descrições de práticas sexuais

As manifestações do humor erótico não ficam somente nas insinuações distantes. Elas aparecem, muitas vezes, descritas através de um ou mais de seus elementos. São referências diretas ao ato sexual praticado no passado, ou prelúdios e preparativos para um ato a ser realizado no futuro próximo; são ainda gestos, expressões obscenas e a própria situação ou o ambiente que nos levam a perceber o erotismo pilhérico e humorístico. Seleccionamos alguns desses momentos onde parece haver erotismo com uma conotação humorística evidente. Observemos os seguinte texto: *Postquam lustraui osculis totam urbem, in cellulam redii, osculisque tandem bona fide exactis alligo artissimis complexibus puerum, fruorque uotis usque ad inuidiam felicibus. Nec adhuc quidem omnia erant facta, cum Ascyrtos furtim se foribus admouit, discussisque fortissime claustris inuenit me cum fratre ludentem. Risu itaque plausuque cellulam impleuit, opertum me amiculo euoluit et: 'Quid agebas, inquit. frater sanctissime? Quid? Vesticontubernium facis?' Nec se solum intra uerba continuitt, sed lorum de pera soluit et me coepit non perduntorie uerberare, adiectis etiam petulantibus dictis: 'Sic diuidere cum fratre nolit'. (XI) Trata-se, evidentemente, da narrativa de prática de sexo perverso com muitos agravantes implícitos: o próprio ato homossexual; a irreverência, ao se referir aos prazeres que provocam ciúmes dos deuses: o flagrante, a punição ridícula, a atitude irônica expressa nas palavras risu itaque plausuque cellulam impleuit – frater sanctissime. Se observarmos bem o texto, encontramos um entrelaçamento sensível do erotismo e do humor. O texto inicia-se com uma descrição erótica e termina com insinuações jocosas, irônicas. É no centro do texto, porém, que está o entrelaçamento do erotismo com o humor. Assim, o texto que se inicia com seriedade começa tornar-se engraçado à medida que caminhamos para o centro do texto até desaparecer o sério e tornar-se totalmente ridículo, criando o cômico de situação. Há um episódio cheio de sugestões eróticas colocado com muito humor e comicidade, além de muita malícia. Trata-se de uma passagem da vigília priápica em que, levados pelo clima de lubricidade, sugerem que se faça com certa solenidade o defloramento de Pâniquis, uma menina de apenas nove anos de idade. O narrador começa assim: *Cum haec diceret. ad aurem eius Psyche ridens accessit, et cum dixisset nescio quid: 'Ita, ita. inquit, Quartilla, bene admonusti. Cur non, quia bellissima occasio est, deuirginatur Pannichis nostra? (XXV) .* Se observarmos bem o texto, encontramos um entrelaçamento sensível do erotismo e do humor. O texto inicia-se com uma descrição erótica e termina com insinuações jocosas, irônicas. É no centro do texto, porém, que está o entrelaçamento do erotismo com o humor. Assim, o texto que se inicia com seriedade começa tornar-se engraçado à medida que caminhamos para o centro do texto até desaparecer o sério e tornar-se totalmente ridículo, criando o cômico de situação. Há um episódio cheio de sugestões eróticas colocado com muito humor e comicidade, além de muita malícia. Trata-se de uma passagem da vigília priápica em que,*

levados pelo clima de lubricidade, sugerem que se faça com certa solenidade o defloramento de Pâniquis, uma menina de apenas nove anos de idade. O narrador começa assim: Cum haec diceret. ad aurem eius Psiche ridens accessit, et cum dixisset nescio quid: 'Ita, ita. inquit, Quartilla, bene admonuisti. Cur non, quia bellissima occasio est, deuirginatur Pannichis nostra? (XXV ). Nesse passo o humor é manifestado pelo cômico de situação existente no contexto, pelas insinuações do narrador, pelas intenções implícitas e maliciosas de psiquê, ao falar rindo aos ouvidos de Quartila: ad aurem eius Psiche ridens accessit; e, pela pronta resposta da sacerdotisa: Ita, ita, inquit, Quartilla, bene admonuisti; e, ainda pelo próprio clima que Quartilla chama de ocasião bellissima: Cur non, quia bellissima occasio est., Enfim o conteúdo centraliza toda sua força na expressão: diuirginatur Pannichis nostra, sem a qual todo esse jogo de insinuações e sugestões precedentes ficariam sem sentido. Trata-se, portanto, da chamada expansão do cômico, segundo a teoria de Bergson.<sup>1</sup> O quadro só se completa, porém, com as argumentações a favor e contra a idade de Pâniquis que reativam ainda mais as insinuações eróticas: Ita. inquit. Quartilla. mifior est ista quam ego fui cum primum uirum passa sum? lunonem meam iratam habeam. si unquam me meminero uirginem fuisse. Nam et infans cum paribus inquinata sum et subinde precedentibus annis maioribus me pueris adplicui. do–nec ad hanc aetatem perueni. Hic etiam puto prouerbum natum illud. ut dicatur posse taurum tollete. qui uitulum sustulerit. (XXV). O humor erótico irrompe aqui como expansão ou extensão do texto anterior, ou seja, do humor do contexto da orgia de Quartilla, pois o ridens de Psiquê se confirma fazendo com que todos participem do jocoso. O próprio nome psiquê já sugere o subconsciente humorístico dos personagens. Encópio acaba por incitar ainda mais o humor e o cômico de situação com o seguinte comentário: Obstupui ego et nec Gitona, uerecundissimum puerum, sufficere huic petulantiae adfirmaui, nec puellam eius aetatis esse, ut mulierbris patientiae legem posset accipere. XV) Além da própria expansão do cômico de situação que envolve todo o texto desde a primeira abordagem do assunto sobre o defloramento de Pâniquis, outros elementos vão se reunindo para completar o quadro final. Assim, há, nesse último texto, elementos irônicos como: uerecundissimum puerum. Para nós que já conhecemos Gitão, esse superlativo só pode ser uma ironia, uma vez que não se sabe como irá reagir diante do sexo oposto. Há elementos carregados de malícia: Plaudentibus ergo uniuersis et postulentibus nuptias. Enfim, o elemento central do erotismo cômico, neste texto, encontra-se, mesmo, na insinuação de Encópio: nec puellam eius aetatis esse, ut mulierbris patientiae legem posset accipere (XXV). Finalmente, esse quadro se completa com o cortejo e a expectativa em torno do desempenho dos dois tenros nubentes no quarto nupcial: Iam Psyche puellae caput inuoluerat flammeo, iam em basicoetas praeferebat facem, iam ebriae mulieres longum agmen plaudentes fecerant, thalamumque incesta exornauerant ueste. Tum Quartilla quoque iocantium libidine accensa et ipsa surrexit, correpiumque Gitona in cubiculum traxit. Sine dubio non repugnauerat puer, ac ne puella qui–dem tristis expauerat nuptiarum nomen. Itaque cum inclusi iacerent, consedimus ante limen thalami, et in priores Quartilla per rimam iroprobe diductaro adplicuerat oculum curiosum, lusurnque puerile, libidiosa speculabatur diligentia. Me quoque ad idem spectabulum lenta manu traxit, et quia considerantium cohaeserant uultus, quicquid a spectaculo uacabat, commouebat obiter labra et me tamquam fur–tiuis subinde oculis uerberabat. (XXVI). O quadro se fecha, então, com o humor manifesto por erotismo, através das insinuações eróticas e cômicas da des–crição do cortejo nupcial composto de um invertido sexual e mulheres embriagadas em forma de uma longa fila, com insinuações nas expressões: incesta ueste; tum Quartilla quoque

iocantium libidine accensa. ... Além dessas sugestões, O erotismo aparece na prática sexual de defloramento de Pâniquis, indiscreta-mente assistido por Quartila e Encólpio. Além do agravante sensual da iocantium libidine, outras que sugerem humor e comicidade, como a surpresa da aceitação mútua das crianças nubentes, a simplicidade cômica do thalamum - um quarto pequeno com apenas um tapete no chão, cuidadosamente estendido para o ato, etc. Além da profanação do sagrado e da banalização do respeitoso, há nesse episódio uma inversão lúdica, cheia de comicidade, entre as atitudes dos adultos e das crianças. As crianças assumem postura de adultos, ao levarem a sério o ato sexual, e os adultos tomam atitudes de crianças, ao olha-rem pelo buraco da fechadura, satisfazendo uma curiosidade infantil. O elemento lúdico tem servido ao humor e ao erotismo em outras passagens, mas aqui ele aparece com muito mais importância. Praticamente, ele é a base de todo o humor desse episódio. A impressão que se tem, desde o início, é que tudo o que se vai fazer, está sendo feito como se fosse por brincadeira, de "mentirinh~", imitando os adultos, imitando os festejos nupciais com todo seu ritmo, sua pompa, seus segredos. Além do mais, o lúdico aqui faz parte do jogo de Quartila, do agonismo do próprio jogo em si mesmo e, até, do próprio espetáculo apresentado que teve seu público, com a cena da observação do buraco da fechadura. Trata-se de um jogo com todas as suas regras e/por isso! existiu na sua essência. Esse jogo tornou-se cômico por haver intencionalidade cômica; tornou-se erótico porque era essencialmente o jogo do sexo; tornou-se risível porque o narrador soube apresentar cum grano salis o espetáculo. O romance erótico-humorístico caracterizado pelo sexo-perverso tripartido - Encólpio, Gitão, Ascilto - sofre uma interrupção para dar lugar à "Cena Trimalchio-nis" onde tudo acontece, menos erotismo explícito. Para ser mais preciso, existe uma cena de ciúmes, muito corriqueira, entre Trimalquião e Fortunata, sua esposa, por causa de um criado que caiu nas graças do patrão. A cena, entretanto, é muito mais cômica que erótica. Há nesse mesmo nível de humor outras referências e insinuações ao erotismo cômico no capítulo LXXV em que Trimalquião conta as "origens" de sua fortuna: Tamen ad delicias /femina ipsimi/domini /annos quattuordecim fui. Nec turpe est, quod dominus iubet. Ego tamen et epsimae/ dominae/ satis faciebam. Sci-tis quid dicam: taceo, quia non sum de gloriosis. (LXXV). Trata-se, evidentemente, de uma sugestão bastante leve de erotismo e muito mais carregada de humor, gaiatice e comicidade. Após a Cena T~ma~Qh~on~~ ocorrem episódios em que as sugestões e as insinuações eróticas e cômicas são bastante carregadas de humorismo. Eumolpo, um dos personagens que se juntou ao grupo, logo depois do banquete, em reforçar as aventuras e as estimulações eróticas do grupo. Poeta já ido-so, pedante e aventureiro, Eumolpo põe-se a contar uma de suas aventuras do tempo de jovem, ocorrida numa hospedaria em Pergamo. Nessa cidade ele havia sido encarregado, pelos pais de um garoto, de acompanhá-lo ao ginásio, de vigiar-lhes os estudos, de instruí-lo e acompanhá-lo, zelando para que nenhum sedutor fosse admitido em casa. Os momentos mais insinuantes, eróticos e humorísticos desse caso são os seguintes:nenhum sedutor fosse admitido em casa. Primeira noite, primeiro estágio: Forte eum in trielinio iaceremus, ... fere circa mediam noctem intellexi puerum uigilare. Itaque timi dissimo murmure uotum feci et: Domina, inquam, Ve-nus, si ego hunc puerum basiauer, ita ut ille non sentiat, eras illi par columbarum donabo. Audito uoluptatis pretio puer stertere coepit. Itaque aggressus simultantem aliquot basioli inuasi. (LXXXV) . Segunda noite, segundo estágio: Proxima nocte cum idem liceret, mutaui optionem et: 'Si hunc inquam, tractauero improba manu, et ille non senserit, gallos gallinaceos pugnacissimos duos donabo patient'. Ad hoc uotum ephebus ultro se admonuit et, puta, uereri coepit ne ego

obdormissem. Indulsi ergo sollicito, totoque corpore citra summam vultu me ingurgitavi. (LXXXVI). Terceira noite, terceiro estágio: Dii, inquam, immortales, si ego huic dormienti abstulero coitum plenum et potabilem, pro hac felicitate cras puero asturconem Macedonicum optimum donabo, cum hac tamen exceptione, si ille non senserit. (LXXXVI). Nas duas primeiras noites, como se pode notar, as promessas foram cumpridas mas, para o que foi prometido na terceira, não havia condições para o cumprimento. Por conseguinte, o garoto, frustrando-se, tornou a sedução mais difícil. Eumolpo, porém, com certa habilidade maldosa conseguiu iludir o menino: Cum ob hanc offensam praeculissem mihi aditum quem feceram, iterum ad licenciam redii ... Aut dormi, aut ego iam patri dicam ... (LXXXVII). Há, nessa passagem, o entrelaçamento de elementos do cômico de situação, do conteúdo erótico, do estilo e da narrativa acompanhados de intencionalidade claramente humorística. O conto é narrado com simplicidade, numa linguagem bastante popular, sem artificialismos retóricos, sem metáforas. A narração, contudo, evolui num crescendo humorístico, através do jogo de malícias próprio do conto erótico. Não há palavras obscenas, grosseiras ou ásperas/como não há também nenhuma forma de sadismo ou qualquer violência física. Mesmo a violência moral que, à primeira vista, nos parece repugnante, é amenizada, no final do conto, com uma reação muito inteligente do jovem que decide não dar trela ao importunador, o que torna muito cômico o final do conto. Finalmente apresentamos um quadro onde aparecem cenas, à primeira vista, muito trágicas. Logo em seguida essas cenas se misturam com momentos de farsa e comicidade, dando uma idéia de situação tragicômica. Mas essa situação que na realidade é tragicômica, é provocada por, é provocado por ciúmes que acabam por dar ao quadro um fundo erótico. Encópio narra assim os momentos mais interessantes da cena: Tunc fortissimus Giton ad uirilia sua admouit nouaculam infestam minatus se ad discissurum tot miseriarum causa, inhibuitque Tryfaena tam grande facinus non dissimulata missione. Saepius ego magis me occisurus quod minabatur, facturum. Audacius tamen ille tragoe-diam implebat quia sciebat se illam habere nouaculam qua iam sibi ceruicem praeciderat. (CVIII). Na verdade as insinuações eróticas desse texto são mínimas, enquanto a ludicidade, a comicidade, produzidas pelo chamado Cômico de cegueira, são bastante evidentes. Aos olhos de Trifena e do leitor opera-se uma verdadeira tragédia, uma vez que somente Encópio e Gitão sabem que o instrumento utilizado nessa tragédia é falso. A situação cômica é criada pela redução ao absurdo de um momento trágico. Ora, o extremo trágico ou o absurdo total toca às raízes do cômico e do trágico. Exemplo clássico da redução do trágico ao absurdo e, por conseguinte, ao cômico é a Modeste proposition de Swift.

### 3. Humor das práticas sexuais

Logo no início da vigília orgíaca de Quartila, após uma lacuna onde, pela sequência, supõe-se ter havido algum tratamento violento e sádico, Encópio suplica a Quartila para que não lhe prepare coisa pior do que já havia experimentado. Mas, em vez de ser atendido em sua solicitação, foi, pelo contrário, induzido a se entregar a mais prazeres, contrários a sua disposição física: Rogo, inquam, domina, si quid tristius paras, celerius confice: neque enim tam magnum facinus admisimus, ut debeamus, torti perire. Ancilla quae Psyche vocabatur, lodiculam in pauimento diligenter extendit. (XX).

## Nota

Ao exemplificar sua teoria sobre a la dialectique de l'humour, em seu ensaio sobre o l'humour, Robert Escarpit cita a Modeste proposition e destaca a seguinte observação: La situation créée par la réduction à l'absurde obtenue au moyen du paradoxe humoristique est inévitable et appelle un deuxième temps de L'humour qui fasse succéder l'affirmation à la négation. (p. 92). O texto da Modeste Proposition de Swift é encontrado na Antologie del'humour de O. Escarpit e numa tradução de Léon de Willy numa coleção de livros de bolso intitulada Instructions aux domestiques. Apud Escarpit, op. cit., p. 86 et seqs. 2. Muitas vezes, o texto que segue, após uma lacuna. Assume tamanha gravidade que se supõe antecedentes também muito graves, e, talvez, tão graves que tenham sido suprimidos por algum censor moralista, no passado. O humor e o erotismo não estão somente nas palavras, na narração, mas, principalmente, no contexto orgiaco da vigília de Príapo organizada por Quartila. Encópio é atendido, contrariamente a seu pedido. Talvez não tenha sido rogado com convicção. Surge, por conseguinte, um cômico de situação em que se entrelaçam o erotismo da atitude de Psíquê e o pedido de Encópio, resultando daí o humor erótico comum nessas situações. Convém ressaltar, nesse texto, os elementos que insinuam o humor na narrativa, como diligenter – inguina mea mille iam mortibus frigida, e elementos dos gestos e das atitudes obscenas como sollicitavit inguina. E para completar o quadro humorístico, Encópio acrescenta o temor de Asclito: Operauerat Asclitos pallio caput, admonitus scilicet periculosum esse alienis interuenire secretis. (XX). Essa atitude de Asclito pode ser tomada como uma réplica satírica e irônica ao grande crime do qual Quartila os acusa, ou seja, Admonitus scilicet periculosum esse alienis interuenire secretis. Ainda dentro do quadro da orgia de Quartila encontramos o seguinte texto, fortemente erótico, tanto por seu conteúdo quanto por sua forma narrativa. Trata-se de uma cena em que Quartila descobre o jovem Gitão e se encanta por ele, embora o julgue muito criança para satisfazê-la no momento. Cum ego fratrem meum esse dixissem: 'Quare ergo. inquit me non basiauit? Uocatumque ad se in osculum Adplicuit. Mox manum etiam demisit in sinum et pertractato uasculo tam rudi: Haec, inquit, belle eras in promulside libidinis nostrae militabit; hodie eoim post asellum diaria non sumo. (XXIV). O erótico da manipulação dos órgãos genitais masculinos se tornou comum em Petronio. Trata-se de um gesto malicioso, sutil, intencionalmente erótico e cômico. Não bastasse esse gesto, acrescenta Quartila, em linguagem proverbial, também cheia de erotismo e comicidade: Haec belle cras in promulside libidinis oestrae militabit; hodie enim post asellum diaria non sumo. Há ainda insinuações na narrativa de Encópio introduzindo comicidade nas seguintes palavras: tratrem meum – uasculo tam rudi – asellum. Os próximos textos que vamos citar referem-se ao envolvimento de Encópio com a encantadora Circe; as frustrações, as decepções diante do terrível fracasso levam-no a procurar o auxílio das feiticeiras e a interpelar seu membro covarde. Eis a apostrofe dirigida a seu próprio membro viril que o havia deixado em mão situação diante da bela Circe: Erectus igitur in cubitum hac fere oratione contumacem uexauit: Quid dicis. Inquam, omnium hominum deorumque pudor? Nam nominare quidem te inter res serias fas est. Hoc de te merui, ut me in caelo positum ad inferos traheres? ut traduceres annos primo florentes uigore. senectaeque ultimas mihi lassitudinem imponeres? Rogo te, mihi apodixin defunctoriam redde. Haec ut iratus effudi. (CXXXII). A comicidade é criada pela estupefação do emissor, sujeito do enunciado manifesto nas marcas de 1ª. pessoa, em relação com seu próprio membro viril, que se torna receptor da mensagem por meio da função mágica

ou encantatória, que transforma um ser inanimado ou ausente em pessoal como se pode perceber pe-los morfemas verbais e pronomes de 2ª pessoa: Hoc te merui – trahrs – ut traduces – impones – Rogo-te. Outra situação cômica surge da comparação ridícula entre o episódio do encontro de Encólpio com Circe e o famoso episódio de Ulisses e Circe da Odisseia de Homero. Essa com-paração nos leva a pensar numa imitação paródica daquela passagem da epopéia grega. Causam ainda comicidade, as sugestões eróticas con-tidas no texto em questão: são as interrogações, as antíteses, as expressões irônicas e outras manifestações do jogo retóri-co, como o tom solene do discurso que contrasta com a simpli-cidade do local, do ouvinte, do suposto ouvinte envergonhado: configurat in uisera mille operta rugis. A solenidade pretendida atinge seu auge quando, em versos, ele descreve o comportamento do membro completamente flexível, calmo, impertur-bável. Illa solo fixos oculos auersa tenebat, / nec magis incepto uultum sermone mouetur / quam lentae sali-ces lassoue papauera collo. (CXXXII) Além dos elementos de contraste ironicamente colocados, de metáforas como ut traduces annos primo florentes uiore, da personificação, como acabamos de ver, o contexto se presta a todas as argumentações favoráveis a um humorismo erótico, sem falar nas causas que o levaram ao pronunciamento dessa apóstrofe que é indiscutivelmente erótica e cômica. O importante, para a existência do cômico, é não haver envolvimento do personagem nos problemas. Esses problemas, caso haja envolvimento, transformam-se em tragédia. O cômico está sempre no limite entre a comédia e a tragédia, dependendo sempre da ausência de sentimento, da sensibilidade, da emotividade nos fatos. Os textos que mostraremos, a seguir, revelam práticas sexuais explícitas e compõem um quadro de humor erótico do sexo perverso de Eumolpo após receber os filhos da trapaceira Filomena. Nesse texto encontramos a presença efetiva do humor erótico através da ironia, da trapaça, das artimanhas, da ludicidade, da comicidade grosseira, dos risos soltos e das gargalhadas. Trata-se mais ou menos do resumo de todos os recursos cômicos e humorísticos que se encontram na menipeia, segundo Aléxis Pierron. Encólpio começa muito ironicamente chamando Filomena de burguesa muito respeitável: Matrona inter primas honesta (CXL); que já tinha desviado mais de uma herança, servindo--se das próprias prerrogativas de jovem sedutora. Agora, velha e mirrada, oferecia o filho e a filha a velhos celibatários e graças a esses substitutos, continuava a exercer a

Sua indústria. Com inenção recomendou seus filhos ao velho Eumolpo. E nec aliter fecit ac dixerat, filiamque speciosissimam cum fratre ephebo in subiculo reliqui, e fingiu que ia ao templo cumprir certos votos. Daí para frente todo o texto estabeleceu um erotismo altamente cômico e humorístico. Observemos que o trecho seguinte já se inicia com uma nova ironia: o contraste entre o que se diz de Eumolpo, frugi, e o que ele é na realidade: Eumolpus, qui tam frugi erat ut illi etiam ego puer uiderer, non distulit puellam inuitare ad pygesiaca sacra. Sed et podagricum se esse lumborumque solu-torum omnibus dixerat, et si non seruasset integram simulationem, periclitabatur totam paene tragoediam euertere, Itaque ut constaret mendacio fides, puel-lam quidem exorauit ut sederet super commendatam b~ nitate, Coraci autem imperauit ut lectum, in quo ipse iacebat, subiret pusitisque in pauimento mani-bus dominum lumbis suis commoveret Ille lente pare-bat imperio, puellaeque artificium pari motu remune-rabat. Cum ergo res ad effectum spectaret, clara Eumolpus uoce exhortabatur Coraca, ut spissaret officium. Sic inter mercennarium amicumque positus senex ueluti oscillatione ludebat. Hoc semel iterumque ingenti risu, etiam suo, Eumolpus fecerat. Itaque ego quoque,

ne desidia consuetudinem perde-rem, dum frater sororis suae auto mata per clostellum miratur,acessi temptaturus anpateretur iniuriam. Nec S8 reíciébat a blandítiis doctissimus puer,sed me numen inimicum ibi quoque inuenit. (CXL) Como dissemos acima, este capítulo parece resumir todos os recursos empregados até aqui, ou sejam: os recursos eróticos e lúdicos revestidos de comicidade; o recurso da for ma (figuras de linguagem, de pensamento, provérbios, sentenças, etc.), o recurso do estilo, principalmente da narrativa, que se utiliza do discurso direto e indireto, além dos níveis de linguagem. Todos esses recursos estão revestidos de comicidade sugerida pelo contexto, pelas insinuações do narrador, pelo jogo de intenções, pela ironia, pelas atitudes cínicas de Eumolpo. O humor erótico desse texto não está nessa ou naquela palavra ou expressão. Trata-se de cômico de situação em que os recursos eróticos, lúdicos e cômicos acham-se entrelaçados. É preciso que se diga , nesse momento que o texto citado apresenta-se como sumário dos recursos eróticos, lúdicos e paródicos, onde o humor aparece sempre sugerido pela maleabilidade de formas e conteúdos descompromissados com qualquer padrão cultural, político ou literário mais rígido; e isso constitui norma para todo o Satíricon.

4. Humor dos aspectos extravagantes, sádicos e violentos das práticas sexuais. Trata-se do humor extraído de atos sexuais perversos, narrados com intenções ridicularizantes, maldosas, irreverentes. Seguindo a ordem dos acontecimentos e não a de maior ou menor intensidade erótica ou humorística" assinalamos a partir do capítulo xx esses recursos extremos do humor: Duas institas ancilla protulit de sinu alteraque pedes nostros alligauit. altera manus. (XX). No capítulo seguinte, há um momento mais violento em que os rapazes parecem ser seviciados pelas mulheres: Volebamus miseri exclamare. sed nec in auxilio erat quisquam. et hinc Psique acu comatoria cupienti mi-hi inuocare Quiritum fidem malas pungebat. illinc puella penicillo. quod et ipsum satureo tinxerat. Ascyllon opprimebat. (XXI.) Nesse mesmo capítulo, mais adiante, a violência e o sadismo são praticados com certa ironia, pois o tormento vem através de um invertido sexual nojento e repugnante segundo a própria descrição de Encólpio. Trata-se de um erotismo sádico e cômico produzido por insinuações grosseiras das danças, dos gestos obscenos e da postura ridícula do cinaedus. Vltimo cinaedus cuperuenit myrtea subornatus gausa-pa cinguloque succinctus modo extortis nos clunibus cecidit. modo basiis olidissimis inquinavit. donec Quartilla. ballaenaceam tenens uigam alteque suc-cincta. iussit infelicibus dari missionem. (XXI) Ainda dentro desse espírito sádico, violento e, agora, também ridículo, aparece, no capítulo XXIII, o Cnaedus, irreverente ' espalhando, através da sua dança, obscenidades, erotismos sádicos e violentos, ferindo, mais do que anteriormente, a sensibilidade dos convivas. Eis como Encólpio apresenta. Intrat cinaedus. homo omnium insulsissimus et plane illa domo dignus. qui ut infractis manibus conge-muit, eiusmodi carmina effudit: Huc huc conuenite nunc, spatolocinaedi, / pede ten-dite, oursus addite, oonuolate planta. / femore facili clune agili et manu procaces, / molles ueteres. Deliaci manu recisi. (XXIII). Consumptis uersibus suis immundissimo me basio conspuat. Mox et super lectum uenit atque omni ui dete xit recusantem. Super inguina mea diu multumque frustra moluit. Profluebant per frontem sudantis. acaciae riui ... (XXIII).

Evidentemente não se trata somente de erotismo. O próprio contexto e a narrativa se encarregam de tornar cômico esse conteúdo erótico. Observemos as insinuações humorísti-cas do narrador qualificando seriamente o Cnaedus de homo omnium insulsissimus et plane illa domo dignus, ou descrevendo os gestos obscenos do invertido: Super inguina diu multumque frustra moluit, também, objeto de insinuação humo-rística, e até mesmo pornográfico conteúdo semântico e o nível de linguagem dos versos do Cnaedus: ao lado da

solenida—de poética aparece a vulgaridade dos termos rudes e grosseiros. Ainda, dentro desse mesmo contexto, há a revelação de um tratamento menos indecente do qual Encólpio reclama: *Non tenui diutius lacrimas, sed ad ultimam perduc-tus tristitiam*: 'Quaeso, inquam, domina, certe embasicoetan iusseras dari'. (XXIV). Mas, em vez de atenuar os sofrimentos do suplicante, Quartila interpreta ironicamente o termo embacoetan e ridiculariza Encólpio: *Complosit illa tenerius manus et*: 'O. inquit. homi-nem acutum atque urbanitatis uernaculae fontem : Quid? Tu non intellexeras cnaedum basicoetan uocari ? (XXIV). Muitas vezes, a violência não está diretamente ligada ao ato sexual, e sim às suas conseqüências. Há por exemplo, uma cena de violência, no capítulo LXXX, proveniente da disputa de Encólpio e Ascilto pelo delicado Gitão: *locari putabam discendentem. At ille gladium parricidal manu strinxit et*: 'Non frueris. inquit. Hac praeda super quam solus incumbis. Partem meam necesse est uel hoc gladio contemptus abscindam. (LXXX). O humor desse texto decorre, primeiramente, do con-texto, isto é, de um quadro mais amplo, e da narrativa, ou seja, do modo como Encólpio conta o fato. Pelo contexto vemos que a contenda é consequência do furto de Gitão do leito de Encólpio por Ascilto; e, pela repreensão de Encólpio a seu companheiro e pela resposta deste, sentimos que se completa o quadro humorístico: *Quoniam. inquam. fidem scelere uiolasti et communem amicitiam. res tuas ocus tolle et alium locum. quem poluas. quaere. (LXXIX) Non repugnauit ille. sed postquam optima fide partiti manubias sumus: Age inquit. nunc et puerum diui damus. (LXXIX). Decorre o humor, também, do conteúdo, porque se trata de uma disputa pelos prazeres sexuais do jovem Gitão, comicamente furtado da cama do companheiro enquanto dormia. Decorre, ainda, o humor da ludicidade, porque tudo não passa, no fundo, de um jogo de interesse sexual, de uma farsa, pois nenhum dos dois tem intenções de liquidar o outro, nem tampouco liquidar o objeto das discussões que é o próprio Gitão. A justiça salomônica proposta por Ascilto não passa de um simples jogo de forças humorísticas e cômicas. A cena, em si, pode-ria tornar-se uma tragédia ou parecer, talvez, uma tragédia, se nos abstivéssemos das evidências. É preciso lembrar que o cômico está sempre no limite do trágico e depende, como já lembramos acima, da ausência de emotividade. Nos últimos conjuntos de textos eróticos do Satíricon, vamos encontrar um "realismo" cruel que, se não fosse observado sob o ângulo do humor, teria tudo para se tornar verdadeira tragédia. Estas últimas manifestações eróticas envolvem o problema da impotência de Encólpio, seus fracassos com a bela Circe, a busca de recursos junto à feiticeira, nu-ma tentativa de recuperar as graças do deus Príapo. São tex-tos que, ou descrevem com "realismo" elementos vitais na su-gestão do erotismo, ou narram atos de feitiçaria em que o "realismo" também, muito cru, acaba por se tornar humorístico por habilidade do narrador. Sabemos que Circe anda frustrada com o fracasso de Encólpio e essa desilusão a afeta profundamente a ponto de, em dado momento, exigir que Encólpio tome uma posição mais drástica com relação a seu amiguinho Gitão. Encólpio então se desculpa. Observemos no texto que segue a habilidade de Circe e as desculpas infundadas de Encólpio: *Circe ad Polyaenum. Quid est? inquit; nunquid te osculum meum offendit? Nunquid spiritus ieiunio mar cet? Nunquid alarum nsigliens sudor? Puto, si haec non sunt, nunquid Gitona times? (CXXVIII). Nesse texto, Petrônio explora o recurso retórico das interrogações com respostas negativas, em que o orador confirma o que deseja. Estas afirmações aqui, no caso de Circe, estão cheias de ironia: *Quid est? Inquit. Nunquid te osculum meum offendi? Ela sabe que não. Ela sabe que é o contrário. Circe conhece bem suas prerrogativas femininas, seu en-canto, sua beleza, seu "charme". Nunquid spiritus ieiunio maracet? Nunquid alarum***

negliens sudor? Ela sabe que não tem mau álito, nem mau odor da transpiração. Sua ironia fica ainda mais clara quando ataca o problema de Encólpio com mui-ta "finesse": Puto, si haec non sunt, nunquid Gitona tinmes? Essa maneira de ridicularizar teve seus efeitos imediatos sobre Encólpio, que lhe responde: Perfusus ego rubore manifesto etiam si quid habue-ram uirium, perdi, totoque corpore uelut laxato: Quaeso, inquam, regina, noli, suggillare miserias. Veneficio contactus sum. Analisando os dois textos que acabamos de citar, observamos que não descrevem nem narram qualquer prática sexual, mas fazem supor que, imediatamente, anterior a eles tenha ha-vido a descrição do ato sexual frustrado, do qual Circe se la-menta. Acontece, porém, que o texto em que Circe se dirige a Encólpio, está precedido de lacuna. Resta-nos concluir, segundo uma suposição nossa dada acima que a lacuna indica a supressão, talvez, de um texto altamente "realista" e considerado imoral pro algum censor, no passado. Além disso, o texto em que os amantes frustrados se manifestam, a meu ver, contém todos os "ingredientes" do humor erótico levantados até agora como: estilo, narrativa, conteúdo, forma lingüística e, principalmente, o cômico de situação dado pelo contexto. Nos três segmentos de textos que vamos citar há "realismo" que às vezes, pode ser chocante, mas no conjunto dos acontecimentos em torno do problema de Encólpio, acaba por se tornar jocoso e divertido. Encólpio, preocupado com seus fracassos, submete-se aos serviços de feitiçaria, humilhantes e ridículos, como se pode ver no texto seguinte: Hoc peracto carmine ter me iussit expuere terque lapillos conicere in sinum, quos ipsa praecantatos purpura inuoluerat, admotisque manibus temptare coepit inguinum uires. Dicto citius nerui paruearunt império, manusque aniculae ingenti motu repleuerunt. At ille gaudia exultans : Vides, inquit, Chrisis mea, uides quod aliis leporem excitauit? (CXXXI) O texto se refere à feitiçaria, sendo interessante observar o seguinte: o número mágico ter (três vezes) – ter me expuere terque lapillos conicere in sinum, que deve ter uma tradição de quantidade indefinida ou de coisa sagrada, misteriosa. Mais adiante, no capítulo CXXXVIII, há mamais dois trechos em que o "realismo" dificulta um pouco a aceitação ime-diata do humor: Profert Denothea scorteum fascinum, quod ut oleo et minuto atque urticae trito circundedit semine, pau-latim coepit inserere ano me. Hoc crudelissima a nus spargit subinde umore femina mês. (CXXXV I I I). Nasturcii sucum cum habrotono miscet. perfusisque inguinibus meis uiridis urticae fascem comprehendit, omniaque infra umbilicum coepit lenta manu caedere. (CXXXVIII). Embora, à primeira vista, o realismo destes tre-chos do Satíricon nos coloque um pouco distantes do humor e da hilaridade comuns aos demais trechos citados nesse item, afirmamos que há neles o mesmo humor erótico encontrado nas outras partes analisadas do texto petroniano. Há neles toda a força do cômico de situação originadas da narrativa, do próprio conteúdo, das expressões e mesmo do estilo. No primeiro dos três textos acima citados há inten-cionalidade erótica da feiticeira ao gritar de alegria: Vides, inquit Chrisis mea, uides, quod aliis leporem excitauit? Essa expressão: leporem excitauit é evidentemente erótica e humorística. E o At illa exultans que precede a alegria de Enotéia é uma antecipação humorística feita pelo narrador. Os outros dois trechos do capítulo CXXXVIII revelam um humor erótico altamente sádico e violento, apesar de todo o realismo cruel neles existente. O humor erótico e sádico aparece na expressão crudelissima anus sparsit, no próprio conteúdo, nos recursos utilizados e, principalmente, nas insinuações feitas pela feiticeira Enotéia. O romance de Encólpio com Circe é uma mistura de humorismo erótico, romântico e violento. E no capítulo CXXXII essa violência chega ao máximo com a explosão de ira de Circe: Manifestis matrona contumeliis uerberata tandem ad ultionem decurrit, uocatque cubicularios et me iu-bet catomidiari. Nec contenta mulier tam graui iniuria

mea, conuocat omnes quasillarias familiae que sordidissimam partem, ac me conspui iubet, oppono ego manus oculis meis, nullisque effusis preci-bus, quia sciebam quid meruissem, uberibus sputisque extra ianuam eiectus sum. Eicitur et Proselenos, Chrisis uaspulat, tataque família tristes inter se mussat, quaeque quis dominaehilaritatem confunderit. (CXXXII). A violência de Circe é consequência das constantes frustrações tidas com o fracasso sexual de Encólpio, pois o maior castigo para uma mulher seria não conseguir realizar-se sexualmente com seu amante. A impotência de Encólpio é castigada com violência e desprezo: ac me conspui iubet ... uerberibus sputisque extra ianum eiectus sum. O humor encontrado em toda essa violência decorre da impassividade de Encólpio em aceitar o castigo como auto-punição e do cômico de situação, porque esse episódio insere-se num contexto maior que envolve, inclusive, a insistência de Encólpio em manter seus amiguinhos homossexuais. O fracasso com Circe está ligado, certamente, à forte tendência para o homossexualismo do personagem-narrador criado por Petronio. As reincidências nos atos homossexuais tornaram-se automáticas e basta surgir nova oportunidade de usufruir de uma beleza masculina para que ele se esqueça do seu romance "amoroso" com Circe. O motivo imediato do último fracasso parece ter sido a aventura que teve com um jovem chamado Endemião cuja beleza é descrita pelo próprio Encólpio: Ipsa corporis pulchritudine me ad se uocante trahebat ad uenerem. Iam pluribus oculis labra crepita dabant, iam implicitae manus omne genus amoris inuenerant, iam alligata mutuo mbitu corpora animarum quoque mixturam fecerant. (CXXXII) Convém lembrar aqui, o cômico da repetição e do movimento, ou do boneco de mola, expostos por Bergson sua teoria Du mécanisme plaqué sur du vivant que caracterizam o desvio que é potencialmente cômico.

## 5. Humor no erotismo "romântico"

Há textos onde o erotismo é suave, manso, sem qualquer violência física ou moral, fruto de um contexto, de um conjunto de situações, onde conteúdo e forma são, harmoniosamente dirigidas para uma afinidade, não apenas sexual, mas 256 e outros

Também de amor, ou até mesmo de simples amizade. Nesse caso o ato sexual, em si, que gera, em outras passagens, o humor erótico, fica aqui em segundo plano. Quando ocorrem, esses atos sexuais são frutos pelo menos do entendimento de ambas as partes. Esse ato se dá em clima ameno, agradável, junto da natureza, envolto em suspiros e "ais Antes dos prazeres do sexo os amantes parecem gozar da paz e dos prazeres do espírito. E se a realidade das coisas não são como querem, fingem ser e servem-se desse fingimento para se transportarem para um mundo de sonhos. Assim é no romantismo, assim acontece em muitas passagens no romance de Petronio, no primeiro século da nossa Era. Observemos os exemplos na ordem em que aparecem no capítulo XCI. Trata-se do relacionamento romântico de Encólpio e Gitão no momento em que este resolve voltar para seu antigo amigo, deixando Ascilto com quem passara algum tempo. Depois dos assaltos de entusiasmos do reencontro, amam-se romanticamente: Praeclusis deinde foribus inuado pectus amplexibus, et perfusum lacrimis uultu meo contero. Diu uocem neuter inuenit; nam puer et etiam singulis crebis amabile quassauerat. (XCI). Em seguida vêm as gentilezas românticas, cada um achando-se culpado pelo que acontecera, nenhum querendo incriminar o outro: Facinus, inquam, indignum, quod

amo te quamuis relictus, et in hoc pectore, cum uultus ingens fuerit, cicatrix non est. Quid dicis, peregrini amoris concessio? Dignus hac iniuris fuit? Posquam se amari, sensit supercilium altius susstulit. (XCI). As cenas românticas de desculpas e sinceridade continuam após uma lacuna e vão até o fim do capítulo: Nec amoris arbitrium ad alium iudicem tuli. Sed ni-hil iam queror, nihil iam memini, si bona fide pae-nitentiam emendas. Haec cum inter gemitus lacrimas que fudissem, detersit ille pallio uultum et: 'Quaeso, inquit, Encolpi, fidem memoriae tuae ap-pello: ego te reliqui, an tu me prodidisti? Equidem fateor et prae me fero: cum duos armatos uiderem, ad fortiolem confugi' Exosculatus pectus sapientia plenum inieci ceruicibus manus, et ut facile intel-legeret redisse me in gratiam et optima fide reuiuis centem amicitiam. toto pectore adstrinxi. (XCI) Como podemos observar, todo o capítulo XCI é dedicado ao humor erótico, romântico-homossexual, tratado, pelo narrador, com muita seriedade e muito "realismo". A seriedade com que Encólpio encara o problema está no excesso de zelo com que pretende imitar a parte amorosa do romance heterossexual dos ânticos erotici graeci. Os erotici graeci, apesar de serem chamados assim, tratavam o sexo com certa ingenuidade. É essa ingenuidade que Pertrônio, de repente, quer introduzir no seu romance altamente malicioso. Com isso, Petrônio pretende criar contraste entre o amor singelo de um casal de amantes como Dafnis e Clóe, por exemplo, e o amor homossexual e pervertido de Encólpio e Gitão. 258 –

O humor nesse texto não se encontra apenas nessa intencionalidade humorística da imitação e do contraste, ele está no próprio contexto erótico do romance homossexual triangular, iniciado nos primeiros capítulos do Satíricon e agravado, mais tarde, com a presença de Eumolpo, e velho poeta, e mais um rival de Encólpio, na disputa por Gitão. Decorre, ainda, o humor, do próprio conteúdo erótico co-sexual do texto que se refere diretamente a prática sexuais. O humor erótico pode ainda ser analisado, nesse capítulo, em seus aspectos lúdicos, principalmente, no jogo do tratamento polido do reencontro e da reconciliação. De ambos os lados finge-se amor pródigo e desinteressado. Além das características românticas acima descritas, há elementos "modernos" que nos fazem lembrar o romance romântico do século XVIII. O episódio da Matrona de Êfeso parece ser outro momento do romance de Petrônio em que o humor erótico surge com suavidade, de maneira quase romântica > Eumolpo, interpretando a intencionalidade do conto, dá as sugestões para uma leitura erótica e cômica do episódio. O conto começa exaltando as virtudes de uma burguesa: Matrona quaedam tam notaie erat pudicitiae, ut uicinaarum quoque gentium feminas ad spectaaculum sui euocaret. (XCI); para em seguida mostrar, segundo Eumolpo, que nem tão alta virtude impede as mulheres de esquecer marido e filhos para se entregarem a novas paixões: Quid diutius moror? Ne hanc quidem partem corporis mulier abstinuit, uictorque miles utrumque persuasit. lacuerunt ergo una non tantum illa nocte, qua nuptias fecerunt, sed postero etiam ac tertio die, praeclusis uidelicet conditorii foribus, ut quisquis ex notis ignorisque ad monumentum uenisset, pudasset expirasse super corpus uiri pudicissimam uxorem.(XCII). As sugestões humorísticas de que falamos estão claramente reveladas por Eumolpo nas seguintes expressões: Quid diutius moror? ... uitorque miles utrumque persuasit. lacuerunt ergo una non taum illa nocte, ... sed postero etiam ac tertio die, ... e, principalmente, através de uma expressão bastante irônica: pudicissimam usorem. Além da intencionalidade, o conteúdo, em si, e o contexto geral do conto produzem um humor erótico, cuidadosamente trabalhado. Juntamente com esses elementos citados, apontamos um grande contraste existente entre o

trágico e o cômico no episódio da Matrona de Éfeso. Abstraindo-se das interferências do narrador, isto é, suspendendo todas as evidências do contexto, o conto se transforma numa verdadeira tragédia que afeta diretamente tanto à Matrona quanto ao militar. Por outro lado, abstraindo-se de todo o sentimento, de toda emoção que a morte de um parente traz, ou eliminando-se todo o medo de um castigo iminente, como no caso do soldado, numa palavra, suspendendo todas as evidências trágicas, o episódio torna-se uma verdadeira comédia pela mudança drástica da maneira de agir dos personagens que banalizam e profanam o sagrado e o respeitoso. Mais um vez tornamos a lembrar que o cômico situa-se no limite do trágico e vice-versa. Cabe ao narrador, com sua habilidade, pender para esse ou para aquele lado, despertando no leitor sentimentos ou indiferença. No episódio da Matrona de Éfeso, Eumolpo consegue, ao narrar seu caso, evitar o sentimento e a emoção, mesmo porque a intencionalidade do conto é apenas cômica e humorística. Ceterum Eumolpus, et periclitantium aduocatus et praesentis concordiae auctor, ne sileret sine fabulis hilaritas, multa in muliebrem levitatem coepit iactare. (XC). Seu linguajar irônico e gracejador não permite seriedade e acaba por criar situações especificamente cômicas, quando poderiam ser eminentemente trágicas. Assim, ele transforma todo o episódio da Matrona de Éfeso num conto cujo humor difere do humor dos antigos gregos e latinos, diferente, até mesmo, do humor de Plauto (que em muitos pontos se assemelha ao estilo de Petrónio), exatamente por causa da ironia pragmática. Dando continuidade aos nossos exemplos de humor heróico-romântico, vamos encontrar, agora, no capítulo CXIV, mais uma personagem em que a amizade entre Gitão e Encolpio atinge momentos de profundo erotismo romântico. A cena acontece quando o navio de Liças, em que viajavam, é açoitado por uma

terrível tempestade e está a ponto de ir a pique. Nesse momento o "casal romântico" se depara com a morte e, desejando permanecer juntos, não somente usquem ad mortem mas mesmo post mortem, pelo menos por mais algum tempo, amarram-se um ao outro: Igitur, si uere Encolpio dilexisti. da oscula, dum licet et ultimum hoc gaudium fatis properantibus rape. Haec ut ego dixi Giton uestem deposuit, mea que tunica contextus exeruit ad osculum caput. Et ne sic cohaerentes malignior fluctus distraheret, utrum que sana circumuenienti praecinxit et: Si nihil aliud. certe diutius, inquit, iunctos nos mare feret, .. (CXIV). Em primeiro lugar observamos que nesse texto há uma mistura de elementos trágicos e cômicos: fatis properantibus rape é expressão ligada à tragédia, que trata de assuntos voltados para o destino, para aquilo que foi traçado. Esse dado da tragédia opõe-se a outro: mea que tunica contextus exeruit ad osculum caput, que é elemento do drama cômico. Assim, unidos o trágico e o cômico, tentam iludir os destinos amarrando-se um ao outro para permanecerem juntos por mais tempo. Essa mistura de trágico e cômico é mais um dado da carnavalização dos valores e dos sentimentos de que Petrónio faz uso no Satíricon. Ao comparar o romance de Petrónio com o romance romântico moderno, notamos uma diferença que talvez valha a pena ser observada: no romance romântico moderno parece haver um pouco mais de espiritualidade, de amor platônico, enquanto os amantes do barco de Liças estão preocupados apenas com os prazeres sexuais. O conteúdo erótico nesse exemplo é sugerido não só pelo texto em si, mas principalmente pelo contexto. No texto citado, o erotismo encontra-se exatamente no gesto e na atitude de Gitão: uestem deposuit mea que tunica contextus exeruit ad osculum caput; o humor decorre do sentimento romântico em oposição a uma iminente

tragédia. Esse sentimentalismo romântico se caracteriza pelo exagero, pelo excesso de zelo pelo parceiro, pela comunhão de sentimentos que no romantismo moderno, como já dissemos, são mais espirituais e amorosos e, aqui estão diretamente voltados para os prazeres carnavais do sexo perverso. Em ambos os casos o erótico romântico participa da mesma linguagem fática, apenas com a diferença de que em Petrônio ela tem intenções veladamente cômicas e humo-rísticas. Como no romantismo, esses quadros românticos de Pe-trônio também se emolduram com a natureza. O encontro dos amantes se dá pela comunhão com a beleza das relvas, dos rios e dos bosques: *In hoc gramine pariter compositi mille osculis lusi mus quaerentes uoluptatem robustam.* (CXXVII). Observemos que na paz da natureza o entusiasmo é expresso em linguagem figurada e hiperbólica: *mille osculis*. A descrição do encontro de Encólpio e Circe no bos-que, feita pelo narrador, nos dá uma imagem perfeita desse aspecto romântico do romance erótico de Petrônio. Às vezes te-mos a impressão de estarmos lendo uma página de José de Alen-car cum grano salis.

*Premebat illa resoluta marmoreis ceruicibus aureum torum myrtoque florenti quietum ... uerberabat. Ita que ut me uidit, paululum erubuit, hesternae scili-cet iniuriae memor; deinde ut remotis omnibus secun dum inuitantem consedi, ramum super oculos meos possuit, et quasi pariete interiecto audacior facta: "Quid est, inquit. paralytice? ecquid hodie totus uenisti? - Rogas. inquam ego, potius quam temptas?" Totoque corpore in amplexum eius immissus non prae-cantatis usque ad satietatem osculis fruor.* (CXXXI)