



O cômico como estratégia retórica no debate político

The comic as rhetoric strategy in political debate

**SANTOS JUNIOR, Jaime Fernando dos<sup>1</sup>**

**Resumo:** O objetivo do texto é refletir sobre a utilidade do riso na política. Para isso, se começa fazendo uma reflexão a respeito dos motivos e complicitades associadas ao cômico e as dificuldades de se fazer rir em nossos dias. A partir daí se retorna aos preceitos contidos em obras retóricas da antiguidade, em autores como Aristóteles, Cícero e Quintiliano, para se pensar o emprego do riso e das emoções em benefício da eloquência. Ao fim, se analisa o príncipe Hamlet, da peça homônima de Shakespeare, procurando compreender como realiza a introdução de um personagem cômico na tragédia, nos temas políticos e como constrói sua loucura a partir de máximas agudas e sugestões contidas nas obras retóricas que trataram sobre o riso.

**Palavras-Chave:** Riso; Política; Retórica; Comédia; Hamlet.

**Abstract:** The purpose of the paper is to reflect on the usefulness of laughter in politics. For this, it starts making a reflection on the motives and complicitades associated with the comic and the difficulties of making people laugh today. From there it returns to

---

<sup>1</sup> Doutorando em História na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, bolsista CAPES, [jafersantos@gmail.com](mailto:jafersantos@gmail.com)

the precepts contained in rhetorical works of antiquity, in authors such as Aristotle, Cicero and Quintilian, to think about the use of laughter and emotions for the sake of eloquence. At the end, it analyzes the prince Hamlet, the eponymous Shakespeare play, trying to understand how to realize the introduction of a comic character in the tragedy, in political subjects and how it builds your madness from acute maxims and suggestions contained in the rhetorical works that treated about laughter.

**Keyword:** Laughter; Politic; Rhetoric; Comedy; Hamlet.

O humor é uma poderosa ferramenta política. Ao mesmo tempo, é capaz de desacreditar opositores, fazendo deles motivo de riso, como também consegue atrair para sua órbita sujeitos em dúvida ou que defendem a mesma posição, sintetizando um conhecimento complexo sobre uma máxima jocosa, caricatura, *charge*, etc. Essa simplificação, no entanto, não é motivo de perceber no riso um tema de gente baixa ou sem instrução, pois, ao contrário, dependerá da argúcia do receptor para entender e codificar os símbolos apresentados.

Fazer comédia parece uma ação ainda mais difícil em nossos dias, pois a atualidade, em si, já se apresenta como um objeto de riso e pouco crível. Afinal, fica difícil saber se a notícia apresentada é a descrição de um acontecimento real, veiculada por um meio seguro ou é só uma troça inventada por jornais como o *Sensacionalista*<sup>2</sup> ou o *Piauí Herald*<sup>3</sup>, em que chamadas e textos fantasiosos brincam com uma realidade ainda mais absurda. Além disso, temos uma profunda crise de confiança nos veículos tradicionais da grande mídia. O suposto ideal de imparcialidade é um objetivo esquecido, tornando cômica qualquer tentativa de certas revistas e jornais em colocar-se como arautos da neutralidade e do conhecimento verdadeiro. Utilizam argumentos facilmente desacreditáveis e que mais parecem invenções de uma literatura ruim do que uma matéria jornalística. São peças sem fontes confiáveis, construídas quase sempre no futuro do pretérito, com informações reveladas por alguém que supostamente “teria dito”.

Certamente, outro fator que contribui para a dificuldade de se fazer humor nos dias de hoje é a vigilância do *politicamente correto*. Se antes era fácil fazer piada com grupos oprimidos, como mulheres, LGBTQs, pobres, etnias e nacionalidades, hoje a matéria tem que ser mais bem lapidada. Bastava apenas apresentar estereótipos para garantir a certeza do riso. A *bichinha*, a *loira burra*, o *português*, o *mineirinho* eram personagens comuns em diversas piadas e evocados para apresentar comportamentos reprováveis e absurdos. No entanto, hoje isso já não é mais certeza de riso fácil. Há a desconstrução dessas representações preconceituosas e a emergência de críticas ferrenhas a comentários que soem machistas, homofóbicos, racistas etc.

Tais coisas já não soam tão engraçadas. De certa forma, como diz Henri Bergson (1983) em seu estudo sobre o riso, uma piada é sempre um riso coletivo, representa aquilo que um grupo entende como cômico. Afinal, rir de algo é necessariamente tomar partido. Conhecemos uma pessoa pelo o que ela ri, adotando certas posturas e posições que revelam uma cumplicidade que, às vezes, mantém-se escondida sob o véu da seriedade. Poderíamos, parafraseando a máxima evangélica, dizer: “diga-me do que tu ris (e com quem) que te direi quem és”.

<sup>2</sup> Sensacionalista – um jornal isento de verdade. <<http://www.sensacionalista.com.br/>>.

<sup>3</sup> The Piauí Herald – O Blog do diário mais elegante do Brasil. <<http://piaui.folha.uol.com.br/herald/>>.

Assim, para o filósofo francês, a insensibilidade ao outro seria o ambiente propício ao riso e a emoção, ao contrário, o seu maior inimigo. Dificilmente, rimos de sentimentos ou grupos com que temos afinidade. Um tombo pode ser engraçado quando a situação é vivida por um estranho, mas de certo seria motivo de preocupação caso envolvesse um parente, amigo próximo ou pudesse conter risco à vida dos envolvidos. Nesse sentido, uma frase atribuída a Charlie Chaplin parece descrever bem a questão: “a vida é uma tragédia quando vista de perto, mas uma comédia quando vista de longe”. O riso seria, no fundo, uma questão de perspectiva, demonstrando o quão sensível ou insensível somos, ou estamos, em relação ao objeto que motivou a risada.

Essa indiferença à dor do outro, não era o mesmo que se colocar indiferente ao comportamento alheio. Se as atitudes realizadas por outros indivíduos ou grupos simplesmente não importam, não são assim objetos dignos de graça. O fato de não se afetar às coisas terrenas era um ideal buscado tanto pelo estoicismo quanto por monges, além de ser uma característica exaltada em Santos cristãos. Na Idade Média era comum a alegação de que Jesus, modelo de piedade e devoção, jamais teria rido (GÓES, 2009, pp. 220-221). Desta forma, rir de algo pressupõe afetação. É necessária a crença de que certo comportamento não dialoga com o que se acreditava ser um mundo ordenado e que anda ou deveria andar direito. Assim, o tópic do mundo às avessas é o ambiente perfeito para o cômico.

Ao mesmo tempo, a comicidade julga que algo vai mal e que existe um comportamento que supostamente seria o correto. O erro e o direito seriam elementos imprescindíveis para o riso, assim como a adequação daquele que ri a um dos lados do debate. O que seria mais engraçado: o completo desajuste de um indivíduo que tenta se manter correto em uma sociedade degenerada e corrompida, ou a crença de que algo está fora dos eixos justamente pelo desrespeito dos súditos às estruturas e poderes conhecidos? O tema do mundo de ponta cabeça era uma imagem presente igualmente no imaginário medieval e na construção de sociedades utópicas. Tanto os defensores daqueles que pretendiam girar a ordem conhecida de pernas para o ar, quanto aqueles que desejam manter as hierarquias sociais exatamente como estavam, empregavam o tema. O assunto foi amplamente utilizado na literatura utópica e nos panfletos revolucionários da Idade Moderna (GÓES, 2009; HILL, 1987; MARAVALL, 1997; DAVIS, 1985).

O cômico pressupõe estranheza e desajuste. O que é comum, cotidiano e habitual dificilmente seria um tema útil ao humor. Uma ação realizada de forma correta e dentro do esperado não causa qualquer interesse. É o tropeço, a queda, o fingimento, o engano que impulsionam gargalhadas. O riso, ao mesmo tempo em que delimita grupos afins, demarca fronteiras e lados opostos, exercendo uma espécie de controle estético sob os comportamentos. Manter-nos dentro dos limites do risível é adotar atitudes e posturas que não sejam recrimináveis, o que exige cuidados constantes. O riso impõe o temor da recriminação, do erro e da não aceitação, funcionando como uma régua no interior da sociedade. A normalidade e a adequação social proporcionam certa invisibilidade aos julgamentos e olhares externos. O anormal pode ser cômico, aquilo que é norma, ao contrário, está em segurança.

Ou seja, o engraçado está associado ao inapropriado. A graça de algo está justamente na crença de que certa postura ou ação é inadequada, seja em relação ao personagem que se representa, seja na separação do sujeito à moral social. Alguém

insensível ao outro julga certa postura e presença como algo disforme à normalidade. A isso podemos indicar tanto as piadas preconceituosas sobre o pobre que frequenta o aeroporto, o filho do analfabeto que se forma no ensino superior, quanto os risinhos frouxos sobre um homossexual que não age como homem ou uma mulher que não adota certa postura. A partir de uma concepção estética da sociedade, o risível dispensa a existência de indivíduos e histórias particulares, bastando apenas as concepções sociais de grupos estereotipados, previsíveis e preconceituosas.

Só acreditando ser anormal certo tipo de cor de pele, orientação sexual, característica física ou comportamento é possível achar graça de um elemento natural e comum. Muitos reclamam da chatice e da falta de senso de humor em nossa sociedade, devido a toda vigilância a discursos e posturas que antes eram empregadas sem crítica e sem reflexão. Aqueles que reclamam do *politicamente correto* geralmente são os mesmos que enxergavam a facilidade em se fazer piada com grupos oprimidos, não percebendo (ou não se importando com) as camadas políticas que estão por trás de uma máxima jocosa. Por mais que venham a defender a inocência de uma piada, uma piada nunca é somente uma piada.

Assim, desde que os setores privilegiados continuassem intocáveis, o Outro é que seria o tema perfeito e aceitável para a comédia. Aquilo que acontece com nossos pares não deveria ser considerado motivo de risada, mas de vergonha, devendo ser evitado a todo custo para a segurança do grupo protegido. Mas, o riso é um elemento perigoso, de difícil controle e manuseio, de forma que a mágica pode acabar virando contra o feiticeiro. Aqueles sujeitos que antes se escondiam sob o manto da norma e do indivíduo universal-liberal tornar-se-iam objeto de comicidade. O cômico é composto por um ingrediente corrosivo, capaz de subverter e dessacralizar o mais sólido poder e autoridade, podendo transformar inclusive o opressor em motivo de chacota.

Essa, no entanto, não é uma característica exclusiva de nossa época. Se o ímpeto e a defesa pelo *politicamente correto* contra o indivíduo universal do liberalismo (homem-branco-heterossexual) é recente, sua arma é antiga. Certas matérias já não são mais motivo de graça. Assim, o riso, como marcador das fronteiras dos comportamentos e discursos aceitáveis e dignos de repreensão, contém um aspecto cultural e social inegável. Aquilo que se acha engraçado dialoga intimamente com o que historicamente cada sociedade atribui como objeto de riso. Rir, apesar de suas características naturais, universais e antropológicas, é escolher a que se afirma e a que se procura contrapor, dentro da moralidade e da sensibilidade social.

Desde a Reforma e a emergência da prensa a unidade europeia foi rompida e o controle às posições divergentes tornou-se uma tarefa cada vez mais árdua. A Idade Moderna inaugurou uma nova etapa para o riso. Com o cisma religioso, a navegação e os contatos com novos espaços e sujeitos, rir do diferente e do inimigo converteu-se em uma prática comum, sendo fundamental para a afirmação de suas crenças e culturas e o combate daquelas sustentadas pelo oponente. A divisão é o *habitat* natural do riso. A união, a uniformidade e o consenso não são uma temática apropriada para o cômico.

Durante a época medieval, procurou-se controlar o risível. Tema que foi explorado no romance de Umberto Eco, *O Nome da Rosa* (1986). Como se cria, rir era um comportamento deplorável e por isso motivo de interdição. Deformava a fisionomia humana e abria brechas ao diabo, pois afastava o sujeito dos pensamentos elevados e

do temor a Deus. Além disso, incentivava a dúvida, corrompia as defesas da razão e permitia as mais perversas liberalidades (GOÉS, 2009). Por isso, preferia-se uma vida contemplativa e monástica, longe dos vícios terrenos que podiam afastar o homem dos preceitos divinos e dos comportamentos piedosos.

Ao deliciar-se com o riso, o homem abria-se para o corpo, as paixões e o desrespeito às autoridades. Não é à toa que em muitos panfletos, impressos na Europa moderna, buscava-se a desumanização ou descristianização de seus oponentes, comparando seus hábitos ao comportamento animal ou demoníaco. Nada era mais efetivo do que essa estratégia para a dessacralização de figuras e assuntos antes considerados sagrados. A partir daí, estava aberto o caminho à violência física ou simbólica. Os temas elevados na política, nos assuntos cósmicos e teológicos, antes interditados aos homens e mulheres comuns (*Noli altum sapere*) (GINZBURG, 1989) se mostravam disponíveis aos setores mais baixos do vulgo e podiam ser discutidos, dependendo do local, com certa liberdade. O monopólio do conhecimento e da opinião fragmentava-se. Não havia mais figuras intocáveis, tanto o rei quanto o Papa poderiam ser acusados e combatidos por práticas anticristãs (HILL, 1990).

A comédia, assim, seria inimiga do pensamento homogêneo. O riso delimitava e separava lados, sendo pouco condizente com a busca da “verdade” e da “unidade”. Por isso, Platão (1993), já no mundo clássico, posicionava-se a favor da expulsão dos poetas de sua república. Ao contarem histórias inverídicas e fantasiosas, podiam amolecer o coração dos cidadãos virtuosos, afastando-os do bem e da justiça. Essa ideia de verdade, também buscada nas interpretações teológicas, fez com que muitos autores levantassem suas bandeiras contra o riso por toda época medieval.

A ascensão do cômico estava intimamente ligada à fragmentação da autoridade política e religiosa da Europa. Mas de certa forma, essa emergência deve-se ao estudo das obras e autores da antiguidade, pois forneceu aos pensadores modernos uma importante teoria para o cômico, retomada a partir do Renascimento (SKINNER, 1999). Assim, o riso tornava-se, não um tema teológico, a respeito de uma característica própria ao ser humano e com fins soteriológicos, mas, uma importante ferramenta retórica no debate político e nos assuntos públicos.

## O riso como estratégia retórica

A época da imprensa foi também a época da divergência. Não que antes não houvesse opiniões diversas, mas foi a partir do invento de Gutenberg que concepções heterodoxas ganharam um meio fundamental de divulgação e proliferação. Não podiam mais ser esmagadas rapidamente como uma heresia qualquer ou objeto de sedição contra os governantes instituídos. Mais do que a simples atuação e poder das autoridades interessadas em calar a anarquia de vozes e posições, a responsabilidade ampliava-se em um debate em aberto. Colocava-se mais na capacidade de argumentação dos indivíduos do que nas estruturas que asseguravam a manutenção dos poderes eclesiásticos e estatais. A posse do monopólio de dizer a verdade e a justiça fragilizava-se em uma pluralidade de argumentos. E nessa cacofonia, a eloquência para defender uma posição tinha papel fundamental. Para isso, tinham a retórica.

A retórica era uma técnica que tinha como finalidade melhorar a força da oratória de um debatedor, apresentando ferramentas capazes de convencer um ouvinte (ou

leitor) e agregar o maior número de adeptos à sua posição, afastando-os dos preceitos defendidos por seu adversário. Em suma, a retórica era um instrumento de luta, seu *locus* é um campo de batalha. A metáfora da palavra como arma, muito comum em diversos retóricos da antiguidade e modernos, descreve bem a questão. Atingindo seu auge entre os séculos XV e XVII, em recuperação de importantes autores da antiguidade grega, mas principalmente romana, a arte da retórica procurava preparar seus adeptos à vida civil e aos assuntos políticos, contra o ideal de uma vida contemplativa e de um conhecimento gerido e mantido na ociosidade (SKINNER, 1999).

Assim, os ensinamentos retóricos procuravam preparar o sujeito para os ideais de cidadania e funções públicas, de aconselhamento e instrução de príncipes, nobres e outros atores da vida política. Não exigiam uma submissão cega a uma autoridade, mas a manipulação de um conhecimento em prol a uma causa. A técnica não visava à verdade, mas o convencimento. Não interessava se o que se defendia era verdadeiro ou falso, mas a capacidade de um orador em mostrar que aquilo que expunha era o mais sensato. A isso, muitos autores diziam que sua posição podia ser provada e aquela que melhor se adequaria aos preceitos divinos, da razão, da consciência, da justiça etc. Ou seja, cabia ao leitor julgar qual dos lados era mais eloquente, estava mais próximo da verdade e tinha maior poder de convencimento.

Para isso, como indica Quentin Skinner (1999), era comum a apresentação do *ethos* do orador, em que eram indicadas às suas qualificações para discutir determinado assunto. Sua humildade, interesse público, nobreza, adequação a certa constituição, obediência e fidelidade a um governo; diversas características eram apresentadas para justificar a dignidade da pessoa e dos argumentos que apresentava. Em contrapartida a mesma ferramenta era utilizada para apresentar seu oponente. A exposição das fraquezas, corrupções, falta de conhecimento, deformidades e vícios do adversário procuravam apresentar um orador que sequer merecia ser ouvido. Fazendo com que, desta forma, fosse vergonhoso para o leitor/ouvinte concordar com ele. A imagem sobre os personagens em disputa era tão importante quanto os argumentos.

A anúncio do *ethos* era uma característica importante. Era a partir dele e em relação a ele que era possível perceber onde estava colocada a intenção do autor: era um defensor da monarquia, um religioso, um republicano, um amigo do interesse público? Em síntese, na retórica aristotélica, ele estava dividido em três características que tornavam os oradores mais persuasivos na condução dos ouvintes em direção ao que desejam com o discurso: a *prudência* (a capacidade de discernir pelo bom senso, pela ação correta e pela justiça), a *virtude* (certeza de bons préstimos, da honradez e nobreza) e a *benevolência* (a capacidade de aconselhar e conduzir os ouvintes ao bem) (*Retórica*, 1378a).

No entanto, tanto o orador defensor de uma posição, quanto o seu adversário, estavam em um embate constante pelo ouvinte/leitor, seja ele um homem comum ou um juiz no tribunal. O objetivo principal era o convencimento, inclinando-o a aderir os argumentos de um dos lados. O julgamento encontrava-se sob sua responsabilidade. O orador sabia que nem sempre um argumento racional e um conhecimento verdadeiro bastavam para engajar sua audiência. Era necessário atizar as emoções e imaginação do destinatário da mensagem, imitando sentimentos diversos (como ira, vergonha, amor etc.) e adequando o assunto e as palavras à audiência (jovens, idosos, rústicos, nobres etc.). Desta forma, o orador poderia manter o ouvinte resolutivo em uma opinião

ou praticar alterações e mudanças em sua postura.

A matéria que unia esses dois elementos (o orador – produtor – e o ouvinte – receptor) era o discurso. A verdade não estava separada da enunciação. Não era algo universal que podia ser aplicada em qualquer situação. A adesão a um ou outro lado de uma polêmica não prescindia da existência e manipulação de qualquer um desses ingredientes. Não haveria, assim, um conhecimento extradiscursivo que legitimava a autoridade do orador e que, por isso, determinava a passiva recepção da audiência. A eloquência de um orador estava justamente em sua capacidade de apresentar ou forjar suas qualidades e reputação, adequando a mensagem à idade, posição e conhecimento do ouvinte, persuadindo-o, assim, à sua causa.

Essas provas artísticas, como apresentou Aristóteles (*Retórica*, 1355b, 1356a), eram o que, pelo método e agudeza do autor de um discurso, implantavam e evocavam emoções simpáticas em uma audiência, instigando nela sentimentos de ódio, prazer, vergonha, desprezo, etc. A forma como um orador ampliava, diminuía, recriminava, elogiava ou defendia um vício, uma virtude, uma ação ou um oponente era algo extremamente importante, pois movia a afeição da plateia de um lado a outro, podendo aproximá-la dos argumentos de um orador e afastá-la daqueles proferidos por um oponente. E, nesse caso, o riso tem um papel fundamental.

Provocar a risada do público era uma estratégia poderosíssima no discurso. Ao mesmo tempo, podia abalar adversários, afastar o tédio, enfraquecer emoções tristes e pesadas, e desviar a atenção sobre possíveis fraquezas e incongruência do orador. Além de que, o risível podia deixar um argumento ainda mais agradável. Muitos autores da antiguidade refletiram a respeito de sua utilização na oratória e como ferramenta retórica, mas, de maneira mais destacada, foram Cícero e Quintiliano aqueles que melhor pensaram sobre a questão. O primeiro no pequeno tratado sobre o riso, denominado *De ridiculis*, componente do segundo livro de sua obra *De oratore*; e o último em *De risu* integrante do livro VI de *Institutio Oratoria* (MARQUES JÚNIOR, 2008).

Quintiliano, ainda, exaltou a força do riso no gênero judicial. Como sugere, provocar o riso em um juiz, empenhado em analisar uma querela e dizer a justiça para aquele caso, “não somente dissolve os sentimentos tristes, como afasta com frequência o ânimo da atenção aos fatos, bem como algumas vezes o reanima e renova da saturação e da fadiga” (*De Risu*, §1) <sup>4</sup>. Assim, trazer um elemento cômico ao discurso não intencionava apenas diminuir os adversários e atrair para sua órbita os ouvintes, mas também influenciar a própria autoridade designada para proferir um julgamento. Com essa técnica, o orador afastava o juiz de uma possível empatia com os argumentos empregados por seu oponente.

Embora não se preocupem em definir o que é o riso propriamente, tanto Cícero quanto Quintiliano sabem que ele não era uma arma exclusiva da retórica. Era matéria comum. Podia ser provocado com um simples toque na pele, por estultices de um bufão ou uma lembrança engraçada que ressurgia à mente, levando os ouvintes a caretas, expressões deformadas e vibrações incontroláveis pelo corpo. O riso não era apenas promotor de prazeres e emoções psíquicas, tinha também consequências físicas conhecidas. Desta forma, era um comportamento natural da espécie humana,

<sup>4</sup>Utilizei as traduções críticas e comentadas das obras de Cícero e Quintiliano feitas por Ivan Neves Marques Júnior (2008) em sua dissertação.

não carecendo de uma arte específica para obtê-lo. Por isso, esse elemento dependeria mais da agudeza e urbanidade (requite e distinção) do orador ao aplicá-lo ao discurso do que algo que pudesse ser ensinado por algum professor.

Assim, sendo o riso um elemento comum, a capacidade de se adequar melhor à ocasião, às coisas e às pessoas era a principal qualidade que diferenciava o sujeito agudo do histrião, acostumado a fórmulas prontas e adaptadas a diversas circunstâncias. Sem mestres nessa arte, a engenhosidade de lançar máximas humorísticas seria atingida pelo uso, por sua utilização na prática, em banquetes e conversas. No entanto, mesmo se reconhecendo a importância da inteligência natural do sujeito agudo, o tema ganhou atenção de oradores, promovendo compêndios de exemplos e exercícios propostos aos jovens.

A utilização do riso na oratória apresentava uma distinção e hierarquização, apontando superiores (aquele que o provoca) e inferiores (de quem se ri). Configurava que a dignidade da atenção e da confiança se encontrava em um lado e não no outro, sendo o objeto de risada minorizado e afastado de um ideal de credibilidade. Enquanto o orador exaltava para si um *ethos* virtuoso e de conhecimento, ridicularizava seu adversário como alguém desprezível. Assim, para Cícero, as melhores formas de gracejar e obter o riso alheio encontravam-se principalmente em apontar uma torpeza, deformidade ou vício moral ou física do oponente (*De ridiculis*, § 239).

No entanto, havia limites na aplicação dos ditos cômicos. Não deveriam ser empregados exageradamente e em todas as ocasiões possíveis. Ao orador urbano e agudo seria preferível “perder algum dito picante a diminuir sua autoridade” (QUINTILIANO, *De risu*, §30). Como o tempero de uma comida, não deveria ser usado em demasia, mas aplicado apenas para fornecer sabor e gosto a um discurso. O riso fácil seria objetivo de imitadores e bufões, do qual um autor sagaz deveria se afastar. O humor deveria ser um meio para se atingir algo, mas nunca o propósito final de uma enunciação. Essa distinção entre o urbano e o rústico era central nas obras de Cícero e Quintiliano, sendo que apenas o primeiro conseguiria aplicar a comicidade em seu proveito e a favor do discurso. Assim, nem tudo seria motivo e tema de hilaridade. Seria impróprio rir tanto da perversidade criminosa, como da pobreza extrema, ou seja, do que seria digno de ódio ou misericórdia. Igualmente deveriam ser evitadas troças com pessoas a quem temos amor e afeição. Sob esses pilares estavam as fronteiras do ridículo e que deveriam ser respeitadas pelo orador, caso quisesse utilizar o riso em benefício da eloquência.

Além disso, ambos os autores discutem os gêneros do riso, podendo estar associados ao assunto ou as palavras. Ao primeiro, dizem sobre as narrações verdadeiras ou inventadas que são contadas em forma de anedota ou ironia, em que costumes, gestos e características são apresentados de forma pejorativa e como se fossem atitudes viciosas. Sobre as segundas, abordam os usos de certos ditos ou frases aplicadas de forma arguta, em que são utilizadas a ambiguidade presente em alguns termos, a alteração de palavras e letras e o emprego de imagens alegóricas e metafóricas. A aplicação engenhosa é, assim, o que diferenciava aqueles que sabiam aproveitar a melhor ocasião do riso daqueles rústicos e bufões que utilizavam temas premeditados, aplicados a qualquer indivíduo com as mesmas características e que agridem sem qualquer causa. Como diz Cícero, essas seriam atitudes próprias a comediantes, mas não adequadas “a um orador”. O que provocaria o riso de maneira simples não seria o objetivo da retórica (*De ridiculis*, § 251).

## O comportamento cômico na tragédia política

A sensação de desajuste e crise fez da transformação do Outro herege e sedicioso um objeto que deveria ser combatido, e, por isso, risível, digno de ser tema humorístico. Assim, a vontade de se diferenciar, separando e dividindo lados, é premente. O cômico seria o comportamento alheio, o “não meu”. Apontar a comicidade do outro (católico, herege, fanático, subversivo etc.) era algo simples e funcionava bem nas disputas panfletárias que se tornaram cada vez mais comuns a partir do século XVI. Todavia, transformar a risada em um tema poderoso no debate político impescindia de uma técnica. Dessa forma, como demonstra Skinner, a partir do Renascimento, há uma retomada no interesse das obras retóricas da antiguidade e, igualmente, na teoria clássica da utilização do riso na oratória (1999).

Os processos de independência e de revolta nas províncias contra o poder central das monarquias imperiais, a Reforma e as revoluções do século XVII foram ambientes propícios para o riso. O outro, afastado da “verdade” que se acreditava consigo, seria motivo de humor. Em diversos panfletos do período, é possível perceber a aplicação de imagens cômicas, buscando a deslegitimação de temas considerados superiores e sagrados. A erotização de figuras consideradas pias e devotas, a animalização de comportamentos percebidos como sediciosos, a demonização das autoridades políticas e eclesiásticas não era algo tão incomum. O objetivo era rebaixar o adversário e levar seus argumentos ao ridículo. Como sugere Quentin Skinner, mesmo Hobbes, oponente aberto à retórica e ao humanismo e que acreditava na força da razão e da verdade de seus argumentos, reconheceu na oratória e no riso uma força poderosa. O conhecimento racional deveria caminhar lado a lado com a eloquência (1999).

No entanto, o cômico podia ser um elemento de agudeza retórica ou denunciar uma estrutura de poder impessoal. Patologizado, encarcerado e afastado do convívio social, o louco (irracional), a mulher (histérica), o camponês (popular), o trabalhador (escravo de suas necessidades) etc. eram tidos como indignos de serem ouvidos, tratados de forma infantil e colocados sob o signo do risível. E isso, não por algo que tenha sido dito ou feito, mas simplesmente por serem o que são. Não há de ser surpreendente a existência e o reconhecimento dessa mesma estrutura no racismo, machismo, homofobia etc.

Ao contrário, antes ser capturado por uma conjuntura racionalista, iluminista e cientificista, o comportamento crível irracional e perigoso fora uma ferramenta impescindível para apontar o que se acreditava ser o direito e o justo. A conduta cômica era uma solução importante no debate político, seja para a subversão ou para a manutenção da ordem conhecida. Como indicou Michel Foucault (2008), a loucura na Idade Moderna era um ícone de crítica social. Aquela que, ao assumir o ridículo, podia revelar a verdade indizível e oculta nas cerimônias cortesãs. Adotando a *persona* do louco ou do bufão, seria possível possuir certa liberdade nos gestos ou nas palavras, denunciando um mundo desordenado e corrompido. Caso não ultrapassassem os limites socialmente aceitos e causassem perigos as autoridades estabelecidas, as figuras consideradas menores gozavam de certa tolerância, justamente por serem reconhecidas como pessoas das quais não se esperava qualquer juízo.

É esta, por exemplo, a estratégia utilizada pelo príncipe Hamlet na peça shakespeariana. *Hamlet* não é um texto político *stricto sensu*, mas uma peça teatral. No

entanto, o riso é o meio encontrado para ocultar suas verdadeiras intenções, descobrir a verdade sobre a morte de seu pai e cometer o maior crime de traição do Estado: o regicídio. Enquanto isso, a máscara que adotou lhe permitia soltar ditos severos e ásperos contra sua mãe, o rei, seu valido e seus filhos Laertes e Ofélia (SANTOS JUNIOR, 2015). Todavia, nesse artigo o príncipe dinamarquês não é tomado como um objeto em si, em relação às estratégias que utiliza para atingir os fins desejados na teleologia moral da encenação. O objetivo é pensá-lo apenas como um instrumento para refletir sobre o papel do cômico na tragédia e nos temas políticos. Desta forma, é possível perceber mais claramente como se utiliza de máximas agudas e dos preceitos indicados pelos autores retóricos, para construir a *persona* do louco, diferenciando o verdadeiro sujeito urbano e requintado do simples histrião.

Antes, no entanto, para entendermos as questões desse personagem, é necessário voltar às discussões sobre as diferenças da Comédia e da Tragédia. Como sugere Pierre Destrée (2010), o gênero trágico era reconhecido como superior ao cômico. Essa hierarquização era conhecida e aplicada desde a antiguidade e esteve presente na interpretação de muitos editores e críticos literários do século XX. Essa percepção talvez se deva a própria distinção feita por Aristóteles na *Poética*, que definiu a tragédia ligada às pessoas, assuntos e sentimentos nobres e elevados e, ao contrário, a comédia associada a pessoas e ações inferiores (*Poética*, 2008).

Como se sabe, o segundo livro da *Poética*, que trataria especificamente da comédia, perdeu-se, assunto explorado no romance de Eco (1986), assim não sabemos o que o filósofo teria a dizer pontualmente sobre esse assunto. Todavia, há alguns fragmentos espalhados em outras obras que podem dar alguns sinais sobre sua percepção; esse caminho foi muito bem feito por Destrée (2010). Segundo apresenta, a comédia seria tão importante quanto a tragédia, podendo ser aplicada a situações universais e não restrita apenas a comportamentos individuais. Entraria sob os parâmetros da poesia, percorrendo sobre um conhecimento provável e o que poderia acontecer. A comédia enquanto poesia seria superior à história interessada em narrar unicamente o que aconteceu (segundo sua famosa definição) e, também, à poesia jâmbica, que estava interessada apenas em satirizar e zombar de indivíduos.

Escrevendo contra Platão, que no livro X de *A República* (595a-621a) propõe a exclusão do poeta de sua cidade perfeita por afastar os homens da realidade, Aristóteles reabilitou a poesia, especificamente a tragédia, mas caso tivéssemos acesso ao segundo livro de sua *Poética* sobre a comédia, perdido para nós, talvez encontrássemos coisas parecidas. A comédia podia igualmente fornecer modelos universais e ser um elemento útil de instrução, deleite e fomentador de emoções. Como diz Pierre Destrée, o cômico, para Aristóteles, “tinha sua importância para questões ético-políticas” (2010, p. 91).

Apesar de não abordar especificamente sobre o risível em sua *Retórica*, Aristóteles defende a adequação do *ethos* do autor ao discurso e às características da audiência. As emoções criadas, emuladas e implantadas no público ouvinte/leitor seriam elementos deveras importantes. Nessa estrutura, o cômico teria uma posição de destaque, seria um componente capaz de gerar vergonha e desprezo a argumentos e pessoas em um debate. Esse ponto foi desenvolvido e aprofundado mais diretamente pelos autores romanos, como os já tratados aqui: Cícero e Quintiliano. Seus preceitos e obras parecem ter sido seguidos seriamente pelo príncipe dinamarquês na construção de seu personagem cômico. Antes de descobrir a verdade e cometer o regicídio, Hamlet

veste-se de louco, trazendo a comicidade à tragédia e aos assuntos políticos do reino.

Havia uma preocupação recorrente nos autores romanos de distinguir o riso obtido pelo rústico, pelo bufão, daquele obtido pela agudeza e urbanidade de um orador. O risível deveria não ser o motivo em questão, mas apenas um meio para se chegar a algo. Hamlet parece seguir de perto esses preceitos. Suas atitudes e falas, que aos outros podiam parecer extravagantes ou sem sentido, revelavam uma postura de extrema agudeza e engenhosidade, a que seus interlocutores não estavam aptos a compreender. Suas mensagens estavam lacradas em um hermetismo que assegurava seus objetivos e o distinguia dos outros, já que só pessoas tão agudas quanto ele, seriam capazes de decodificar suas máximas engenhosas. A loucura fingida nada mais é do que uma exacerbação de sua erudição e uma denúncia da incapacidade daqueles que o rodeiam em perceber as verdades que proclamava e que eram vistas como ditos irracionais (SANTOS JUNIOR, 2015; HANSEN, 2002).

Um primeiro ponto a se observar na peça é a consciência de que um orador, seja em uma encenação, representando um papel, ou em uma simples conversa, fingindo suas verdadeiras intenções para atingir um objetivo, deve ter comedimento em seu discurso. Tais preocupações podem ser vistas, por exemplo, nas instruções que Hamlet dá ao ator que encenará a peça emulando o assassinato de seu pai. Toda a cena seria digna de nota, mas gostaria de destacar um trecho em especial, que ilustra bem a questão: “Não sejais tampouco incaracterístico, mas deixai que o discernimento seja o vosso preceptor: ajustai o gesto à palavra, a palavra ao gesto, com cuidado específico de não ultrapassando a natural moderação” (Ato III, cena, ii, versos 16-19)<sup>5</sup>.

As sugestões de Hamlet certamente encontrariam coro com os preceitos fornecidos por vários autores da retórica, antigos e modernos. Ainda sobre alguns fundamentos importantes na oratória, sobre o conhecimento das emoções de seus ouvintes e a adequação de seus objetivos para melhor conduzir seu interlocutor, pode ser destacada a repreensão que o príncipe faz a Guildenstern. Pegando uma flauta, trazida por atores, Hamlet pergunta ao cortesão se esse poderia tocar aquele instrumento, ao que recebe uma resposta negativa. Mesmo que soubesse onde colocar os dedos, os registros e o lugar correto de soprar, Guildenstern expõe sua incapacidade de obter qualquer melodia daquele instrumento. Como discorre, faltar-lhe-ia arte para executar aquela tarefa. Hamlet, então, critica-o por adotar uma postura semelhante com ele:

Pois vede agora em que mísera coisa me transformais! Quereis tocar-me; presumis conhecer-me as chaves; aspirais a arrancar o coração de meu mistério; pretendeis tirar-me sons, da nota mais baixa até a mais alta... e, apesar de haver muita música, excelente voz, neste pequeno instrumento de sopro, não podeis fazê-lo. Pelo sangue de Cristo, julgais que sou mais fácil de ser tocado do que uma flauta! Dai-me o nome do instrumento que quiserdes: embora possais trastejar não sabeis tocar-me (Ato III, cena ii, verso 357-365).

Conhecer e mover os afetos de sua audiência era uma instrução básica para garantir o sucesso em qualquer pretensão de eloquência e obtenção do conhecimento

<sup>5</sup> Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos (W. Shakespeare. *A Tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*). Numeração dos versos baseada na edição William Shakespeare *The Complete Works* editada por A. R. Braunmuller.

racional, a fim de excitar os sentimentos do ouvinte e deixá-lo favorável a seus argumentos e intenções, trazendo-o para sua órbita e diluindo emoções resistentes. No entanto, Hamlet critica Guildenstern por sua ingenuidade, pois mesmo não tendo erudição para obter seus objetivos, acreditava que o príncipe fosse um instrumento simples de tocar.

Após o encontro com o fantasma de seu pai, Hamlet faz Marcelo e Horácio jurarem segredo sobre os acontecimentos daquela noite e sobre os comportamentos extravagantes que possivelmente viesse a tomar dali para frente (Ato I, cena v). Em vários outros momentos da peça revela essa encenação do louco. Não precisava, com a adesão dessa personagem, cumprir certas exigências de sua posição. Fazendo-se de louco poderia criticar o comportamento luxurioso da mãe e mandar o rei ao inferno sem que isso configurasse uma rebeldia aberta. Afinal, seu comportamento indecoroso respaldava-se na loucura, era tolerado e justificado por seu destempero, mantendo ocultos os seus reais objetivos (SANTOS JUNIOR, 2015).

A introdução do elemento cômico na teleologia moral da peça, igualmente permitia a exaltação do risível, ao destacar um personagem que se finge de louco, mas que parece caminhar com extrema sanidade em meio a uma corte corrompida e por um mundo tornado às avessas. Gestos e palavras que pareciam aos outros irracionais são representados sem exagero e com seriedade. O que teria ainda mais impacto sobre o risível, pois, como expôs Cícero, coisas absurdas ditas por pessoas sensatas seriam um importante elemento de comicidade (*De ridiculis*, § 275). Talvez esse objetivo fosse captado pela audiência, conhecedora das estratégias e intenções do todo, de cada personagem específico. Conhece, assim, os objetivos de Hamlet em esconder-se sob o comportamento lunático, gerando situações engraçadas, mas que são vividas sem afetação e seriedade. O que se tornava ainda mais engraçado a partir das tentativas empregadas por personagens que, sem a mesma erudição e agudeza do príncipe para compreender seus discursos, são completamente envoltos em sua loucura engenhosa, como uma fera que brinca com sua caça antes de devorá-la.

Ao assumir a *persona* do louco, Hamlet se torna um sujeito que não é compreendido. O hermetismo de sua mensagem é exagerado em resposta àqueles que procuram obter e revelar os motivos de sua loucura, ocasionando situações cômicas, justamente pela inadequação possibilitada pela loucura. Por exemplo, no questionamento de Polônio: “sabeis quem eu sou?” Hamlet responde: “um proxeneta” (Ato II, cena ii, versos 172-173). O valido real atenta para aquela informação como um erro ou confusão realizada pelo doido jovem, mas, ao fundo, aquela afirmação revela uma denúncia de um cortesão que usa a sua própria filha como isca para conseguir os favores do rei. Toda uma circunstância complexa e obscura é desvelada por um elemento simples, uma palavra. Estratégia que é sugerida por Cícero para se atingir o risível (*De ridiculis*, § 268).

Outra ocasião interessante acontecesse na mesma cena. Interessado em continuar a conversa, Polônio pergunta o que Hamlet estava lendo no livrinho que tinha a mão. Ao que o príncipe responde: “palavras, palavras, palavras” (verso 192). Essa técnica é um dos mais importantes elementos para gerar o riso, pois frustrava as expectativas do interlocutor, reconfigurando o dito em uma máxima aguda e não ofensiva (CÍCERO, *De ridiculis*, § 260). A aplicação não leva o orador ao riso, mantendo sua seriedade, pois embora empregue uma resposta não esperada pelo ouvinte, atua como se estivesse unicamente dizendo o óbvio. Insistindo e tentando reformular o questionamento, Polônio

pergunta: “qual a questão, senhor? [...] A questão sobre que estais lendo” (versos 193-195). Ao novo pedido, o príncipe conta um enredo sobre situações desagradáveis da velhice, e que, como diz, “embora eu creia nisso tudo muito forte e intensamente, não me parece bem que esteja assim posto por escrito” (versos 200-202). Não temos como saber se o tema do livro realmente tratava sobre isso, mas provavelmente Hamlet criou aquele enredo em forma de anedota, como maneira de troça daquele idoso que tentava descobrir os motivos de sua loucura, tratando aquelas situações e condições da idade como viciosas e dignas de repreensão. Termina a cena, após a saída de Polônio, dizendo: “estes velhos idiotas fastidiosos” (verso 218).

Polônio, mesmo não captando profundamente os dizeres de Hamlet, reconhecia que apesar daqueles arroubos que lhe pareciam irracionais, havia um método naquela loucura. Como diz o valido real, “suas respostas são por vezes prenes de sentido! É uma ventura que a doidice frequentemente alcança, e que a razão e a sanidade não lograriam parturir com tanto êxito” (versos 207-210). Já outros personagens não conseguiam enxergar uma lógica em suas palavras e abandonavam qualquer intenção de obter um sentido aos seus dizeres. Como o rei Cláudio que, após ouvir do príncipe uma afirmação que não lhe fazia sentido, diz “não tenho nada a fazer com essa resposta, Hamlet. Vossas palavras não me pertencem” (Ato III, cena ii, versos 94-95). Ou também quando Guildenstern pede “meu bom Senhor, dai algum nexo a vossas falas” (versos 302-303).

A incompreensão reclamada por Cláudio a respeito da resposta de Hamlet, vista no parágrafo anterior, deve-se a uma estratégia agudíssima. Perguntado pelo rei como estava passando, o príncipe respondeu: “Excelentemente, em verdade, com o manjar do camaleão: nutro-me de ar, engordo com promessas” (versos 92-93). Como indica Cícero, a utilização de palavras ambíguas era considerada um ponto alto da agudeza, revelando a engenhosidade daquele que é capaz de “aplicar a força de uma palavra em um sentido diferente do que as demais pessoas entendem” (*De ridiculis*, § 254). O vocábulo “*air*” (ar), empregado nesse trecho, podia gerar um efeito interessante, pois sua sonoridade se assemelharia a “*heir*” (herdeiro), fornecendo outro sentido à frase. Essa ambiguidade, embora se perca com a escolha de um termo exato na edição impressa da obra, durante a encenação, poderia indicar talvez uma crítica arguta a seu tio, que se colocou diante de suas pretensões ao trono e que, por isso, fazia com que o príncipe vivesse apenas de promessas.

A utilização de ambiguidade era um dos principais ícones de agudeza e urbanidade que um orador podia realizar. Hamlet emprega em diversos momentos da peça palavras com duplo sentido. Às vezes, aproveitando-se da proximidade sonora de dois termos, mas que forneciam significados totalmente diferentes; às vezes, utilizando da pluralidade semântica que uma mesma palavra podia conter. A respeito da primeira ambiguidade, podemos observar sua aplicação na resposta do príncipe à pergunta de Cláudio sobre as nuvens que ainda pendiam sobre o rosto daquele que era considerado como seu parente e filho (*son*). Com muita inteligência, rapidez e engenho, utiliza a analogia do rei como o astro principal, e diz que o motivo de seu semblante enublado era porque estava “demais exposto ao sol” (Ato I, cena ii, verso 66). Assim, emprega palavras com sentidos totalmente diferentes, mas com sons parecidos (*sun* e *son*), afastando-se da tentativa de Cláudio de o colocar como filho, mas utilizando um vocabulário com a mesma sonoridade e, ao mesmo tempo, reforçando a imagem do rei como superior e do

súdito que se cegava com a proximidade da luminosidade real, sendo salutar encará-la apenas indiretamente.

Outro exemplo interessante se dá durante apresentação de “A ratoeira” (Ato III, cena ii) para corte, em que Ofélia diz a Hamlet que o príncipe era “agudamente cruel” [*you are keen*] (verso 244). Ao que Hamlet responde “custar-vos-ia um gemido tirar-me o corte” (verso 245). Assim, trabalha com a dubiedade semântica da palavra “*keen*”, que poderia indicar tanto um objeto cortante e pontiagudo, quando uma acuidade intelectual engenhosa. Desta forma, aponta que seria uma tarefa complexa tirar-lhe tanto o corte físico de suas pontadas, quanto a agudeza retórica de suas máximas.

Assumindo o personagem do louco, introduz a comédia na política e na tragédia. Faz de sua agudeza motivo de hermetismo, gestos e dizeres que aos outros, por não terem a mesma erudição, só poderiam ser frutos da loucura, de alguém que não pensava direito. Por essa estratégia, Hamlet consegue caminhar mais livremente pelo interior da corte, não escondendo o seu rosto, mas ocultando suas verdadeiras intenções. Assim, podia quebrar o respeito e as deferências exigidas às figuras que lhe eram superiores no macrocosmo político ou no microcosmo familiar. E por essa liberdade às cerimônias cortesãs podia dizer o direito e ministrar o antídoto necessário ao restabelecimento da saúde do corpo político.

### Quem ri por último...

Voltemos agora a nossa época. Rir de algo nos dias atuais nos revela uma consciência estética da sociedade, combatida por uma concepção retórica. Na primeira, o riso se dá por acreditarmos que tal pessoa ou comportamento é disforme à ordem pretendida. Em busca de um sonho de pureza, o elemento dissonante é diminuído e descrito como ridículo. Essa perspectiva, no entanto, esconde as estruturas de poder que mantém preconceitos e que são muitas vezes naturalizados. O riso mais baixo e raso é justamente aquele que se utiliza de estereótipos. Chamar um negro de macaco só terá graça para alguém que olha a partir de uma vida de privilégios e que se acha o auge do “processo evolutivo”. Assim, evocar preconceitos arraigados é fazer a comédia como instrumento conservador e de manutenção do *status quo*.

Assim, talvez valha a pena lembrar duas preocupações dos autores retóricos: 1) deve-se afastar e distinguir o simples comediante, bufão, do orador agudo e urbano; e 2) o riso deve ser um caminho para se atingir algo e não o objetivo final. Esses dias, revendo o documentário *O riso dos outros*, do diretor Pedro Arantes, me peguei pensando nessas questões. Vendo o Danilo Gentili falando que o comediante era uma prostituta do riso, que se vendia por riso, me questionei o quanto não seria útil voltar aos preceitos de Cícero e Quintiliano. Ainda, alguns comediantes dizem que o motivo do riso era lembrar o ouvinte que existiam pessoas em situações piores que a deles. Mas, será que é esse mesmo o motivo de fazer humor? Lembrar que alguém está numa situação pior que a sua e rir disso. E será que aquilo que é considerado pior é motivo de piada? É a cultura que faz com que algo seja considerado um problema e digno de riso. Certamente falta aos humoristas atuais um pouco da agudeza de Hamlet.

Talvez uma forma interessante de perceber e fazer humor nos dias atuais é fazermos do riso instrumento. O critério é simples, basta ver os motivos da piada: o riso? Qual seu objetivo? Transformar aquele comportamento em algo ridículo? Se

for isso, podemos parar a tempo. Colocando a questão como meio e não como fim, percebemos que ao fundo só se propaga preconceitos. Chamar alguém de “viado”, só tem graça em uma estrutura que percebe uma orientação sexual não como um elemento da diversidade social, mas como figurada em erro.

Como discutiram Cícero e Quintiliano, aquele que intencionava produzir o riso deveria se afastar do comentário bufão, que agrediria sem causa e que se aplicaria a qualquer indivíduo com aquelas mesmas características. Criticam uso de fórmulas premeditadas e menos risíveis. Só compactuando com certos preconceitos e estereótipos sociais é que poderíamos rir de uma cor de pele, deficiência, orientação sexual ou identidade étnica. Um riso de cumplicidade e que ajuda a manter os mesmos discursos, institucionais, científicos ou do senso comum, que são ditos como verdadeiros, mas que oculta os mecanismos e ferramentas de opressão.

Depois de séculos de crença no progresso inexorável, de submissão aos pactos sociais e autoridades reconhecidas desaprendemos a pensar. Rimos e achamos nos informar a partir de crenças que temos anteriormente. Apenas legitimamos com nossas atitudes o que já achávamos. Tomamos como certo um pensamento que unicamente reproduzimos. Que nos exige tanto quanto clicar no botão compartilhar no *Facebook*. Rir é uma capacidade humana, mas também é histórica e cultural. E por isso devemos refletir sobre o que estamos rindo e com quem estamos rindo. Ou seja, de que lado estamos da piada, pois uma piada nunca é só uma piada. Ou pior ainda, a piada nem mesmo é uma piada, se refletirmos um pouco ela sequer terá graça.

## Referências

ARISTÓTELES. Retórica. In: *Obras Completas de Aristóteles*. Vol. VIII. Tomo I. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa: 2005.

\_\_\_\_\_. *Poética*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2008.

BERGSON, Henri. *O riso*. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.

CÍCERO, Marco Tulio. De ridiculis. In: MARQUES JUNIOR, Ivan Neves. *O riso segundo Cícero e Quintiliano*: tradução e comentários de *De Oratore*, livro II, 216-291 (*De ridiculis*) e da *Institutio Oratoria*, livro VI, 3 (*De Risu*). Dissertação de mestrado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

DAVIS, J. C. *Utopia y la sociedad ideal*: estudio de la literatura utópica inglesa, 1516 – 1700. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

DESTRÉE, Pierre. A comédia na Poética de Aristóteles. *Organon*, Porto Alegre, n.49, jun-dez. 2010.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. São Paulo: Record, 1986.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*: na Idade Clássica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GINZBURG, Carlo. O alto e o baixo: o tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII. In:\_\_\_\_. *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. São Paulo: Companhia das

Letras, 1989.

GÓES, Paulo de. O problema do riso em O nome da rosa, de Umberto Eco. *Revista de Filosofia Aurora*, Curitiba, v. 21, n.28, jan-jun. 2009.

HANSEN, João Adolfo. “Retórica da Agudeza”. *Letras Clássicas* (USP), São Paulo, v. 4, 2002.

HILL, Christopher. *O mundo de ponta-cabeça: ideias radicais durante a revolução inglesa de 1640*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *The Antichrist in seventeenth-century England*. London: Verso, 1990.

MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica*. São Paulo: Edusp, 1997.

MARQUES JUNIOR, Ivan Neves. O riso segundo Cícero e Quintiliano: tradução e comentários de *De Oratore*, livro II, 216-291 (*De ridiculis*) e da *Institutio Oratoria*, livro VI, 3 (*De Risu*). Dissertação de mestrado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

PLATÃO. *A República*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.

QUINTILIANO, Marco Fábio. *De risu*. In: MARQUES JUNIOR, Ivan Neves. O riso segundo Cícero e Quintiliano: tradução e comentários de *De Oratore*, livro II, 216-291 (*De ridiculis*) e da *Institutio Oratoria*, livro VI, 3 (*De Risu*). Dissertação de mestrado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

SANTOS JUNIOR, Jaime Fernando dos. Regicídio e inação em Hamlet: consequências e estratégias. In: CLOSEL, Régis Augustus Bars; MARIN, Ronaldo (org.). *Shakespeare 450 anos*. São Paulo: Instituto Shakespeare Brasil: BMA Edições, 2015.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet Príncipe da Dinamarca*; tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Livraria José Olympio Editôra, 1955.

\_\_\_\_\_. The Tragical History of Hamlet Prince of Denmark. In: ORGEL, Stephen; BRAUNMULLER, A.R. *The Complete Pelican Shakespeare*. Penguin: New York, 2002.

SKINNER, Quentin. *Razão e retórica na filosofia de Hobbes*. São Paulo: UNESP, 1999.