



O riso satírico da figura religiosa em Francisco de Quevedo y Villegas e Gil Vicente: uma análise comparativa

Satirical laughter of religious character in Francisco de Quevedo y Villegas and Gil Vicente: a comparative analysis

Tiago Marques Luiz¹

Resumo

Levando em consideração a temática da sátira, este trabalho enseja uma análise comparativa da figura religiosa nas obras *Sueños* e *Auto da barca do inferno*, de Francisco de Quevedo y Villegas e Gil Vicente. Inicialmente, partiremos de considerações acerca dos temas *humor*, *riso* e *sátira*, por meio das propostas de Henri Bergson (2018), Gilbert Highet (1962), Clarence Hugh Holman (1985), entre outros. Em seguida, contextualizaremos os autores escolhidos para esse trabalho e articularemos a parte teórica com a sua produção literária, analisando as personagens-tipo do clero, com base nas acepções de Beth Brait (1985), Edna Tarabori Calobrezi (1991), entre outros. Tais elementos, como o tom jocoso e o caçoar ficam evidentes nas duas obras analisadas; os autores apontam, à sua maneira particular, os aspectos incoerentes da figura do clérigo. Ao analisar e comparar as peças, buscou-se situar as semelhanças e diferenças entre elas.

Palavras-chave: Riso Satírico. Figura Religiosa. Análise Comparativa. Francisco de Quevedo y Villegas. Gil Vicente.

Abstract

Taking into consideration the theme of satire, this paper intends to make a comparative analysis of the religious figure in the works *Dreams* and *The act of the boat of hell*, by Francisco de Quevedo y Villegas and Gil Vicente. Initially, we will start from considerations concerning the themes *humor*, *laughter* and *satire*, through the proposals of Henri Bergson (2018), Gilbert Highet (1962), Clarence Hugh Holman (1985), among others. Then, we will contextualize the chosen authors for this work and articulate the theoretical part with their literary production, analyzing the type-characters from the clergy, based on the meanings by Beth Brait (1985), Edna Tarabori Calobrezi (1991), among others. Such elements as the jesting tone and the teasing are evident in the two works analyzed; the authors point out, in their particular way, the incoherent aspects of the clergyman's figure. By analyzing and comparing the pieces, we sought to situate the similarities and differences between them.

Keywords: Satirical laughter. Religious figure. Comparative analysis. Francisco de Quevedo y Villegas. Gil Vicente.

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2019). Professor substituto na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

Considerações iniciais

Ezra Pound havia dito uma vez que Literatura “é linguagem carregada de significado” (POUND, 1973, p. 32) ao passo que grande literatura é aquela linguagem “carregada de significados até o máximo grau possível” (POUND, 1973, p. 40), denotando sentidos plurais que são fornecidos ao leitor por conta da riqueza desse texto. No caso desse trabalho, é notória a projeção em que Gil Vicente e Francisco de Quevedo y Villegas tiveram no decorrer da História Literária Ibérica, podendo considerá-los como cânones, a ponto de encontrarmos seus vestígios intertextuais em autores como Ariano Suassuna (Gil Vicente) e Gregório de Matos (Quevedo).

O termo “Literatura” é, conforme concepção contemporânea, um conjunto de textos cuja linguagem destoa da linguagem ordinária e relativamente novo, podendo ser encontrado a partir do século XVIII (WANDERLEY, 1992). Nesse período, a literatura, pelo menos no Ocidente, passa a ser vista como uma “escrita imaginativa” que se distancia da linguagem comum, e pensar sob essa perspectiva não nos leva a uma definição satisfatória, pois muitos textos no qual a linguagem é trabalhada de uma maneira imaginativa não são reconhecidos como “Literatura”.

E quanto à presença da linguagem humorística na esfera literária? O humor sempre fez parte do cotidiano do ser humano, desde a sua concepção na Antiguidade Clássica, e apesar de sua forte representação nas artes como o Teatro e o Cinema, por exemplo, a academia tem articulado e dialogado com campos do conhecimento como a Filosofia (Henri Bergson), a Sociologia (Michael Billig), a História (Georges Minois) e a Psicanálise (Sigmund Freud), que deram atenção a esse fenômeno complexo da linguagem, porém sem uma definição plausível do que seria a linguagem humorística e o seu efeito – o riso.

O riso pode ter uma natureza agressiva, amigável, irônica, derrisória, ou seja, sempre transitando nas ambivalências. Georges Minois (2003) pontua que o riso expressa vários sentimentos, tais como a maldade e a simpatia, por exemplo, e é esse caráter instigante que o torna muito proveitoso para estudos no campo da esfera literária; se aplicarmos essa ambivalência do riso nas obras elencadas nesse trabalho, é possível averiguar que a sátira alveja a sociedade cristã, pois segundo Georges Minois, ela não se sente confortável “para dar lugar ao riso, ao passo que as mitologias pagãs lhe conferem um papel muito mais positivo”, em razão da natureza supostamente diabólica do riso,

denotando um prazer e regozijo dos pecados, como também o riso, se diabólico, seria interpretado como uma ofensa à figura divina do Criador (MINOIS, 2003, p. 18).

Para o campo do estudo do cômico, o texto é um objeto que traz em seu cerne a representação de exemplos de realidades emocionais, sociais e físicas, as quais são mediadas pela palavra, pois este fenômeno “repercute em nós na medida em que revele *emoções* profundas, coincidentes com as que em nós se abriguem como seres sociais” (FILHO, 2007, p. 7). A título de exemplo, podemos mencionar os coveiros em *Hamlet*, peça de William Shakespeare, que são personagens cômicos – os chamados *clowns* – que estão dizendo verdades sob a fachada engraçada ou parodiando determinados discursos cristalizados quando estão interagindo com o personagem protagonista; no caso da cena dos coveiros, eles parodiam o discurso jurídico acerca do princípio da legítima defesa, como denotam também uma possível paródia do famoso monólogo do príncipe: “Ser ou não ser? Eis a questão”, que viria a ser “Enterrar ou não em solo cristão? Eis a questão”.

Inserido no campo do riso, este trabalho objetiva analisar o riso satírico da figura religiosa na peça *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente, e na obra em prosa *Os sonhos*², de D. Francisco de Quevedo y Villegas, em perspectiva comparatista. A proposta que trazemos é não apenas comparar o modo como esses autores ibéricos denunciavam o mundo à sua volta, mas sinalar que a sua literatura causa impacto na nossa contemporaneidade; no caso da sátira anticlerical, temos escritores criticando autoridades religiosas envolvidas em situações controversas, como a luxúria e a ganância. E mesmo direcionando o ataque aos membros da igreja, os autores expõem a dialética da contradição, em que esses personagens vão de encontro ao modo de vida preconizado pela cultura cristã. Embora Quevedo não seja um autor que criou sua obra destinada ao entretenimento, como é o caso de Gil Vicente, ambos os escritores não escusam em se valer do humor e do riso para retratar os maus costumes da sociedade de sua época.

A justificativa para trazermos esse estudo é porque a comédia, enquanto gênero dramático, soube “manter constante e sempre revitalizado o seu vínculo com o público” (BENDER, 1996, p. 7), e por fim, o outro porquê de estudá-la é que a academia tem direcionado os seus olhos nas pesquisas com o gênero dramático *tragédia* quanto nos textos

² Título original da obra espanhola: “Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo”. A tradução brasileira optou por traduzir “Os Sonhos”.

literários que tivessem essa natureza na sua composição (BENDER, 1996; ARÊAS, 1990). Nessa pesquisa, estamos elegendo como objeto de análise um texto dramático e um texto satírico narrativo em que é possível constatar a presença do riso em sua materialidade, seja pelo humor verbal no teatro ou na própria linguagem escrita.

A comédia se torna um elemento rico de pesquisa na produção literária, porque além de ser marcada constantemente pelo riso, ao pesquisador é exigido “que se aproxime dela comicamente. Rindo? Não só: rir é o efeito” (MOTA, 2011, p. 361). O riso é tido como o reflexo daquilo que é exposto no momento da recepção ou em uma performance ou em alguma situação inusitada. A partir dessa premissa, faremos algumas pontuações entre riso e humor, por meio de Georges Minois (2003), Henri Bergson (2018), entre outros estudiosos que tenham se debruçado sobre essa relação complexa acerca do conceito guarda-chuva do humor.

Logo após a exposição teórica acerca da correspondência entre humor, sátira e riso, iremos nos debruçar especificamente sobre a sátira e como ela é representada em Gil Vicente e em Quevedo, para, em seguida, darmos sequência ao trabalho analítico e elaborarmos as nossas considerações finais de todo o percurso feito na elaboração desse trabalho.

Algumas pontuações sobre o riso e o humor

Rir é tão natural ao ser humano e quando tentamos descobrir a sua causa, respondendo parcialmente *por que e do quê* rimos, é surpreendente como o riso revela algo sobre nós que desconhecíamos ou não considerávamos até certo ponto; se temos o chamado *senso de humor*, se temos uma personalidade maliciosa ou se realmente somos criativos em fazer os outros rir. Conforme diz o filósofo francês Henri Bergson, não há comicidade fora da natureza humana (BERGSON, 2018, p. 38), melhor dizendo, o ser humano nos faz rir; rimos dele, rimos de nós e rimos de um outro, pois um conjunto de ações ditas incongruentes suscitam a gargalhada.

Em relação ao universo real e ao dramático (ficcional), ou seja, essa natureza ambivalente entre sério e jocoso, riso e lágrima, Bergson é categórico ao dizer que mesmo um drama, capaz de suscitar “paixões ou vícios facilmente identificáveis, os incorpora tão

bem ao personagem, que seus nomes são esquecidos, seus caracteres gerais se apagam, e não mais pensamos neles, mas na pessoa que o absorve” (BERGSON, 2018, p. 43). Por meio de Bergson é possível considerarmos o artista e o escritor enquanto observadores de sua realidade, e que dessa realidade ele se apropria do material necessário para elaborar e compor as suas criações cômicas. Se pensarmos no próprio teatro, vemos que a comicidade acontece no momento em que há interação entre os atores e a plateia, fazendo com que ambos sejam parte daquele momento e cruciais para a sua existência.

Gil Vicente explora a ambivalência entre o céu e o inferno, por meio da representação cômica do Juízo Final, em que se pode observar a pungência do “talento cômico e pela estrutura doutrinária dos seus temas” (SPINA, 1978, p. 9), permitindo afirmar que o dramaturgo português, por meio da mescla de tipos sociais da sociedade lusitana, encenava as mazelas do povo, e que sua intenção, além do entretenimento, fazia com que esses caracteres (vícios) fossem expostos e reconhecidos pelo seu público.

Francisco de Quevedo y Villegas explora o espaço da igreja, que no contexto da sua época – conhecido como Século de Ouro –, denota caráter de riqueza, mas, ao mesmo tempo, de pobreza social e espiritual. O escritor espanhol denunciava esses males da sociedade em seus poemas satíricos, como também trazia à tona os crimes e o caráter ridículo de determinada personalidade ou autoridade.

O riso proporciona o eco, pois ele provém de um grupo e, simultaneamente, esse fenômeno da linguagem vela uma segunda intenção, de possível cumplicidade entre nós e o grupo ridente, seja ele real ou imaginário. Isso corrobora com a *função social* que o pensador francês lhe atribui, expressando, portanto, a correção de determinada imperfeição individual ou coletiva; o riso tem um caráter social e o homem está no centro dessa manifestação, sendo o piloto do humor e tanto o seu riso, como o riso do/sobre o outro é uma forma de libertação, contudo, Bergson faz a ressalva de que é necessário fazer a distinção do cômico expresso pela linguagem e o cômico criado por ela:

A rigor, o primeiro poderia ser traduzido de uma língua para outra, ainda que possa perder grande parte de sua significação ao passar para uma nova sociedade, diferente por seus modos, por sua literatura e, sobretudo, por sua associação de ideias. Mas o segundo geralmente é intraduzível. Deve o que é à estrutura da frase ou à escolha das palavras. Não se resume a constatar certas distrações particulares dos homens e dos fatos, acontecimentos com a ajuda da linguagem, sublinha as distrações da

própria linguagem. É a própria linguagem que, deste modo, torna-se cômica. (BERGSON, 2018, p. 82)

Vemos nas duas obras a comicidade expressa pela linguagem, pois tanto o Diabo em Gil Vicente quanto o narrador em Quevedo exprimem o caráter ridículo do sacristão. Além disso, vemos também a comicidade de situação, em que esse personagem-tipo tem atitudes que incitam a curiosidade do público leitor/espectador em relação a determinada passagem da narrativa e como seria o desfecho dessa história.

Nos textos elencados para esse artigo, seguramente temos a presença do cômico das palavras, que são devidamente reconhecidas pelas figuras de linguagem, como a ironia, o jogo de palavras, o quiasmo – antítese invertida –, o quiproquó, entre outras. O riso é um fenômeno cultural, trilhando por várias sociedades e épocas, contudo os seus alvos são dinâmicos, no sentido de sofrerem mudanças em uma perspectiva cronológica (LE GOFF, 2000).

E sobre como o riso se constrói, Jacques Le Goff nos diz que ele demanda duas ou três pessoas, reais ou imaginárias: a primeira é a causadora do riso, a segunda é a ridente e a terceira é o alvo de quem ri, seja, “muitas vezes, da pessoa ou das pessoas com quem se ri. É uma prática social com seus próprios códigos, seus rituais, seus atores e seu palco” (LE GOFF, 2000, p. 14).

Com a finalidade de podermos sintetizar o pensamento teórico da articulação entre humor e riso, vamos ao encontro do pesquisador Tiago Marques Luiz (2019), em cujo trabalho irá conceituar o humor como os elementos linguísticos, cênicos, visuais e psicomotores que proporcionarão o descompasso entre determinada ação ou situação violando o caráter cristalizado daquele contexto em que se circunscreve a narrativa, “tendo em mente que o regimento de conduta, ou seja, o padrão de determinada cultura nem sempre será compreensível em um espaço contemporâneo” (LUIZ, 2019, p. 139). Podemos ver que Luiz está ressaltando o caráter diacrônico do personagem, ou melhor dizendo, do tipo, pois à medida que a História Literária evolui, os tipos mudam e, conseqüentemente, a sátira a esse personagem acaba tendo outra roupagem.

A sátira vicentina e quevediana aos personagens-tipo do clero

Para compreender o modo como o riso satírico é produzido, o primeiro elemento a ser considerado é a linguagem dos personagens, pois é por meio dela que são trazidas à tona as maledicências e indecências do ser humano sob forma de uma máscara formal, ou seja, revela-se o mal de forma sutil. Para tal tarefa, apresentamos anteriormente algumas considerações sobre o humor e o riso, e agora iremos nos deter nas reflexões acerca da sátira, para depois percorrer o contexto histórico de ambos os literatos e suas obras.

A sátira, de certa maneira, subverte determinado gênero literário para direcionar uma perspectiva do chamado *efeito de real*, seja para um contexto ou momento histórico, seja para um personagem específico, como é o caso do clero nesse trabalho. O satirista visa desnudar ao seu leitor/espectador os vícios da sociedade, provocando o riso que gerará desconforto e incômodo, por ser intrínseco o viés punitivo; não apenas rimos do outro, como também estamos rindo de nós mesmos, pois de certa maneira, detemos essas péssimas características.

Essa representação entre *o que é* e *o que deveria ser* é ponto crucial da sátira, de modo que ela venha a desnudar a ruptura feita pelo alvo ridicularizado segundo determinada convenção, assim como também mostrar que *nem tudo é o que parece*, denotando o caráter de desvio subjacente, para que o leitor não seja ingênuo durante a sua leitura. Para corroborar com essa proposta, João Adolfo Hansen tece a reflexão de que a sátira leva em consideração a chamada iconoclastia, como forma de desconstruir a veneração a determinada entidade, rebaixando a sua condição hierárquica, seja na esfera política, seja na esfera social. Portanto, satirista é aquele artista com voz dissonante e discordante, situado em um determinado contexto histórico-social, que objetiva atacar verbalmente aquele grupo convencionado e preestabelecido (HANSEN, 1989).

A sátira é uma forma literária cujo objetivo é atacar um problema, situação ou uma pessoa, visando mudar a perspectiva que o leitor tem daquela realidade que o cerca. Para Gilbert Highet (1962), a sátira não é o maior tipo de literatura, devido à sua rivalidade para com o drama trágico e a poesia épica, porém ele destaca que ela “é uma das formas mais originais, desafiadoras e memoráveis” (HIGHET, 1962, p. 3, tradução nossa³). A sátira tem como pano de fundo a representação de homens e mulheres de forma dialética,

³ No original: “it is one of the most original, challenging, and memorable forms.”

como os antônimos sombrio e claro, cuja linguagem é “ousada e vívida de seu próprio tempo, evitando clichês obsoletos e convenções mortas. Onde outros padrões de literatura tendem às vezes a serem formais e remotos, a sátira é livre, fácil e direta” (HIGHET, 1962, p. 3, tradução nossa⁴). E partindo da metáfora da pintura, o crítico enfatiza:

Se os resultados que ele [o satirista] nos oferece nem sempre são suaves com os contornos da arte perfeita, e se suas tonalidades não estão harmoniosamente combinadas, pelo menos têm a urgência e o imediatismo da vida real. Na obra dos melhores satíricos, há o mínimo de convenção, o máximo da realidade. (HIGHET, 1962, p. 3, tradução nossa⁵, colchete nosso)

As palavras de Highet vão implicar a relação com o real, permitindo a sátira expor a verdade de forma nua e crua, constrangendo a vivência humana em sociedade; a sátira, representada no drama (Gil Vicente) ou na narrativa (Quevedo), acontece de duas maneiras, a saber: “mostrando uma imagem aparentemente factual, mas realmente ridícula e degradada deste mundo; ou mostrando uma imagem de outro mundo, com o qual nosso mundo é contrastado” (HIGHET, 1962, p. 158-159, tradução nossa⁶).

Vemos que as reflexões de Highet irão ao encontro da proposta de Clarence Hugh Holman (1985), que teoriza a sátira como uma forma literária que “combina uma atitude crítica com humor e inteligência a fim de que instituições humanas ou a humanidade possam ser melhorados” (HOLMAN, 1985, p. 436, tradução nossa⁷), uma vez que o verdadeiro satirista por si só tem consciência “da fragilidade das instituições de concepção e as tentativas do homem através do riso, não tanto para derrubá-las como para inspirar uma remodelação” (HOLMAN, 1985, p. 436, tradução nossa⁸). Por instituições de concepção, podemos entender a Igreja, o Estado e a sociedade onde este homem está inserido num determinado contexto, influenciado por suas ações e pressupostos morais, religiosos, sociais e políticos.

⁴ No original: “bold and vivid language of its own time, eschewing stale cliches and dead conventions. Where other patterns of literature tend sometimes to be formal and remote, satire is free, easy, and direct.”

⁵ No original: “If the results which he offers us are not always smooth with the contours of perfect art, and if their tints are not harmoniously blended, they at least have the urgency and immediacy of actual life. In the work of the finest satirists there is the minimum of convention, the maximum of reality.”

⁶ No original: “by showing an apparently factual but really ludicrous and debased picture of this world; or by showing a picture of another world, with which our world is contrasted.”

⁷ No original: “blends a critical attitude with humor and wit to the end that human institutions or humanity may be improved.”

⁸ No original: “of the frailty of institutions of man's devising and attempts through laughter not so much to tear them down as to inspire a remodeling.”

Trazendo essas reflexões para a contemporaneidade, Andréa Cesco dirá que a sátira denota “um ataque agressivo e uma visão fantástica do mundo transformado: está escrita para entreter, mas inclui agudos e reveladores comentários sobre os problemas do mundo em que vivemos” (CESCO, 2007, p. 73). Este riso satírico será veiculado pelo que Beth Brait (1985) chama de personagens-tipo, às quais nos deteremos em seguida.

Para Edna Tarabori Calobrezi (1991), no tocante às sátiras vicentinas, os tipos são aquelas personagens que o autor “pretendia destacar em suas sátiras, apresentando ao público todos os vícios que corrompiam aquela sociedade: a corrupção familiar (o adultério, o casamento por conveniência), **os abusos clericais (luxúria, ambição)**, a decadência da nobreza, os profissionais charlatões, as alcoviteiras, etc” (CALOBREZI, 1991, p. 99, grifo nosso). Apesar de a visão de Calobrezi se debruçar sobre Gil Vicente, ela também se aplica a Quevedo, dado o fato de que o contexto do Barroco proporcionou ao literato o sentimento de depreciação da realidade em que vivia, em todas as esferas, desde a nobreza até as camadas mais defasadas, pois a sátira tem como enfoque “atingir o âmago das fraquezas humanas e, por meio de sua denúncia em forma indireta ou metafórica, chamar a atenção dos espectadores [leitores] para os seus vícios e debilidades” (MOISÉS, 1970, p. 66, colchetes nossos).

Tais constatações vão condizer com o que Georges Minois apresenta em sua *História do riso e do escárnio* (2003): no contexto de Gil Vicente e Quevedo, o personagem clerical era tido como “avarento, concubinário, cúpido, aproveitador de situações” (MINOIS, 2013, p. 197), o que nos permite argumentar que a figura religiosa fugia dos padrões que lhe eram imputados, tais como detentor da palavra divina, representante de Deus na Terra, salvador de almas, etc.

O Frade no *Auto da barca do inferno* acredita que por ser representante da Igreja, como também a batina que lhe veste é dotada de uma aura mística, não será condenado ao Inferno, porém seus atos na vida terrena o comprometem, à medida que o diálogo com o Diabo vai se desenvolvendo. Já em Quevedo, os diabos atormentam um sacerdote, que viveu de ambição na vida terrena, como também de roubos, cujos itens roubados eram sempre da Igreja, ornados em ouro, como símbolo de primazia e poder. Carpeaux complementa que o não comprometimento com os deveres estava sujeito à crítica em uma sociedade onde não havia os chamados heréticos e livres pensadores, pois os próprios

católicos lançavam suas críticas “com uma liberdade de expressão que os católicos modernos não compreendiam, assim como as compreendem mal os livres pensadores modernos” (CARPEAUX, 2012, p. 175).

Para Gil Vicente, o Frade é incoerente por ter uma amante e por domar a arte da esgrima. Ademais, ele é retratado como ridículo por afirmar que os demais frades tenham as mesmas atitudes. Para Quevedo, o sacristão é alvo de total depreciação e escárnio, justamente no modo como o diabo o trata na passagem da narrativa “*O sonho do juízo final*”. Tais representações vêm a calhar com a denominada personagem-tipo, discutida previamente e agora posteriormente no tópico seguinte, em uma relação com a sátira, que é uma consequência direta decorrente, por parte do satirista, de uma vigilância em relação aos erros averiguados por ele, e só “na medida em que se julga possuidor da verdade é que o artista satírico se empenha na luta contra aquilo que a contraria” (BERNARDES, 2006, p. 181).

Para Anatol Rosenfeld, qualquer texto, seja ele artístico ou ficcional, “projeta tais contextos objectuais ‘puramente intencionais’ que podem referir-se ou não a objetos onticamente autônomos” (ROSENFELD, 2007, p. 12). Pertencente à esfera do teatro, o teórico alemão tece uma consideração radical a respeito da personagem na literatura e no teatro: “na literatura é a palavra que constitui a personagem, enquanto no teatro é a personagem que constitui a palavra, é fonte dela” (ROSENFELD, 2013, p. 26), e aplicando nas obras elencadas, o Frade de Gil Vicente corresponde à segunda acepção (ser fonte da palavra), enquanto o sacristão de Quevedo corresponde à primeira (ser moldado pelas palavras).

Na categorização das personagens-tipo, Beth Brait definiu como “personagem plana construída em torno de uma qualidade ou ideia, cuja peculiaridade alcança seu auge sem causar deformação” (BRAIT, 1985, p. 89), ou seja, uma personagem que representa os vícios ou virtudes de determinada classe social ou profissão, e no caso do texto vicentino (dramático) ou quevediano (literário), vem acompanhada de elementos simbólicos (objetos, pessoas, animais...) que compõem a sua caracterização (no caso do texto de Vicente, a amante do Frade, representando a luxúria, e no texto de Quevedo, objetos dourados representando o poder da Igreja), permitindo ao leitor/espectador reconhecer as particularidades a serem criticadas.

Ciente desta peculiaridade da personagem-tipo, Brait resgata o raciocínio de Bergson sobre a personagem cômica:

O personagem cômico é um *tipo*. Inversamente, a semelhança a um tipo tem qualquer coisa de cômico. [...] É cômico deixar-se desviar de si mesmo. É cômico vir inserir-se, por assim dizer, num quadro preparado. E o cômico acima de tudo é passarmos ao estado de esquema onde outros se inserirão trivialmente: é nos solidificarmos em tipo. Descrever caracteres, isto é, tipos gerais é, portanto, a meta da alta Comédia. (BERGSON, 1983⁹, p. 71)

Don Francisco de Quevedo y Villegas nasceu em Madrid, no dia 17 de setembro de 1580. Teve seus primeiros estudos com os padres jesuítas, os quais foram responsáveis por lhe forjarem “mente e espírito na filosofia aristotélico-tomista” (QUEVEDO, 2006, p. 11). A obra satírica quevediana, intitulada *Sueños*¹⁰ teve sua compilação em períodos diferentes: A primeira narrativa, *Sueño del juicio* foi escrita em 1605, antes do literato completar 25 anos de idade, e teve várias impressões. Em 1608, Quevedo produz *El alguacil endemoniado* e *Inferno*, narrativas estas que, segundo James O. Crosby (1993), citado por Cesco (2007), são consideradas “muito mais intensas, atrevidas e iconoclastas, sátiras controversas que despertaram calúnias das más-línguas” (CROSBY, 1993, p. 110, tradução nossa¹¹).

Em *Sueños y discursos*¹², Quevedo tem como objeto de sua sátira “os compartimentos da vida humana e social”, como também não mede esforços para ser agudo ao perceber “os pontos débeis dos seus contemporâneos, nem da sua genial pluma, que sabia exagerar os traços mais retorcidos e de maior destaque daqueles, desfigurando-os em caricaturas desmedidas, transformando-os em títeres” (CESCO, 2007, p. 24). Conforme apontado pela estudiosa, Quevedo retrata em seus *Sonhos* uma sociedade ridicularizada “que não tem estado nem ofício, defeito físico ou moral, ideia ou sentimento, que não estejam representados de maneira grotesca, vivaz e exagerada” (CESCO, 2007, p. 35). Além disso, Quevedo nos é apresentado como um homem multifacetado e o modo como suas obras perpetuam nos dias de hoje:

⁹ Cabe fazer uma nota explicativa. Como o livro de Beth Brait foi publicado em 1985, a pesquisadora usou a tradução de 1983, publicada pela Jorge Zahar. Em nosso trabalho, quando citarmos Bergson, usaremos a tradução publicada em 2018 pela Edipro.

¹⁰ No decorrer do trabalho, usaremos título usado pela tradução brasileira: Sonhos.

¹¹ No original: “mucho más intensas, atrevidas e iconoclastas, sátiras controversiales que despertaron calumnias de las malas lenguas”.

¹² Título da obra original em espanhol.

Homem amargurado, severo, culto, cortesão, escreve as páginas burlescas e satíricas mais brilhantes e populares da literatura espanhola, mas também uma obra lírica de grande intensidade e textos morais e políticos de grande profundidade intelectual. Esta fusão, ou dupla visão do mundo, faz com que seja considerado o grande representante do barroco espanhol. (CESCO, 2007, p. 11)

O literato utiliza o humor destrutivo, próprio da sátira moderna, que incentiva o lado grotesco de personagens e situações ao extremo com o intuito de se opor a eles, acabando assim com o aspecto cômico do mundo. Carlos Vaíllo explica este fenômeno depreciativo, associando-o com a festa do Carnaval:

Enquanto que nos ritos e celebrações paródicas do Carnaval têm uma função positiva de liberação de energias reprimidas e renovação da vida pela alegria coletiva, em Quevedo carregam conotações negativas: são formas de ilusão e loucura de personagens degradados, cuja arrogância precisa ser castigada. (VAÍLLO, 1980, p. 20, tradução nossa¹³)

Logo se observa, a partir de Vaíllo, como a degradação e o pessimismo circundam o literato e seu fazer poético; um excesso de bilis negra, um humor negro, sombrio “que deforma e distorce a realidade para nos dar a autêntica dimensão desse terrível absurdo que é a sociedade humana” (PEDRAZA, RODRÍGUEZ, 1980, p. 618, tradução nossa¹⁴). Otto Maria Carpeaux chama a obra de Quevedo de *Divina comédia* burlesca, pois há a sátira contra todas as classes e profissões, assim como “a própria irreverência de Quevedo é mais medieval do que moderna – se não fosse a amargura barroca de desilusão, do desmascaramento das vaidades mundiais” (CARPEAUX, 2011, p. 1003).

Tal amargura provém de seu gênio e reflete nos seus personagens, cujos perfis são excêntricos, e que de acordo com José García López, são o resultado de uma “exorbitante estilização da caricatura da realidade; humor sinistro que não perdoa nada e que – produto de uma visão desencantada da vida – tem o prazer em dirigir sobre ela e o mundo os mais duros sarcasmos” (LÓPEZ, 2006, p. 325, tradução nossa¹⁵).

¹³ No original: “Mientras que los ritos y celebraciones paródicas del Carnaval tienen una función positiva de liberación de energías reprimidas y renovación de la vida por la alegría colectiva, En Quevedo se cargan de connotaciones negativas: son formas de ilusión y locura de personajes degradados, a los que es preciso bajar los humos.”

¹⁴ No original: “que deforma y retuerce la realidad para darnos la auténtica dimensión de ese terrible absurdo que es la sociedad humana.”

¹⁵ No original: “desorbitada estilización caricaturesca de la realidad; humor siniestro que no perdona nada y que – producto de una visión desengañada de la vida – se complace en dirigir sobre ella y el mundo los más duros sarcasmos.”

A obra quevediana é escrita em prosa, sendo composta por cinco narrativas: *Sonho do Juízo Final*, *O aguazil endemoniado*, *Sonho do inferno*, *O mundo por dentro* e *Sonho da Morte*. A sátira referente à figura do padre está no *Sonho do Juízo Final*, cujo trecho será apresentado no tópico de análise. A vida como um sonho é vista como uma ilusão, como algo passageiro e inconsistente, e como também uma forma de “enfrentar as condições adversas devida e defender-se delas. A dúvida entre o ilusório e o real preocupa a todos os pensadores da época” (PEDRAZA; RODRÍGUEZ, 1980, p. 43, tradução nossa¹⁶).

Sobre o poeta espanhol, Felipe Pedraza e Milagros Rodríguez o consideram uma das figuras mais complexas da literatura espanhola, e seu caráter parece ser marcado por uma esquizofrenia permanente. Segundo os estudiosos, fazendo coro com as reflexões de Cesco (2007), no texto quevediano “encontramos os mais vivos contrastes: desde a mais apaixonada exaltação até a degradação mais repulsiva ou grotesca” (PEDRAZA; RODRÍGUEZ, 1980, p. 615, tradução nossa¹⁷), onde o poeta se encontra perante uma realidade caótica, cujo tratamento é degradador, com aspirações inalcançáveis e ao mesmo tempo, torturantes (PEDRAZA; RODRÍGUEZ, 1980, p. 616).

Quevedo vivenciou uma época de censura por parte da Igreja, em que seus manuscritos tiveram que ser redigidos ou até mesmo retidos, de modo que não viessem à tona os males que aconteciam na Espanha de sua época, como o fracasso dos reinados dos Felipes II, III e IV, como também o fato de a Igreja católica usar de seu poder para censurar todos aqueles que iam contra a sua doutrina. Desta forma, o pessimismo tomou conta do literato espanhol, o que desencadeou em outras obras tanto satíricas, como doutrinárias e filosóficas, para justamente atacar, agredir uma determinada instituição que usava e abusava do poder.

As obras satíricas de Gil Vicente não têm como propósito atacar as instituições, como a Igreja, por exemplo, mas sim aqueles que se desviavam das “normas e deturpavam o verdadeiro sentido do catolicismo” (NASCIMENTO, 2012, p. 69), o que ocorre também nos textos de Quevedo. As peças vicentinas têm caráter moralizante, já que procuram enaltecer as virtudes e condenar comportamentos inadequados de acordo com a religião cristã. Suas personagens são tipos humanos dos males da sociedade portuguesa

¹⁶ No original: “enfrentarse a las adversas condiciones de vida y de defenderse de ellas. La duda entre lo ilusorio y lo real preocupa a todos los pensadores de la época.”

¹⁷ No original: “encontramos los más vivos contrastes: desde la más apasionada exaltación hasta la degradación más nauseabunda o grotesca.”

da época em que foi produzido *O auto da barca do inferno*.

Massaud Moisés categoriza o teatro vicentino de sátira social, no qual nenhum membro de alguma distinta classe social era perdoado (MOISÉS, 1978, p. 56). Para o estudioso, as obras vicentinas são de cunho moralista, exercendo o adágio latino *castigat ridendo mores* (rindo, corrigem-se os costumes), cujo princípio era o “de que a graça e o riso, provocados pelo cômico baseado no ridículo e na caricatura, exercem uma ação purificadora, educativa e purgadora de vícios e defeitos” (MOISÉS, 1978, p. 56). Na mesma linha de pensamento, Zenóbia Collares Moreira escreve que o teatro vicentino é caracterizado pela verve moralizante e de uma sátira irreverente, como também “pela crítica audaciosa, que põe em xeque a questão das indulgências, pela teimosia ousada de satirizar a escolástica, a conduta do clero e, finalmente, pela introdução de elementos da mitologia em algumas dessas peças” (MOREIRA, 2005, p. 18). Gil Vicente critica a sociedade através da sátira, buscando defender a moral cristã e tentando modificar o comportamento das pessoas que deveriam cultivar valores espirituais e virtudes, visando uma vida espiritual após a morte.

Feita a apresentação do contexto do dramaturgo português e o modo como ele enxergava a Lisboa de sua época, assim como também apresentamos o contexto de Quevedo e sua obra de prosa satírica, partimos para a análise comparativa entre as duas obras.

Análise comparativa da sátira do membro religioso em Vicente e Quevedo

Partimos agora para a análise comparativa da sátira da figura do padre nas obras *Os sonhos*, de Quevedo e *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente. Para facilitar a leitura, optamos por digitar a obra de Quevedo, devido à pequena extensão da passagem, e optamos por registrar as páginas da peça teatral de Gil Vicente, uma vez que o diálogo entre o Frade e o Diabo é prolongado.

A edição usada da peça vicentina é a da L&Pm Pocket, e a justificativa para elencarmos essa edição se deve ao fato de ela ser uma edição de bolso, cujo preço é acessível, e fácil de encontrar em livrarias. Nas páginas 43 a 48 contêm notas explicativas de Jane Tutikian a respeito do vocábulo português no decorrer do diálogo da peça, que

podem auxiliar na compreensão.

No início da peça vicentina, vemos o personagem acompanhado da amante e pronuncia a sua entrada: “*Deo gratias!* Som cortesão.”; tais expressões são de caráter contraditório uma vez que a primeira é a sua relação com o status social, enquanto a última é a sua afirmação de um frequentador assíduo da corte, marcado por uma vida que não condiz com seu celibato.

Na próxima fala do personagem: “Eu tangerei / e faremos um serão”, além de saber cantar, ele diz que tinha uma vida noturna na corte, pois o serão corresponde a uma festança noturna, algo também que ridiculariza com o ofício do religioso. Quando o Diabo lhe questiona se a mulher que o acompanha é um pertence seu, o sacerdote acusa a si próprio por ter uma amante ao dizer “Por minha la tenho eu”. No decorrer do diálogo, o clérigo questiona ao Diabo se o hábito lhe vale de algo, para convencer de que esta vestimenta o livraria das chamas do Inferno, sendo novamente contraditório em “Um padre tão namorado / e tanto dado à virtude”, cuja caracterização feita pelo próprio demonstra ao leitor que embora seja um profanador das leis do celibato, se considera deveras virtuoso, pois “Se há um frade de perder / com tanto salmo rezado”, o fato de ter uma mulher é motivo suficiente de desconsiderar a sua vida peregrina no celibato.

Enquanto o diálogo de defesa e acusação se prolonga, o próprio acusado se compromete em sua argumentação, pois ele poderia ter sido alguém virtuoso, mas acabou em devaneio e realça seus devaneios em prol de sua defesa, o que corrobora a tese de que as peças vicentinas tinham como pretensão a crítica e a moralização do nível social e político de seu tempo. A própria alegoria da margem para atravessar e ir ao *post-mortem* serviu como pretexto para o dramaturgo tecer suas críticas através das personagens-tipo, como também a presença da ironia do Diabo, enquanto representação de um satirista, para com as classes sociais.

No verso 384 do texto dramático: “Eu hei de ser condenado?!.../Um padre tão namorado e tanto dado à virtude?”, o substantivo *namorado* causa uma ambiguidade; o primeiro sentido tem como aspecto um homem envolvido em um relacionamento com uma mulher. Quanto ao outro sentido, vemos que no frade, cujo papel é ser homem devoto e celibatário, a sátira se configura na corruptela da imagem do frade, o qual tem uma amante, por assim dizer, algo refutável já naquele contexto.

No verso 397 da *Barca*: “Como? Por ser namorado e folgar com uma mulher se há um frade de perder, com tanto salmo rezado?!...”, o verbo *folgar* remete ao ato de descansar, algo comum na rotina da vida religiosa, porém, a oposição se configura na outra definição de folgar, que é divertir-se, conforme o dicionário *Léxico* (2015, online) e o *Diccionario de Língua Portuguesa*, de Candido de Figueiredo (1913, p. 901). Em seguida, o Diabo ironiza a figura do Frade, uma vez que por ser membro do clérigo, deveria fazer jus ao seu ofício, mas não é o que dramaturgo lusitano traz na peça; o Frade, conforme é apresentado na nota final da peça, é um ser devasso e abusado, justamente pelo fato de ter uma amante, mas, ainda assim, acreditar que seu destino é ir para o Paraíso, devido aos seus serviços prestados à Igreja, o que não se concretiza.

O Diabo é uma figura sagaz por satirizar a lógica do Frade, como também declara a própria sentença do condenado, o qual crê que por levar uma vida de orações e dedicar-se à fé, será absolvido de seus pecados, como bem se nota no trecho “*com tanto salmo rezado*”.

Na cena elencada para este estudo, é visível que o dramaturgo português não teve complacência para com aqueles servos religiosos que transgrediam as leis do celibato em prol de uma vida regada de pecado. As próprias barcas são símbolos de salvação (*Barca do Anjo*) e condenação (*Barca do Diabo*), embora Gil Vicente acreditasse que a representação destes vícios, por meio das antíteses *Inferno* e *Paraíso*, seria capaz de fazer com que as pessoas se retratassem e buscassem o perdão.

Na obra de Francisco de Quevedo y Villegas, a passagem a respeito da figura religiosa do sacristão encontra-se no trecho abaixo da narrativa do “Sonho do Juízo Final”:

[...] Entrou depois dele um homem gritando:

- Apesar de tudo não tenho tantas culpas. Já tirei o pó de todos os santos que estão no céu.

Todos esperavam ver Diocleciano ou Nero, por isso de tirar o pó, mas era **um sacristão que açoitava os retábulos. Com isso já estava a salvo, mas um diabo disse que ele bebia o óleo das lâmpadas e colocava a culpa em uma coruja; que beliscava os ornamentos para se vestir; que herdava em vida o vinho da missa e que pegava os alforjes dos ofícios.** (QUEVEDO, 2006, p. 35, grifo nosso)

Ambos os literatos souberam reformular a afirmativa de que os padres são por si sós pessoas corruptas, as quais não condizem com seu ofício, o que compactua com o que foi apresentado até agora no contexto histórico de ambos os autores. Enquanto Gil Vicente

era influenciado pela corrente do Humanismo, mas mantendo alguns traços medievais, apresentando uma visão racional e crítica do mundo que cerca o ser humano, Quevedo, por sua vez, bebendo de fontes medievais e situado em uma Espanha decadente no plano político e social, degrada a realidade que vivencia com o seu pessimismo.

Enquanto no contexto vicentino a representação da figura clerical condiz com as reflexões de Georges Minois - uma personagem avarenta e oportunista (MINOIS, 2003, p. 197) -, o mesmo ocorre no período de Quevedo, pois Cesco ressalta que a censura eclesiástica provoca na sátira tradicional anticlerical a menção a um de seus membros, mas conversando “os mesmos motivos: a vida licenciosa, a ignorância, a simonia e a falta de devoção” (CESCO, 2007, p. 76).

Na obra de Quevedo, vemos como o sacerdote, enquanto figura do clero, é visto como um bobo (por achar que estava salvo) e também como um ladrão: roubar o óleo das lâmpadas, artefatos sagrados e vinhos. Assim, assevera-se que a Igreja era corrompida, devido à sua força política; “uma igreja emerge do seu estado de seita e adquire riqueza e poder, tende a procurar um poder maior, ainda que seja para proteger as suas propriedades e extinguir seus inimigos”, conforme aponta Cesco (CESCO, 2007, p. 76).

Apesar de ser influenciado pelo modelo medieval, o dramaturgo lusitano “não deixa de participar - quer nos elementos estéticos, quer nos elementos ideológicos - de uma incipiente atmosfera humanista e renascentista” (TUTIKIAN, 2006, p. 8). Como também nas demais peças de cunho moral, a moralidade na peça estudada cumpre seu papel de “um ensinamento religioso ou moral através de personagens feitas de abstrações personificadas (como os vícios e as virtudes)”, uma vez que a religião é o motim da sátira profana (TUTIKIAN, 2006, p. 8). A respeito do Frade, este tipo representa os valores contrapostos presentes no clero; “valores morais e religiosos e valores imorais e amorais da vida terrena da época, numa arrojada desmistificação do clero” (TUTIKIAN, 2006, 13).

Sobre estilo, tanto Cesco (2007) como Carpeaux (2012) dizem que Quevedo é adepto do conceptismo, cuja ênfase está no conteúdo, na associação engenhosa entre palavras e ideias. Ciro Mioranza, ao fazer a apresentação da obra, compartilha da mesma visão apresentada por Cesco no início desse trabalho. Assim diz Mioranza:

Com seu pessimismo marcante, Quevedo tece uma crítica feroz contra a hipocrisia transparente que lhe parecia ser uma tônica da sociedade em que

vivia. Seus escritos não perdoavam ninguém, eram dirigidos contra indivíduos e instituições, contra abusos, vícios e fraudes que, segundo ele, infestavam toda a sociedade e toda a atividade humana. (MIORANZA, 2006, p. 9)

Para confirmar o gênio mordaz de Quevedo, Mioranza apresenta um trecho de uma edição espanhola¹⁸ a respeito do modo como o literato espanhol empreendeu a tarefa da composição de sua obra satírica:

Emprega a enorme vitalidade de sua criatividade para empreender, com *Os Sonhos*, a mais absoluta negação da vida; desmancha a realidade até transformá-la em cinzas, e ri amargamente de tudo porque não acredita em nada. [...] Quevedo explode em uma indeterminável e convulsiva gargalhada, que é uma forma caricaturesca e macabra do pranto. (QUEVEDO, 1995, p. 9)

É notório como Quevedo foi afetado pela crise que assolava a Espanha de sua época e como ele expressou tamanha amargura para com seu país, a partir do sonho como alusão à realidade vivida em seu tempo. Embora o sonho esteja atrelado ao mundo da fantasia, as profissões viviam este faz de conta em sua rotina, porém Quevedo, pessimista com tudo que o cercava, não poupava eufemismos em suas críticas severas nos seus *Sueños*. Tamanha hipocrisia e mazelas não eram diferentes no tempo de Gil Vicente, e quiçá em nossos dias.

Logo se vê como a personagem-tipo do religioso era vista no período do Humanismo e do Barroco, sem alguma ressalva de qualidade. Conclui-se que nesses períodos, o clero era uma classe que ostentava muito poder e luxo, porém quando representado na peça vicentina e na prosa quevediana, a máscara cai e lhe são direcionadas severas críticas, sem nenhuma complacência.

Considerações finais

Este trabalho teve como intuito fazer uma análise comparativa em duas obras, tendo como tema a sátira clerical em Gil Vicente e em Francisco de Quevedo y Villegas.

¹⁸ A citação da referida edição espanhola foi traduzida pelo próprio Mioranza, porém o editor não apresenta a citação original em língua espanhola na tradução consultada. O prefaciador apresenta somente a página onde a citação é encontrada, sem a devida referência completa.

Notou-se como as personagens-tipo, conforme as acepções de Brait e outros, comportam-se em determinada narrativa, tendo como elemento principal a má fama, característica que as personagens “reais” refutam em sua formação ideológica.

A respeito da escolha desse personagem, isso se deve ao contexto histórico em que ambos os autores se encontram; tanto Quevedo quanto Gil Vicente não deixaram de utilizar as antíteses em suas composições, embora o último seja humanista na passagem da Idade Média para a Renascença, enquanto Quevedo se situava no Barroco, movimento literário que tinha como peculiaridade a junção dos elementos opostos como faces da mesma moeda, ou seja, é o autor de uma obra multifacetada, na qual ele transita entre “satírico bufo (...), humanista reflexivo, moralista cristão e teórico político” (MOLHO, 1995, p. 172, tradução nossa¹⁹), marcas essas que se refletem no momento em que o literato espanhol se vale de efeitos estéticos que fazem o leitor se deparar com ideias por vezes contrárias, expondo uma realidade “às avessas” da mentalidade cristã em voga na época.

A sátira dialoga com o passado e o revitaliza no presente; essa é a natureza do seu elo com o efêmero, mas que, apesar do caráter temporário, é uma razão que incomoda, mesmo no tempo presente; como é o caso da figura religiosa, marcada por escândalos comprometedores não apenas do seu representante, mas também da instituição que o aloca, no caso, a Igreja. Essa forma literária está arraigada ao momento histórico em que autor e obra se encontram, e embora sejam revitalizações de um passado, não deixam de ser contemporâneas.

Referências

BERGSON, Henri. **O riso** – ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. Introdução de Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo: Edipro, 2018.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. **Sátira e lirismo no teatro de Gil Vicente**. Volume 1. 2 ed. Coleção Temas Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

¹⁹ No original: “satírico bufo (...), humanista reflexivo, moralista cristiano y teórico político.”

CALOBREZI, Edna Tarabori. Estrutura e tipo social no teatro de Gil Vicente. In: VICENTE, Gil. **Teatro profano de Gil Vicente**. Coleção Oficina Literária. São Paulo: Editora Selinunte, 1991. p. 91-109.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Volume 3: O Renascimento e a Reforma. São Paulo: Leya, 2012.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Volume 4: O Barroco e o Classicismo. São Paulo: Leya, 2012.

CESCO, Andréa. **Sueños y discursos, de Quevedo: Barroco, sátira e tradução**. 208f. Tese (Doutorado em Literatura). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

FIGUEIREDO, Cândido. Verbetes “folgar”. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<http://dicionario-aberto.net/dict.pdf>>. Acesso em: 18 de set. 2018.

FILHO, Domício Proença. **A linguagem literária**. 8 ed. São Paulo: Ática, 2007.

GIL VICENTE. **Auto da barca do inferno**. Introdução, notas e fixação de texto de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&Pm Pocket, 2006.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. São Paulo: Mercado de Letras/Secretaria de Estado de Cultura, 1989.

HIGHET, Gilbert. **The anatomy of satire**. Princeton: Princeton University Press, 1962.

HOLMAN, Clarence Hugh (ed). **A handbook to literature**. 4th edition. Indianapolis: ITT Bobbs-Merrill Educational Publishing Company, 1985.

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman. **Uma história cultural do humor**. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares 2000, p. 65-82.

LÉXICO. Léxico.pt: Dicionário Online de Português. Verbetes “folgar”. Disponível em: <<http://www.lexico.pt/folgar/>>. Acesso em: 07 jan. 2016.

LÓPEZ, José García. **Historia de la literatura española**. 20 ed. 12ª reimpresión. Barcelona: Vicens Vives, 2006.

LÓPEZ, José García. **Apontamentos da produção do riso na adaptação de Romeu e Julieta pela Turma da Mônica**. 2019. 243f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

LUIZ, Tiago Marques. **Apontamentos na produção do riso na adaptação de Romeu e Julieta pela Turma da Mônica**. 2019. 243f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- MIORANZA, Ciro. Apresentação. In: QUEVEDO, Francisco. **Os sonhos**. Tradução de Liliana Raquel Chwat. Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal – 27. São Paulo: Editora Escala, 2006.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. 3 ed. São Paulo: Cultrix: 1970.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 15 ed. São Paulo: Cultrix: 1978.
- MOLHO, Maurice. Quevedo. In: CANNAVAGGIO, Jean. (Org.) **Historia de la literatura española**. Tomo III: El siglo XVII. Cap. VII. p. 171-195. Barcelona: Ariel, 1995
- MOREIRA, Zenóbia Collares. **Humor e crítica no teatro de Gil Vicente**. Natal: Econômico Gráfica e Editora, 2005.
- NASCIMENTO, Bárbara Daiana da Anunciação. Sátira vicentina: seção anticlerical. **Revista Graduando**, Feira de Santana, v. 3, n. 4, p. 67-77, 2012.
- PEDRAZA, Felipe Blas; RODRÍGUEZ, Milagros. **Manual de literatura española**. Tomo III: Barroco, Introducción, prosa y poesía. Navarra: Cénlit Ediciones, 1980.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.
- QUEVEDO, Francisco. **Os sonhos**. Tradução de Liliana Raquel Chwat. Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal – 27. São Paulo: Editora Escala, 2006.
- QUEVEDO, Francisco. (edição anotada de James O. Crosby). **Sueños y discursos**. Madrid: Castalia, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 21-44.
- SPINA, Segismundo. Introdução. In: VICENTE, Gil. **O velho da horta; Auto da barca do inferno; A farsa de Inês Pereira**. São Paulo: Brasiliense, 1978. p. 8-9.
- TUTIKIAN, Jane. Introdução. In: GIL VICENTE. **Auto da barca do inferno**. Introdução, notas e fixação de texto de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&Pm Pocket, 2006, p. 5-17.
- VAÍLLO, Carlos. Introducción. In: QUEVEDO, Francisco. **El Buscón**. Edición de Carlos Vaíllo. Texto establecido por F. Lázaro Carreter. Barcelona: Bruguera, 1980.

WANDERLEY, Jorge. Literatura. In: JOBIM, José Luís. (Org). **Palavras da crítica:** tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 253-265.

Submetido em: 07 maio 2019

Aprovado em: 18 jun. 2019