

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

**O amante dentro do pote:
Uma análise em Apuleio, Boccaccio e Pasolini**

Elisa Vigna

Professora orientadora: Lucia Sá Rebello

Porto Alegre

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

**O amante dentro do pote:
Uma análise em Apuleio, Boccaccio e Pasolini**

Trabalho de conclusão do curso apresentado
como requisito parcial para obtenção de grau de
licenciada em Letras pela Universidade Federal
do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Lucia Sá Rebello

Porto Alegre

2014

AGRADECIMENTOS

Ao Augusto pelos conselhos;

À Elisa pelas pastilhas;

À Keista pelas partilhas;

Ao Paulo por todas as pilhas.

Pro Paulo, que me ensinou a descobrir o riso.

“Humorismo é a arte de fazer cócegas no raciocínio dos outros. Existem dois tipos de humorismo: o trágico e o cômico. O trágico é o que não consegue fazer rir; o cômico é o que é verdadeiramente trágico pra se fazer.”

Leon Eliachar

“O homem é o único animal que ri e é rindo que ele mostra o animal que realmente é”.

Millôr Fernandes

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a graça da narrativa do amante dentro do pote, presente tanto nas *Metamorfoses*, de Apuleio, quanto no *Decamerão*, de Boccaccio e na sua adaptação para o cinema por Pasolini. Para isso, são utilizados conceitos sobre o riso cômico e humorístico retirados de três autores do início do século XX: Henri Bergson, Sigmund Freud e Luigi Pirandello.

PALAVRAS-CHAVE: Apuleio; Boccaccio; Pasolini; humor.

ABSTRACT

L'obiettivo di questa tesi è analizzare la grazia della scena dell'amante dentro la botte presente sia nell'*Asino d'oro* di Apuleio, che nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio fino alla sua trasposizione cinematografica di Pier Paolo Pasolini. Sono utilizzati concetti sul riso, il comico e l'umorismo ritratti in tre autori dall'inizio del Novecento: Henri Bergson, Sigmund Freud e Luigi Pirandello.

PAROLE CHIAVI: Apuleio; Boccaccio; Pasolini; umorismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 O RISO, O CÔMICO, O HUMORÍSTICO.....	11
1.1 Filosofia: o riso e o cômico.....	12
1.2 Psicanálise: o humor.....	12
1.3 Crítica Estética: o cômico e o humorístico.....	14
1.4 O humorista e o comediante.....	17
2 CONTEXTUALIZAÇÃO E COMPARAÇÃO DAS NARRATIVAS.....	20
2.1 <i>Metamorfoses</i> , ou o <i>Asno de Ouro</i> , de Apuleio.....	20
2.2 <i>Decamerão</i> , de Boccaccio.....	20
2.3 <i>Il Decameron</i> , de Pasolini.....	21
2.4 O amante dentro do pote: comparação das narrativas.....	22
3 O AMANTE DENTRO DO ARMÁRIO: UMA PIADA QUE PERDURA.....	27
3.1 Análise da piada.....	28
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	33
REFERÊNCIAS.....	34

INTRODUÇÃO

A ideia deste trabalho surgiu na disciplina de literatura latina II, a partir da leitura do livro *Metamorfoses* (ou *O asno de ouro*), de Lucio Apuleio (século II), que demonstrou suas relações com o *Decamerão* de Giovanni Boccaccio, obra que, embora escrita depois (século XIV), é muito mais conhecida.

Considerarei que as obras dialogam entre si, pois “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). A noção de intertextualidade surge do conceito de dialogismo, desenvolvido por Mikhail Bakhtin, que parte da concepção de que todo discurso é dialógico, ou seja,

“toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as” (BAKHTIN, 1992, p. 101).

Assim, essas duas obras dialogam pela forma, ambas romances de recortes, e pelo contexto, mas a sua relação fica realmente clara porque a história do “Amante no pote”, ou “O amante no vaso”, figura tanto nas *Metamorfoses*, de Apuleio, quanto no *Decamerão*, de Boccaccio, além de ser uma das nove histórias do Decamerão escolhidas para serem transpostas ao cinema por Píer Paolo Pasolini na década de 1970. Essa temática, da mulher adúltera que engana o marido e esconde o amante, é tão atual hoje quanto o era há 1800 anos, quando Apuleio a registrou pela primeira vez que se tem notícia. Ela faz parte do imaginário ocidental e existe para além da literatura. É uma piada banal, contada em bares, conhecida por todos. Ainda tomamos contato com histórias como essa, através de narrativas orais, crônicas, programas humorísticos de televisão etc., embora atualmente o amante seja escondido no armário, embaixo da cama, no parapeito da janela...

Então me surgiram perguntas, que procurarei responder: Por que essa piada perdura ao longo dos séculos? Por que ela é engraçada?

Para tanto, no primeiro capítulo, serão discutidas teorias que envolvem o riso, o cômico e o humorístico, partindo de três obras principais de autores pertencentes a áreas distintas: Henri Bergson, com seu tratado filosófico sobre o riso; Sigmund Freud, com seu

artigo psicanalítico sobre o humor; Luigi Pirandello, com seu ensaio crítico sobre a estética do humorismo.

No segundo capítulo, analisarei mais detalhadamente as diferenças e semelhanças da história do amante em Apuleio, Boccaccio e Pasolini, além de contextualizar as obras dos respectivos autores.

No terceiro capítulo, partindo de conceitos retirados das áreas da Filosofia, da Psicanálise e da Crítica Estética, analisarei a piada para entender em que consiste a sua graça.

1. O RISO, O CÔMICO, O HUMORÍSTICO

Com o fim de analisar a piada, serão considerados alguns conceitos-chave visando principalmente definir o humor ou, melhor, a atitude humorística, mas levando em conta também definições sobre o riso e sobre o cômico, por considerar que esses conceitos estão todos naturalmente atrelados, embora possam ser diferenciados.

A base teórica dessa análise se dará a partir de conceitos já cristalizados na literatura de três áreas: a Filosofia, a Psicanálise e a Crítica Estética.

1.1 Filosofia: o riso e o cômico

Em 1900, Henry Bergson publica *O riso*, uma coleção de três ensaios que se propõem a entender o riso dentro da sua “significação social”.

O primeiro fato para o qual o filósofo chama a atenção é que só o que é propriamente humano é risível. Não só o homem é o único animal que ri, conforme professou Aristóteles, mas é o único animal capaz de fazer rir. Assim, para o autor, objetos ou animais, quando risíveis, só o são pelo que têm de semelhante ao homem.

Para explicar um de seus conceitos principais, Bergson utiliza a consagrada definição de que o efeito cômico provém do desvio e acrescenta que o risível nasce da quebra em uma rigidez mecânica, mas não é só a mudança brusca em uma atitude que provoca o riso, e sim o que há de involuntário nessa mudança, o fato de ela se dar desajeitadamente, sem querer. Utilizando o clássico exemplo de uma pessoa que está andando normalmente na rua, tropeça, cai e por isso provoca o riso dos demais, Bergson analisa a situação como risível por sua casualidade, por ser involuntária.

Outra questão que merece destaque para Bergson é o fato de que o riso exige insensibilidade por parte de quem ri, isto é, “o maior inimigo do riso é a emoção” e “a indiferença é seu meio natural” (p. 21). Assim, só rimos da pessoa que caiu porque somos insensíveis ao seu sofrimento ou mesmo à própria pessoa. Para ele, o cômico precisa de uma “anestesia momentânea do coração para produzir o seu efeito.” (idem) O riso não se destina à emoção, mas à “inteligência pura”.

E mesmo essa “inteligência pura” não ri de nada se estiver sozinha. Para que seja cômico, é necessário que possa ser dividido com outras pessoas. Ou seja, o riso corresponde às exigências de uma vida em comum, compartilhada por uma sociedade, um país, uma comunidade, um grupo. “Não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados”, pois “o cômico precisa de um eco”, o qual se reverbera dentro de um círculo fechado, que por maior que possa ser nunca se estenderá *ad infinitum*. Portanto, o riso encerra uma cumplicidade, um acordo entre seres que dividem algo em comum.

Podemos inferir alguns dos principais conceitos de Bergson a partir de um resumo do próprio autor: “o cômico surgirá quando homens reunidos em um grupo dirijam sua atenção para um deles, calando a sensibilidade e exercendo puramente a inteligência.”

Daí, podemos considerar três conceitos propiciadores do cômico:

- **Reunião em grupo:** o cômico nasce do compartilhamento de ideias, do pertencimento a um grupo de pessoas que, embora possa ser muito aberto, ainda será limitado;

- **Insensibilidade:** não é possível rir de uma pessoa se com elas tivermos algum laço afetivo, se dirigirmos alguma sensibilidade ao fato ocorrido.

- **Inteligência pura:** o riso se destina à razão, não à emoção.

Além disso, a esses conceitos, podemos somar a clássica definição de que o riso nasce do desvio, nas palavras de Bergson:

- **Quebra involuntária da rigidez mecânica:** o riso surge de uma quebra na normalidade, na ordem natural das coisas, quebra que se dá de maneira involuntária, casual.

1.2 Psicanálise: o humor

Os chistes e sua relação com o inconsciente (1905) e *O humor* (1927) são dois artigos de Sigmund Freud que pensam o humor sob a ótica da psicanálise. No primeiro deles, o psicanalista considera o humor apenas de seu ponto de vista econômico, isto é, demonstra que “o prazer que se obtém do humor surge de uma economia de gasto em relação ao sentimento” (p. 158). Já no segundo artigo, ele se pergunta em que consiste a

atitude humorística e chega a algumas definições, além de distinguir minimamente o cômico do humorístico.

Freud divide o processo humorístico em duas maneiras de realização, pois pode ter como objetivo tanto um outro quanto o próprio eu. Bergson predisse que o cômico não pode ser desfrutado isoladamente. Portanto, aqui, podemos inferir uma primeira distinção entre o cômico e o humorístico, uma vez que o humor pode se dar entre apenas um indivíduo que possui uma atitude humorística com relação a uma situação ou a si mesmo, enquanto que o cômico necessita ser compartilhado. De qualquer maneira, o psicanalista analisa o humor sobretudo a partir de quem o produz, mas afirma que o processo que se dá no ouvinte é uma réplica daquele que se deu na sua produção.

O ponto chave de produção do humor está em desapontar uma expectativa emocional, considerada como natural. Esperamos que alguém expresse afeto, por exemplo, mas essa pessoa faz uma piada. Psicologicamente haveria um “gasto de sentimento” que é economizado e transformado em prazer tanto para quem produz o humor quanto para quem o recebe. Na psicanálise, isso é considerado uma transposição da ênfase psíquica: o que era da ordem do ego vira da ordem do superego.

Talvez por isso Freud atribua um valor tão importante ao humor, que ele define como sendo “especialmente libertador e enobrecedor” (p. 161). Embora a comicidade e os chistes gerem um prazer muito mais intenso, o humor possui um caráter de valor mais elevado.

Assim, para Freud, o humor se afirma contra a crueldade da realidade, pois é um ato de rebeldia, e significa um triunfo do ego, e também do princípio de prazer. A atitude humorística relativiza os traumas, questiona a realidade e se revolta contra ela. O humor não aceita o que lhe é imposto, contraria as expectativas, vencendo no final através da obtenção de prazer.

Para Freud, o efeito humorístico não é o ponto central. O mais importante é a intenção que o humor transmite, dizendo a si ou aos outros: “Olhem! Aqui está o mundo, que parece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno de que sobre ele se faça uma pilhéria” (idem).

Podemos então depreender das ideias de Freud alguns conceitos-chave sobre o humor que se relacionam entre si, são eles:

- **Contrário:** Humor como **quebra de expectativa:** espera-se uma expressão de sentimento que o humor contraria. Há certeza de que o mundo é perigoso? O humor ri desse perigo e prova que o seu contrário também pode ser verdadeiro;

- **Rebeldia:** humor como **rejeição das reivindicações da realidade:** a atitude humorística repudia o sofrimento, revolta-se com os fatos traumáticos, que se tornam meras oportunidades de obtenção de prazer. O mundo parece sisudo e perigoso, mas através do humor transforma-se em um simples jogo infantil;

- **Gozo:** Humor como **efetivação do princípio de prazer:** obtém-se prazer ao economizar o esforço que seria gasto com sentimentos pesados. Por que se preocupar com a seriedade do mundo e sofrer, quando se pode aproveitar a vida com a leveza e o prazer das brincadeiras de criança?

1.3 Crítica Estética: o cômico e o humorístico

Luigi Pirandello escreve *O humorismo* em 1908 e o reedita com alterações em 1920. Na segunda parte deste ensaio, o autor italiano se propõe a definir o humorismo, sobretudo do ponto de vista da criação artística, pensando a questão do humorismo da perspectiva do seu processo criador. Dessa forma, trata principalmente da representação artística do humorismo, de uma visão de mundo que constitui a matéria e a razão do humor, mas principalmente de um “particular processo” do qual ele resulta.

Esse particular processo é a reflexão, ou melhor, uma “especial atividade” que a reflexão assume nas obras humorísticas.

Uma obra de arte, para Pirandello, “é criada por um movimento livre da vida interior que organiza as ideias e as imagens em uma forma harmoniosa, na qual todos os elementos se correspondem entre si e com a ideia-mãe que os coordena” (p. 148). Segundo ele, há reflexão durante a criação artística, mas ela se esconde do artista, não transparece. A consciência é apenas uma forma de pensamento, é “como um espelho em que o pensamento reflete”. No entanto, na criação de uma obra humorística, a reflexão é imprescindível e não se mantém invisível, não é apenas uma forma, um reflexo do sentimento. O sentimento é antecedido por essa reflexão, é julgado e analisado por ela. Essa reflexão descompõe,

fragmenta as imagens criadas pelo artista. E ainda, é “desta análise, desta fragmentação das imagens” (p. 151) que surge um outro sentimento, o sentimento de contrário.

Um exemplo do autor que se tornou clássico e que explica o que ele entende por sentimento de contrário é o da “velha empetecada” (p. 153). Quando vemos uma senhora toda maquiada, vestida com roupas de adolescente, sentimos vontade de rir, porque evidenciamos que essa senhora é o contrário do que deveria ser. Podemos permanecer nessa primeira impressão superficial do caso, que seria a impressão cômica. Isto é, o cômico é justamente essa observação do contrário. Mas se paramos para pensar em por que a senhora se veste e se comporta assim, podemos concluir que talvez ela sofra, talvez esteja enganando a si mesma, quando tenta esconder as rugas e a idade, talvez tenha algum motivo como tentar segurar um homem mais jovem etc. Tendo pensado duas vezes, já não podemos mais rir como antes, porque a reflexão nos levou justamente a um sentimento contrário ao primeiro. E essa é a verdadeira diferença entre o que é cômico e o que é humorístico.

Pode-se dizer que o humor vai além da comicidade, pois parte de uma consciência aprofundada sobre os fatos, mesmo que ela se dê inconscientemente. No humor, há o riso suscitado pela comicidade, mas há também um novo olhar sobre o sentimento que provocou o riso, o qual evidencia toda a sua melancolia. Assim, por trás do riso se esconde sempre a amargura; por trás do cômico, o drama.

Georges Minois, em seu estudo *A história do riso e do escárnio*, ao falar sobre o nascimento do humor na Inglaterra, descreve o humor como um “otimismo triste” ou “pessimismo alegre” (p. 304), que reflete as contradições desse país no século XVI.

Falando do humor de Thomas Morus, “que deixou a reputação de ser humorista”, ele afirma que o seu humor “vem da união dos contrários: um temperamento feliz, consciente da fragilidade da natureza humana [...] o humor tem necessidade de contraste: é um duplo olhar sobre os acontecimentos, sobre a vida” (idem). Essa observação corrobora com a teoria de Pirandello: por esse comportamento ambíguo, o humor nasce da melancolia, ao mesmo tempo em que a suscita.

“Essa reflexão se insinua aguda e sutil em tudo e tudo descompõe: toda imagem do sentimento, todo fingimento de ideal, toda aparência de realidade, toda ilusão” (p. 155). Portanto, essa especial atividade que a reflexão assume no humorista, gerando o sentimento

de contrário, faz com que o humorista não tome nenhum partido naquilo que ele representa. Ao menos, ele não toma somente um partido. Para Pirandello, é justamente isso que distingue o humorista do cômico ou do irônico ou do sático. Não nasce nestes últimos o sentimento de contrário. Se nascesse, no cômico, o riso se tornaria amargo; no irônico, a contradição que é somente verbal entre aquilo que se diz e aquilo que se quer que se entenda, se tornaria efetiva e não mais irônica; na sátira, deixaria de existir o desdém ou a aversão à realidade que é a sua razão de ser.

Para Pirandello, a vida é um fluxo contínuo que nós tentamos firmar através de formas fixas, que vão desde as imposições sociais e morais que devemos cumprir na vida em sociedade até os papéis sociais que representamos para os outros e para nós mesmos. Todas as nossas tentativas de dar coerência à vida são simulações, ilusões criadas por nós e “o humorista colhe subitamente essas várias simulações da luta pela vida e se diverte a desmascará-las, mas não se indigna: é assim mesmo” (p. 172).

Lacan, interpretando Freud e algumas considerações do psicanalista, no artigo *Função e campo da fala e da linguagem*, considera que o humor exprime-se no “desafio do contra-senso”, uma vez que o “humor, na graça maliciosa do espírito livre, simboliza uma verdade que não diz sua última palavra” (p. 271) no sem sentido que simboliza a vida. O humor vai contra a maré, desvela o senso comum, ridiculariza as imposições que nos acostumamos a acreditar como sendo naturais, mas que na verdade são culturais, provocando o questionamento. Por isso, desse exercício reflexivo presente no humorismo nasce a descomposição, fragmentação, quebra das formas fixas que costumam representar a realidade. Como vimos, a concepção de uma obra de arte é uma forma de organizar ideias e imagens em uma sequência, e mesmo uma obra humorística tem uma forma fechada, limitada por início e fim, e encerra um todo orgânico que representaria a vida. Porém, a atividade reflexiva, presente no humorismo, interrompe esse movimento organizatório que é espontâneo da arte: “Tantas vezes já se reparou que as obras humorísticas são descompostas, interrompidas, intercaladas por contínuas divagações” (p.176).

Recapitulando, nas obras humorísticas há um processo particular provocado por uma especial atividade da reflexão que descompõe as imagens e as ideias organizadas, ou seja, as formas fixas enganosas que construímos, social e internamente, a fim de dar para a vida um sentido que ela não tem. Assim, o humorismo particularmente demonstra o quanto

as construções sociais, o sentido de moral e mesmo a ideia que temos de nós mesmos não têm sentido, evidenciando, assim, o quanto a própria vida organizada, fechada, encerrada em uma lógica é ilusória. Portanto a incoerência se torna evidente e a realidade, relativa.

Por isso é característico das obras humorísticas a inexistência de heróis, uma vez que os heróis precisam ser dotados de caráter e de ações coerentes, ideais, e o humorista faz justamente o contrário e diverte-se demonstrando as incongruências humanas.

O humorismo pirandelliano se torna, assim, uma forma de percepção da realidade que vai além dos nossos fingimentos e além, ainda, da nossa própria identidade. Assim, do ponto de vista estético, abordado por Pirandello, uma especial atividade da reflexão leva à existência de algumas características nas obras humorísticas:

- Representação das **contradições** e da **falta de lógica** da vida: em uma obra humorística, cada sentimento é descomposto no seu contrário, cada imagem é fragmentada. Há descomposição, fragmentação de tudo, inclusive da própria arte, e assim mostra a vida mais próxima do que realmente é: um fluxo contínuo, desorganizado e ilimitado.

- **Relativização da realidade** e das **formas fixas** que a compõem: as obras humorísticas, através do sentimento de contrário, demonstram que a realidade é fictícia, que não há certeza de verdade nem dentro (subjetiva) nem fora de nós (objetiva). As formas fixas que costumam padronizar ilusoriamente a vida em sociedade são evidenciadas e questionadas.

- **Inexistência de heróis**: o humorista trata das incongruências do ser humano, portanto não pode representar um herói, um personagem coeso, ideal. O humorista se diverte justamente a descompor imagens e personalidades compostas para representar uma pretensa realidade.

1. 4 O humorista e o comediante

Entre o riso cômico e o riso humorístico há uma progressão. O riso cômico é mais raso, superficial, olha para o que parece estranho e aponta, ri daquilo que desvia da normalidade. Mas o riso humorístico parte da combinação entre raciocínio e sentimento, demonstra que o que concebemos como normal é igualmente estranho, conforme nos

aprofundamos no seu reconhecimento. Assim, ridiculariza os valores pré-estabelecidos e não apenas concorda com eles.

Basicamente, pode-se perceber que há uma valoração maior do humor com relação ao cômico. Enquanto o cômico é o próprio desvio, ou a observação da quebra (como considera Bergson), ele se ancora em valores solidificados, estereótipos prontos. Já o humorismo propõe a quebra, desmonta estereótipos, e isso é muito mais difícil de se fazer, mas, por consequência, o prazer obtido é muito mais nobre, como concebia Freud, “libertador”.

Para aprofundar a questão, na atualidade, há o documentário brasileiro *O riso dos outros* (2012), de Pedro Arantes. O documentário mostra “dois lados da piada”, o politicamente correto e o politicamente incorreto. Na minha visão, os humoristas são os politicamente corretos, uma vez que tendem à ridicularização dos preconceitos, provocam a quebra de valores pré-concebidos, incitando a transformação da sociedade e a atualização desses valores. Já os comediantes seriam politicamente incorretos, visto que apenas demonstram “quebras” arraigadas no imaginário social e cultural do público, por isso tendem a “bater nas minorias”, contribuindo com a conservação de valores instituídos e, portanto, com a manutenção do *status quo*.

Exemplos de humoristas brasileiros na atualidade seriam os cartunistas Laerte e André Dahmer, e programas como o canal Porta dos Fundos. Exemplos de comediantes: Rafinha Bastos, Danilo Gentili e programas como o Zorra Total, da Rede Globo.

Embora a base teórica deste trabalho se aprofunde muito mais em questões relativas à produção do humor, não separo os processos que o constituem dos de sua recepção. Portanto, considero, assim como Freud, que a recepção de uma obra humorística, seja literária, cinematográfica ou uma simples narrativa oral, se dá como “um eco, ou uma cópia” (O humor, 1927, p. 159) do seu processo constitutivo, daquilo que a produziu.

Os conceitos aqui reunidos servirão de base para analisar a graça da piada do amante dentro do pote no terceiro capítulo.

2. RESUMO DAS OBRAS E COMPARAÇÃO DAS NARRATIVAS

2.1 *Metamorfoses, ou o Asno de Ouro, de Apuleio*

É a única prosa escrita em língua latina, na época imperial, que conhecemos integralmente. Foi escrita por Apuleio, que nasceu por volta do ano 125 d.C., na localidade de Madauros, situada na atual Argélia.

A época em que Apuleio escreveu as *Metamorfoses* era uma época de perda dos antigos valores romanos da moral, dos deuses, da família. Essa falta de valores levaria, em questão de dois séculos, o império romano à total dissolução e à adoção do catolicismo como religião oficial, que regeria as relações humanas por muito mais do que os mil anos que normalmente consideramos compreenderem a Idade Média.

A obra divide-se em onze livros e é narrada por Lucio, um intelectual viajante que à semelhança do autor Apuleio interessa-se muito por magia, alquimia e pelo mundo sobrenatural. Guiado por uma curiosidade desmesurada, Lucio, que gostaria de se transformar em uma coruja, transforma-se acidentalmente em um asno. A partir daí, o “romance” é constituído pelas peripécias do burro Lucio que, apesar da metamorfose, prova, mais de uma vez, não ter perdido a inteligência humana.

Em busca de retomar a sua forma humana, o asno passa a narrar diversas histórias, presenciadas por ele ou mesmo proferidas por outros oradores. A mais conhecida delas, e que pode inclusive ser lida como um livro à parte, é o mito de Eros e Psiqué. Entretanto, a história que importa para o presente trabalho, ouvida em uma hospedaria pelo burro Lucio, é a do amante dentro do pote (Livro IX, 5-7).

2.2 *Decamerão, de Boccaccio*

É uma coleção de cem novelas escritas em toscano por Giovanni Boccaccio, no século XIV, considerada um marco literário na ruptura entre a moral medieval e o início do realismo, pois registra a substituição dos valores divinos pelos valores terrenos, mais tarde traduzidos pelo humanismo, uma vez que passa a ser a natureza que dita a conduta do homem e não mais deus ou seus representantes na terra.

Portanto, assim como as *Metamorfoses*, o *Decamerão* aborda um período de transição, o fim da Idade Média. A história principal se passa durante a epidemia da peste negra. Para fugir da epidemia, dez jovens (sete moças e três rapazes) deixam a cidade e se abrigam em uma casa de campo na região toscana, próximo a Florença. Para passar o tempo, eles combinam que, todos os dias, um deles seria apontado como rei ou rainha, escolheria um tema e chamaria todos os demais para contar uma história. O soberano do dia escolhe o rei ou rainha do dia seguinte até que cada um dos dez tivesse reinado e juntos tivessem contado cem histórias.

A história que será comentada neste trabalho é contada sob o comando do rei Dionéio que escolheu a temática dos “enganos que, por amor ou necessidade, as mulheres praticaram contra seus maridos, tendo eles notado ou não que foram ludibriados.” É contada por Filóstrato e pode ser encontrada na sétima jornada, segunda novela (VII, 2).

2.3 *Il Decameron*, de Pasolini

É um filme italiano, escrito e dirigido por Pier Paolo Pasolini, que adapta nove histórias da obra de Boccaccio para o cinema, em 1970. Este filme é o primeiro de uma trilogia que postumamente se convencionou chamar de *Trilogia della vita* (“Trilogia da vida”), juntamente com *I racconti di Canterbury* (Os contos de Canterbury, 1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (As mil e uma noites, 1974).

Compõe-se por dois episódios que permeiam os demais: o de Ciapeletto, um assassino que, durante a confissão, próximo à hora da morte, se faz passar por santo, e o do aprendiz de Giotto, interpretado pelo próprio Pasolini, que sendo também autor de uma obra artística, marca, autobiograficamente, a relação entre o sonho, a vida e a arte.

Fora o conto de Andreuccio, rapaz do interior enganado por uma mulher que diz ser sua irmã e que o alimenta e o leva a literalmente cair na merda para roubar seus pertences, os demais contos são licenciosos, isto é, tratam da sexualidade. São eles: Masetto de Lamporecchio, o surdo-mudo que se abriga em um convento e se deita com as freiras; Peronella, a mulher que trai o marido e esconde o amante dentro do pote; Caterina, que com a desculpa do calor convence que os pais a deixem dormir no terraço para que possa se deitar com o namorado; os amantes de classes diferentes Lorenzo e Elisabetta – o rapaz,

morto pelos cunhados, aparece em um sonho e conta que tudo à amada (ela o desenterra, corta sua cabeça e a planta em um vaso na sua janela); Gemmata e seu marido, enganados por Don Gianni, que os faz acreditar que se ele a possuir ela pode se transformar em égua e ajudar o marido a carregar os fardos do trabalho; Tingoccio e Meuccio, amigos que fazem um pacto: quem morrer primeiro deve voltar e contar para o outro se fazer amor é pecado. Tingoccio cumpre o pacto, retorna do mundo dos mortos e assegura que “lá em cima” fazer amor não é pecado – a prática inclusive asseguraria o paraíso

Mas o que interessa aqui é o conto de Peronella, ou seja, o amante no pote.

2.4 O amante dentro do pote: comparação das narrativas

A trama do conto, em Apuleio e Boccaccio, é substancialmente a mesma. Um homem trabalhador e humilde se casa com uma mulher também de origem simples, que logo começa a traí-lo com um jovem amante, aproveitando o fato de o marido passar o dia todo fora, trabalhando. No entanto, um dia o marido volta mais cedo, e a esposa, de improviso, esconde o amante dentro de um antigo pote. Quando abre a porta, logo passa a repreender o marido que, tendo voltado cedo, não havia trazido nenhum sustento para casa. O marido se explica e diz ter prometido o vaso inútil a um comprador (por 6 denários, em Apuleio; 5 liriados, em Boccaccio e Pasolini). A mulher afirma que a ideia de vender o pote já lhe tinha ocorrido, tanto que o comprador estava dentro do vaso, examinando o seu estado. Como uma comprovação de que a sua inteligência era superior à do marido, afirma ainda tê-lo vendido por um valor superior (7 denários em Apuleio; 7 liriados em Boccaccio e Pasolini). O amante então sai do pote e reclama da sua sujeira. O marido limpa o vaso por dentro, enquanto a mulher segura uma lanterna para iluminar o seu trabalho indicando onde precisa ser limpo. Os dois amantes o traem do lado de fora.

Os amantes e o marido terminam o serviço quase ao mesmo tempo. A figura abaixo, de Alex Cerveny, ilustra a cena final da narrativa:

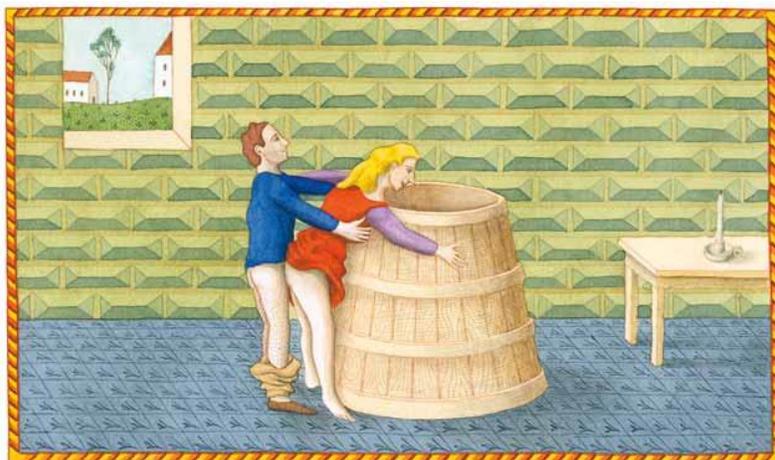


Figura 1: Cena final da novela de Peronella em Boccaccio. Ilustração de Alex Cerveny¹

Pode-se dizer que é comprovado que Boccaccio tenha lido Apuleio, sendo inclusive um grande admirador da sua obra. Não apenas pela referência à história aqui discutida, mas por diversos outros elementos, como a própria estrutura narrativa, que não cabem ser comentados no momento.

Dessa forma, independentemente de Boccaccio ter lido Apuleio, ambos os escritores trabalharam com estilos literários semelhantes, os quais privilegiam a narrativa oral e de cunho popular. Será considerada, portanto, uma visão dialógica da literatura, pois como afirma Julia Kristeva, “O autor pode se servir da palavra de outrem, para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui.” (KRISTEVA, 1974, p. 72). Ou seja, Boccaccio dialoga com o conto de Apuleio, mas vai além.

Se Apuleio não dá nome aos personagens, nem mesmo explicita exatamente o lugar onde se passa o conto, descrito rápida e resumidamente, Boccaccio, por outro lado, escolhe

¹ Fonte Figura 1: DIAS, Maurício Santana. Decameron: 10 novelas selecionadas. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 107.

Nápoles para sediar a narrativa, mais especificamente o condado de Avorio. Além disso, nomeia os amantes (mas não o marido, que conhecemos apenas pela profissão de pedreiro) e descreve com detalhes, por exemplo, o modo como Peronella e Giannello Scrignario teriam se conhecido. Portanto, Boccaccio adiciona realismo e concretude ao mote de Apuleio.

A estratégia da esposa consiste, como em Apuleio, em três momentos: esconder o amante dentro do pote; repreender o marido por não ter ido trabalhar; fazer do amante o comprador do pote.

O marido volta para casa por ser feriado de São Galeão e vem acompanhado de um comprador para o pote. Ao chegar e notar que a casa estava muito bem trancada por dentro, não poupou elogios à mulher, que ele chamou “bondosa e honesta”, justamente o contrário do que se demonstra a esposa, que abre a porta já com a “cara carrancuda” (BOCCACCIO, p. 354).

A repreensão de Peronella ao marido por ter retornado cedo do trabalho sem trazer consigo o sustento ganha dimensões muito maiores em Boccaccio. Novos detalhes são introduzidos, e a esposa chega a lamentar-se de que deveria fazer como as vizinhas, que têm muitos amantes. “As outras esposas gozam a vida. Eu até nem sei por que é que não arranjo alguns amantes, como fazem as outras. Muitos moços elegantes existem por aí que me amam, que me querem bem [...] Entretanto, nunca cedi” (BOCCACCIO, p. 355). E é justamente como “um moço elegante” que Giannello Scrignario, o amante, nos é apresentado na história. “Aconteceu que um moço, dos elegantes, vendo, um dia, esta Peronella, notou que o seu tipo muito lhe agradava, e por ela se apaixonou.” (idem, p. 354)

Outra diferença relevante entre as duas narrações está no seu desfecho. Quando o amante reclama da sujeira em que se encontra a mercadoria por dentro, Peronella é quem manda que o marido a tire do vaso: “Meu marido limpará tudo” (BOCCACCIO, p. 355), enquanto que no trecho de Apuleio, o próprio marido se predispõe a limpá-lo: “Sai daí, caro amigo, e espera calmamente até eu apresentá-lo de novo, preparado à maneira” (APULEIO, 2007, p. 200). Em Apuleio, fica claro que toca ao marido levar o pote nas costas até a casa do amante, após receber os 7 dinheiros. Boccaccio não vai tão a fundo nesse sentido; embora possamos imaginar que é o marido quem deve levar a barrica até a casa do amante, isso não fica evidente

Ainda na história de Boccaccio, é acrescentada uma piada envolvendo a ambiguidade da linguagem, quando a mulher reitera ao marido: “não vamos perder este *grande negócio*” (BOCCACCIO, p. 355).

Essas mudanças na narrativa contribuem para evidenciar como as mulheres são capazes de, por meio da palavra e da inteligência, enganar os maridos que estavam por descobri-las em adultério. Assim, à mulher são conferidas características como a astúcia e mesmo a independência, o que contribui para a temática do dia, escolhida pelo Rei Dionéio.

Já na adaptação para o cinema de Pasolini, a história de Peronella ganha outros elementos. O cinema, em comparação com a literatura, é mais taxativo, oferece menos possibilidades à imaginação do espectador. O cenário, o figurino e a música, por exemplo, são importantes para conduzir a uma interpretação mais fechada. Em Pasolini, a diferença reside mesmo na escolha dos atores. Como costuma ser nos seus filmes, ele escolhe, mais do que atores, personagens, pessoas reais. O homem que interpreta o marido de Peronella é desdentado, provavelmente feio, alguém que parece realmente ter saído de um outro tempo, tempo esse que se mantém estático, em suspenso, em algum lugar da Idade Média vivida, descrita, narrada por Boccaccio. O marido, no filme, é claramente “incapaz intelectualmente”, um homem que ri à toa, o que, inclusive, torna a atitude de Peronella mais compreensível ao espectador (parece que nos anos 70, em comparação com a Idade Média, era mais difícil de se acreditar em um marido “normal” que não desconfiasse da cena).



Figura 2: O marido de Peronella entrando no pote para limpá-lo no filme de Pasolini²

No entanto, ao passo que o marido é interpretado por uma pessoa comum, Peronella é interpretada por uma atriz de expressão internacional, Angela Luce, que confere força e graça à personagem idealizada por Boccaccio.

Além disso, imagens são acrescentadas às existentes em Boccaccio e somos capazes de ver um pouco mais do ponto de vista do amante, por exemplo, quando ele está escondido dentro do vaso, suando com medo de ser surpreendido pelo marido, ao mesmo tempo em que segura na mão uma faca, por prevenção. Assim, a tensão de que os amantes serão surpreendidos se mantém desde o início até o final, quando os amantes claramente se dão bem.

A narrativa de Pasolini termina em meio ao ato sexual dos amantes, enquanto o marido limpa o vaso. Além da piada já presente em Boccaccio, proferida por Peronella ao marido em napolitano, “Non ci facciamu scapà stu grosso affare” (“Não vamos deixar

² Fonte Figura 2: <http://filmesparadoidos.blogspot.com.br/2010/05/decameron-1971.html>

escapar este grande negócio”), a mulher ainda acrescenta gemendo: “Dove lo trovi un marito così?” (“Onde se encontra um marido assim?”).

3 O AMANTE DENTRO DO ARMÁRIO: UMA PIADA QUE PERDURA

O marido chega em casa inesperadamente mais cedo e a mulher, de improviso, esconde o amante. Esse é o mote da piada, mas são os seus desdobramentos que a tornam cômica, humorística, risível. Uma característica no entanto é comum a todas as narrativas de amante escondido: a esposa e o amante não são surpreendidos, e o marido permanece ignorante.

Para analisar as narrativas de Apuleio, Boccaccio e Pasolini, serão utilizados os conceitos abordados no primeiro capítulo. Esses conceitos se relacionam entre si.

Começemos pela noção de desvio da normalidade, já cristalizada na literatura investigativa das causas do cômico. Bergson a define como **quebra da rigidez mecânica**, quando há um desvio brusco na normalidade, na pretensa realidade. Freud fala em **quebra da expectativa**, porque esperamos uma determinada reação, um determinado comportamento, mas obtemos o seu contrário. Para Pirandello, esses desvios são naturais à vida e, no humorismo, servem para evidenciar as **contradições** e a falta de lógica de padrões impostos pelas normas que regem as sociedades humanas. E é por isso mesmo que são características do humorismo a **relativização da realidade e das formas fixas** que permitem a vida em comunidade. Portanto é **impossível a existência de heróis**, pois as imagens, as ideias e os personagens representados nas obras de humor são fragmentados, descompostos, contraditórios.

Enquanto Bergson separa a razão da emoção, quando diz que o riso exige **insensibilidade** e se destina à **inteligência pura**, que não se emociona, Pirandello acredita que o humor nasce da reflexão sobre um sentimento, que leva ao seu contrário, portanto, para ele, razão e emoção são, combinadas, a causa do humorismo. Não há uma verdade nem objetiva, nem subjetiva, e o humorista se diverte ao demonstrar essas criações fictícias.

Segundo Freud, o humor é uma maneira sadia de se lidar com essas contradições que existem entre a nossa ideia de realidade e a realidade em si sem dar vazão à loucura. O humor é um ato rebelde, **rejeita as reivindicações da realidade**, muitas vezes contraditórias e evidenciadas pelo sentimento de contrário. Assim, há **efetivação do princípio de prazer**, uma vez que o humor ri, ao invés de amargurar-se; escolhe, ou aceita, o riso, e rejeita a seriedade, a realidade e a própria ideia de uma verdade única.

3.1 Análise da piada: Apuleio, Boccaccio e Pasolini

O mote de Apuleio consiste nos seguintes momentos: 1) O marido chega em casa “na hora H”, trazendo consigo um comprador para um antigo vaso inútil; 2) A mulher esconde o amante dentro do vaso; 3) A esposa demora para abrir a porta e quando abre, repreende o marido por voltar mais cedo e não trazer sustento para casa; 4) O marido revela a intenção de vender o vaso; 5) A mulher não “sai do salto” e afirma já ter vendido o vaso por um valor superior; 6) O marido então dispensa o seu comprador e elogia a inteligência da mulher; 7) O amante sai do vaso e reclama de sua sujeira; 8) O marido se oferece para limpar e o faz enquanto os amantes “terminam o serviço”.

A comicidade principal da história provém, como já dito, da **quebra da expectativa** inicial, pois imaginamos que os amantes serão pegos e o marido fará um escândalo, mas ele nem desconfia do que acontece, e tudo termina em paz.

Além disso, a mulher **rejeita as reivindicações da realidade**, e assim afirma seu **princípio de prazer** contra as imposições rígidas sociais, rindo da cara do marido e dos padrões que lhe são impostos. Esse ponto é importante com relação ao momento em que a narrativa está sendo reproduzida por Apuleio (séc. II), uma vez que não se espera que uma mulher possa enganar seu homem, demonstrando-se mais esperta, e ainda permanecer sem a devida punição. A narrativa é especialmente risível pelo fato de o marido representar uma inteligência inferior relativa à da mulher que o engana debaixo do seu nariz. O marido é humilhado e, diante dos demais membros da comunidade, transforma-se em um ser ridículo, risível, digno de que dele se contem piadas em ambientes como as hospedarias, os bares da época. A superioridade da mulher é demonstrada porque ela consegue, através de um raciocínio rápido e lógico, enganar o marido e sair ilesa da situação, mas também porque ela evidencia a toda sua capacidade de ganhar dinheiro ao vender o vaso por um valor mais elevado, o que a torna triunfante tanto com relação ao marido quanto com relação ao amante, que deve pagar se não quiser se incomodar.

Mesmo assim, nessa historieta, não há um personagem herói. Aliás, são todos **anti-heróis**: o marido é a representação da ignorância e os amantes representam a sacanagem, a falta de valores da sociedade, ponto de vista notável nas demais histórias escritas pelo autor

nas *Metamorfoses*. Nenhum deles, portanto, compõe um modelo a ser seguido, moral ou socialmente.

O desfecho é especialmente exagerado em demonstrar a estupidez do marido. A humilhação é determinante, visto que ele limpa o vaso por dentro, enquanto a sua mulher o trai a poucos centímetros de distância, do lado de fora. Cabe ressaltar o fato de que ela não aceita a **rigidez mecânica** imposta pela sociedade, o que leva à **relativização** de uma **forma fixa**, um padrão muito arraigado ainda hoje no imaginário social, que é o casamento e a sua lógica machista. No entanto isso não fica tão evidente em Apuleio, como o fica em Boccaccio.

Por exemplo, no trecho de Apuleio, quem se oferece para limpar o vaso por dentro é o próprio marido, enquanto que no excerto de Boccaccio é a mulher quem manda o marido fazê-lo. Essa pequena diferença entre as narrativas é um exemplo que permite distinguir enormemente as duas piadas principalmente com relação ao tipo de riso que causam, se cômico ou humorístico. Desse modo, em Apuleio, é o homem que se deixa enganar, portanto ele merece ser motivo do riso alheio, porque ele é um homem que se desvia daquilo que se espera normalmente na sociedade. Já em Boccaccio, é a mulher que protagoniza a subversão dos padrões e inverte a lógica tida como normal, moral, social, real. Isto é, a mulher engana o marido através da sua astúcia, não é mais ele que se deixa enganar pela própria fraqueza, pela própria burrice.

A maneira como os fatos são apresentados em Apuleio, sem maiores detalhes, sem nomes ou especificidades, contribui para que sejamos **insensíveis** aos personagens e a seus sofrimentos, pois não somos envolvidos por emoções que nos atrelem às pessoas que são protagonistas ou alvo da piada, o que torna possível o riso. Rimos, porque o fato não aconteceu conosco nem com ninguém que seja caro a nós. Daí a economia de gasto, de que fala Freud, o prazer é proporcional ao gasto que se teria, caso aquela quebra tivesse acontecido comigo ou com alguém que eu conheço.

Na história de Peronella, esse princípio da insensibilidade também não é quebrado. Mesmo que tenhamos mais detalhes sobre os personagens, o marido continua sem nome, e conhecemos a história a partir do ponto de vista dos amantes, de seu apaixonamento. Assim, é com eles que criamos empatia, mas principalmente com Peronella, personagem que dá nome ao conto.

São descritas ações dos amantes e também as suas falas. Por exemplo, enquanto marido e mulher conversam, Giannello, escondido no pote, “estava de ouvidos abertos para ver se precisava rezear algo ou ter de tomar alguma providência” (BOCCACCIO, p. 355).

Todo tempo, há tensões como essa que são prontamente desfeitas, descompostas em novas tensões cujas expectativas são contrariadas. Essas tensões aumentam ao longo da narrativa até chegar ao seu ápice, e os amantes além de se salvarem, conseguem terminar o que tinham começado antes de serem interrompidos pelo retorno do marido.

Esse desfecho da novela é descrito com especial detalhamento, e a estratégia de Peronella fica clara. Demonstrando senso de humor e domínio da linguagem, ao mandar o marido limpar o vaso, ela diz: “Não vamos perder esse grande negócio” (p. 355). Além disso, segurando o lume para que o marido pudesse fazer a limpeza, tapa o vaso com os braços e a cabeça, deixando o resto do corpo em posição acessível ao amante, que pode “montá-la como os cavalos montam as éguas da Partia” (idem). Assim, passa a dar indicações ao marido e, ambigualmente, ou seja, humoristicamente, também ao amante: “raspe aqui, raspe ali”.

Todos os homens saem felizes, pois Peronella consegue agradar a dois ao mesmo tempo. O marido se contenta com o valor recebido e com a perspicácia da esposa, e o amante volta para casa vivo e satisfeito. No fim, é Peronella quem ri o riso vencedor. O riso de humor, que burla, momentaneamente, o siso da vida.

Portanto, enquanto a narrativa de Apuleio beira mais ao cômico, a de Boccaccio se aproxima do humorismo, pois, por apresentar mais detalhes, mais literatura, vai além: provoca um número maior de tensões, que vão sendo descompostas em outras, criando sempre um novo sentimento contrário ao anterior. Cada imagem descomposta desmascara a rigidez do casamento, evidenciando suas contradições. A realidade é relativizada e o princípio de prazer é efetivado, pelos amantes, pelos autores, pelos leitores.

O humorismo da novela confirma e é confirmado pela teoria de Pirandello. A narrativa nasce de reflexão, que não se esconde, e fica evidente pela fala de Filóstrato, que, ao introduzir a história de Peronella, se dirige às mulheres dizendo:

“tantos são os enganos que os homens, e sobretudo os maridos, realizam contra vocês, que quando uma esposa comete uma falsidade contra o

próprio esposo, não só deveriam vocês sentir-se alegres pelo fato disso acontecer ou de lhes ser repetido ou de lhes chegar aos ouvidos, mais do que alegres, deveriam vocês mesmas ir narrando o caso por todo o mundo” (p. 353-354)

Peronella se torna, assim, um exemplo a ser seguido, não por ser heróica nem mesmo moralista, mas pelo contrário, por subverter a ordem vigente, oprimindo quem de costume é opressor, mesmo que apenas por um instante.

Nesse mesmo sentido, também as nove histórias representadas cinematograficamente por Pasolini são subversivas, pois têm em comum o fato de questionarem a moralidade, a religião, os tabus sexuais vigentes tanto na península itálica medieval, representada na obra de Boccaccio, quanto na Itália do século XX, vivenciada por Pasolini.

Como notamos anteriormente, na sua versão do conto, Pasolini escolhe um ator fisicamente ridículo e que representa mentalmente um tonto, o que contribui para a nossa **insensibilidade** com relação, ao menos, àquele que é a “vítima” da situação. A decisão de Peronella em trair o marido nos parece mais razoável, mais racional.

Por isso, não rimos mais apenas da astúcia da mulher ser superior à do marido, nem do fato de o marido ser enganado, rimos da cara do marido, da sua própria risada, da sua clara ignorância não só referente à traição da esposa, mas a todas as demais situações sociais, à realidade como um todo.

Pasolini parte do mote de Boccaccio e o reinterpreta, com a sua visão italiana da segunda metade do século XX. Enquanto na novela de Boccaccio a mulher deixa de ser a oprimida e momentaneamente se torna opressora, na adaptação de Pasolini a mulher é o carrasco e o marido é a vítima. A mulher é representada como ser superior, física e psicologicamente, ela é mais esperta, mais ágil em pensamento e na utilização das palavras. É ela quem engana o marido, por mérito próprio, e não o marido que se deixa humilhar. A quebra é então provocada por Pasolini, e não apenas apontada por ele, uma vez que a representação do marido desvia do que é esperado socialmente: o homem deve ser forte, inteligente, representar o *pater familias*. Peronella é uma maneira de rir da instituição do casamento como um todo, não apenas do seu marido. O marido, que não tem nome, representa todos os maridos.

O riso provocado, embora não seja intenso, é envolto por reflexão e melancolia. Mas o humor é libertador. Peronella representa a mulher que rompe as amarras do moralmente correto, que não aceita o que lhe é imposto, pelo contrário, burla essas imposições, ridicularizando-as. Existe um questionamento que ultrapassa a época medieval retratada na narrativa. Assim, utilizando narrativas medievais, Pasolini pode abordar tabus sexuais e ao mesmo tempo questionar a lógica do casamento (assim como questiona o machismo, o classismo, a heterossexualidade) com relação a sua própria época, mesmo que o faça com uma narrativa histórica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O humor é uma possibilidade de se entender uma cultura, os costumes das sociedades. Goethe disse que “nada descreve melhor o caráter dos homens do que aquilo que eles acham ridículo”. O que usamos para fazer graça e aquilo de que rimos dizem muito sobre as construções sociais de uma época, sobre nossa construção individual, nossos pontos de vista, preconceitos e convicções. O que é passível de riso muda com o passar dos tempos, conforme mudam os padrões estabelecidos. O humor, e também aquilo que é risível, acompanha as mudanças das correntes de pensamento e dos costumes na sociedade. Entretanto, ou talvez por isso tudo, a piada do amante escondido está no nosso (in)consciente coletivo, perdura no tempo na cultura ocidental.

Com a ajuda dos conceitos retirados das teorias Bergson, Freud e Pirandello, concluímos que a narrativa em questão é sobretudo humorística porque quebra a expectativa inicial; relativiza padrões fixos, como o casamento e a superioridade masculina; revela a falta de lógica dos padrões impostos; questiona a própria moral e a validade da monogamia; relativiza a incapacidade das mulheres perante a superioridade intelectual e física masculina.

A rigidez moral é ilusória e existe apenas na construção imaginária que fazemos da realidade. Essa piada é engraçada porque provoca a subversão de tabus sexuais e de relações rígidas impostas como o casamento heterossexual, por exemplo.

A piada, ainda hoje, contribui para desmascarar as contradições do casamento. Efetivamente, para que o casamento funcione, é necessária uma criação fictícia, é preciso enganar e deixar-se enganar.

REFERÊNCIAS

APULEIO. *O burro de ouro*. Tradução de Delfim Leão. Lisboa: Livros Cotovia e Delfim, 2007.

BERGSON, Henry. *O riso*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.

BOCCACCIO, Giovanni. *O Decamerão*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Editora Abril, 1971.

CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

DECAMERÃO (Il Decameron). Produzido por: Alberto Grimaldi e Franco Rosselini. Escrito e dirigido por: Pier Paolo Pasolini. Baseado na obra de Giovanni Boccaccio. Intérpretes: Franco Citti, Nineto Davoli, Angela Luce (Peronella). 1970, mono, colorido.

Link para o filme: <https://www.youtube.com/watch?v=PW1qInYwwFg> (legendas em espanhol)

DIAS, Maurício Santana (org.). *Decameron: 10 novelas selecionadas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Traduzido por Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FREUD, Sigmunt. (1927). *O humor*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XXI

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

O RISO DOS OUTROS. Documentário. Dirigido por: Pedro Arantes. Participantes: Laerte, André Dahmer, Jean Willys, Rafinha Bastos, Danilo Gentilli. 2012, colorido.

Link: https://www.youtube.com/watch?v=uVyKY_qgd54

PIRANDELLO, Luigi. *L'umorismo*. Lanciano: Editore R. Carabra, 1908.