

## RETÓRICA DO RISO: COMÉDIA, SÁTIRA E UM DIA NA FEIRA COM BEN JONSON \*

Visa este estudo propor o reconhecimento e a eventual elucidação de algumas das instabilidades taxonómicas colocadas por um subgénero dramático tal como é entendido e praticado num dos momentos mais produtivos e criticamente mais valorizados da história da literatura e do teatro em Inglaterra: o Renascimento. As referidas instabilidades ocorrem, conseqüente ou paradoxalmente, num período em que quer na sua consideração erudita, quer nalgumas instâncias da sua prática, o literário nos surge fortemente determinado por uma consciência e uma vontade de *decorum*. Porventura como sinal de uma vitalidade que se evade aos espartilhos teórico-conceptuais, esse ânimo codificador não impedirá que o *corpus* da literatura dramática do Renascimento inglês chegue até nós com as marcas de perplexidades — como as que se colocam quanto ao propósito e desígnio do autor de comédia face ao seu público e aos instrumentos próprios do subgénero de que é praticante, nomeadamente quando este se cruza com o modo satírico.

Haverá também lugar neste estudo à consideração de questões de história economico-social, nalguns casos em contiguidade com contributos da antropologia, na medida em que participem da determinação de conteúdos temáticos e de feições formais de comédias do período isabelino-jacobiano.

Por fim, localizar-se-ão na obra de um dos principais dramaturgos desse período, Ben Jonson, instâncias da agudização mas também do

---

\* Apresentado em Fevereiro de 1995 ao grupo de estudos Anglo-Americanos da FLUP no âmbito das Jornadas Científicas do Instituto de Estudos Ingleses, constitui este estudo a actualização e reformulação de alguns dos percursos de leitura definidos numa dissertação de Mestrado apresentada em 1986 à Faculdade de Letras de Lisboa.

eventual esboço de uma resolução para algumas das referidas perplexidades.

Proceda-se, num momento ainda preliminar, a um breve esclarecimento de questões terminológicas e conceptuais que a exposição que se segue inevitavelmente levantará. Será esse, sem dúvida, o caso da menção à comédia como um **sub-género** do drama: sem pretender neste ponto investigar de uma forma especializada aquele que é um dos âmbitos mais complexos da teorização literária, optamos por uma designação que supõe e subscreve a tradicional divisão triádica **lírica/drama/narrativa** como macro-modelo do sistema dos géneros. Beneficiando da força culturalmente persuasiva que, pelo legado da retórica clássica e das suas consequências, esquemas de tripartição inequivocamente detêm; e tendo para nós o valor adicional de a sua presente composição datar do período literário que mais directamente estará em causa neste estudo, surge-nos esta tríade dotada de uma ordem de coerência que nos parece da maior importância na proposta de categorias que são antes de mais modelos explicativos, aos quais recusamos qualquer imputação de valor de tipo (chamemos-lhe) essencialista. No ponto em que o assumimos, não se deixe de reconhecer, contudo, que este modelo, tendo por detrás de si séculos de consagração, com origem clássica na estrutura tripartida, e com a já referida composição estabelecida desde o Renascimento e fortemente confirmada com os Românticos, é hoje muito menos consensual<sup>1</sup>. Naquela que tem sido na última década uma das referências principais para tais considerações no espaço da teorização de língua inglesa — *Kinds of Literature*, de Alastair Fowler — a qualidade **genérica** é reservada para o que Fowler designa como *kinds*, categoria que reconhece como idêntica à dos chamados «géneros históricos». Para Fowler, lírica, drama e narrativa serão «three ways of representation», ou ainda «organic modes», lamentando este autor a tendência, consagrada com teorizadores como Emil Staiger e Theodor Meyer, para designar essas categorias como **géneros**<sup>2</sup>. Acrescente-se que os «ways of representation» ou «organic modes» de Fowler serão idênticos àquilo a que Claudio Guillén se refere em *Literature as System* como «the essential modes often called universals»<sup>3</sup> — ou que,

<sup>1</sup> Ver AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de — *Teoria da Literatura*, 4.ª ed., Coimbra, Almedina, 1982, pp. 341 segs.

<sup>2</sup> FOWLER, Alastair — *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 1982, pp. 56, 235-6.

<sup>3</sup> GUILLÉN, Claudio — *Literature as System*, Princeton, NJ, Princeton U.P., 1971, p. 114.

em Português, Vítor Manuel de Aguiar e Silva designa como «categorias meta-históricas» (Aguiar e Silva reserva a designação «géneros» para as «categorias históricas») ou ainda «elementos universais e invariantes», «possibilidades ou virtualidades transtemporais da enunciação e do discurso»<sup>4</sup>.

Adiante se exporá o que neste trabalho se entende por «modos», designação que aplicaremos a categorias de outra forma situadas.

Regressando agora ao ponto de partida para estas considerações, note-se como a opção de designar (especificamente) o **drama** como género implicará que a **comédia**, tal como a tragédia, seja nomeada como um **sub-género dramático**; também a este respeito divergirei do modelo de Fowler, no qual a designação de sub-géneros é aplicada (por exemplo) a certas formas convencionais, ou a formas fixas (como sucede, no caso da lírica, com o soneto)<sup>5</sup>. Valorizarei, contudo, algumas das feições definidoras que Fowler propõe para os seus *kinds*, e em particular aquilo a que chama «external structure»<sup>6</sup>.

Essa «estrutura externa» é a nosso ver reconhecível para o drama na definição operatória segundo a qual esse género recobre «textos destinados à representação por actores que, através do diálogo e da movimentação, expõem uma acção que se caracteriza pela existência de conflitos externos e/ou internos»<sup>7</sup>. Como autores desde Northrop Frye a Martin Esslin sublinharam<sup>8</sup>, esses conflitos envolvem caracteristicamente o choque de vontades individuais e sociais, naquela a que Raymond Williams chamou «one of the most social of all art forms»<sup>9</sup>. Concomitantemente, é um dos dados de maior persistência na teoria da comédia a noção de que, no caso deste sub-género dramático, o conflito indivíduo-sociedade é configurado de forma a privilegiar o ponto de vista social e sublinhar a **a-normalidade** das vontades individuais que se lhe opõem — consagrando então o final

---

<sup>4</sup> AGUIAR E SILVA — *Teoria da Literatura*, pp. 377-82.

<sup>5</sup> FOWLER — *Kinds of Literature*, pp. 111 segs.

<sup>6</sup> FOWLER — *Kinds of Literature*, pp. 60.

<sup>7</sup> Um *working definition* que, apresentado estritamente enquanto tal, ouvi em 1983 ao Prof. Fernando de Mello Moser.

<sup>8</sup> FRYE, Northrop — *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957), Princeton, NJ, Princeton U.P., 1973, pp. 163 segs.; ESSLIN, Martin — *An Anatomy of Drama*, London, Abacus, 1976, *passim*.

<sup>9</sup> WILLIAMS, Raymond — *The Long Revolution* (1961), Harmondsworth, Penguin, 1980, p. 271.

feliz um triunfo do social e uma **normalização**, através de variadas estratégias<sup>10</sup>.

Tal normalização suporá em muitos casos, para a personagem ou personagens desviante(s), uma *anagnorisis* cómica, a condução a um estágio superior de conhecimento — caracteristicamente de conhecimento **de si**, ideal clássico que a literatura renascentista glosa incansavelmente, e que Platão (um dos seus maiores proponentes) definira no *Filebo* como a condição cuja ausência definia o cómico<sup>11</sup>. Para além de (ou em relação com) isso, o desfecho normalizador ostenta, nas múltiplas instâncias que o *corpus* da comédia europeia nos pode oferecer, diferentes configurações, que vão do severamente punitivo ao benevolente e exculpatório. Mas quando consideramos os diferentes sentidos que uma *anagnorisis* ou um final feliz podem assumir situamo-nos já não na perspectiva da definição **genérica** da comédia, estribada no cumprimento de uma «estrutura externa» em termos já expostos, mas antes no âmbito da sua consideração **modal**. Diferirão as feições modais das genéricas pela circunstância de, decorrendo em muitos casos — mas nem sempre — da prática de um género em particular, não radicarem contudo, por necessidade, numa forma externa, e poderem manifestar-se por conseguinte noutros géneros — como quando falamos em afloramentos do cómico ou do trágico em textos de narrativa. A menção ao **cómico** ou ao **trágico** alertar-nos-á para duas considerações, qualquer delas merecendo igualmente a atenção de Alastair Fowler: por um lado, a circunstância terminológica de as designações genéricas surgirem em regra como substantivos, enquanto as modais tendem a ser de tipo adjectival<sup>12</sup>; por outro, o facto de alguns modos existirem em correspondência com géneros (como com os exemplos agora avançados) — mas de nem sempre isso se verificar:

Some modes — notably pastoral and satire — cannot be referred with certainty to antecedent kinds. (...) Thus, pastoral has been associated with many external forms. (...) Satire is the most problematic mode to the taxonomist, since it appears never to have corresponded to any one kind. It can take almost any external form, and has clearly been doing so for a very long time.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Ver FRYE — *Anatomy*, pp. 163 segs.; HOWARTH, W. D. — *Comic Drama: the European Heritage*, London, Methuen, 1978, p. 7; VALLÈRA, M.<sup>a</sup> Helena R. P. C. Gomes de — *Para uma Noção de Comédia*, «Revista da Faculdade de Letras», III Série, 15, Lisboa, FLUL, 1973, pp. 537-55.

<sup>11</sup> Ver PLATON — *Philèbe, Oeuvres Complètes*, Tome IX, 2e partie, trad. Auguste Diès, Paris, Belles-Lettres, 1959, 48a-49c.

<sup>12</sup> Ver FOWLER — *Kinds of Literature*, pp. 106-7.

<sup>13</sup> FOWLER — *Kinds of Literature*, pp. 109-10.

Estas duas possibilidades na relação dos modos com os géneros deixam-se representar na modalização da comédia isabelina e jacobiana, significadas nos qualificativos que distinguem as duas principais categorias que convencionalmente lhe são identificadas: **comédia romântica** vs. **comédia satírica**. Na sua definição mais simples, a primeira destas categorias deve a sua designação ao chamado *romance tradition*, do qual herdará o gosto por acções profusas quer de incidentes aventureiros quer de personagens, e, acima de tudo, o propósito de deleitar com as circunstâncias do amor experimentado por personagens jovens. É este um aspecto no qual se entrosa com o legado da Nova Comédia romana, de Plauto e de Terêncio, em que o amor jovem é obstruído por figuras mais velhas, representantes de um poder e de uma lei cuja arbitrariedade e injustiça serão ultrapassadas pelas pretensões amorosas. O triunfo da perspectiva himeneal conjuga-se no desfecho da comédia romântica com um movimento reconciliatório, sendo em regra dessa ordem a reconfiguração do social e a «normalização» do desfecho. Acrescente-se que as comédias de Shakespeare são em regra tidas como os exemplos centrais desta categoria<sup>14</sup>.

O legado da Nova Comédia é comum à segunda das categorias referidas, mas o seu atravessamento pelo modo satírico confere-lhe um cunho denunciatório e punitivo que é alheio, em regra e por definição, à comédia romântica. Às atracções da diversidade e do (por vezes) exotismo dos lugares e incidentes da comédia romântica contrapõem-se na comédia satírica os espaços urbanos, considerados nas suas personagens e actividades, num registo de observação social, e conduzindo a uma normalização de cariz inculpatório e excludente. Desta categoria da comédia é Ben Jonson o autor tradicionalmente apontado como mais característico.

Tem a crítica das últimas décadas questionado o rigor desta distinção, contribuindo para o seu esbatimento<sup>15</sup> — esforço no qual este estudo se querará incluir. Cruza-se tal esforço nalguns pontos com o processo, que desde as primeiras décadas do séc. XX se desenvolveu, de reabilitação de Ben Jonson, cuja reputação crítica sofreu desde (em particular) o séc. XVIII de uma comparação desvantajosa com Shakespeare, com

<sup>14</sup> Uma referência clássica para o estudo destas questões é DORAN, Madeleine — *Endeavors of Art: A Study of form in Elizabethan Drama*, Madison, Wis., The Univ. of Wisconsin Press, 1964, *passim*.

<sup>15</sup> Ver LEONARD, Nancy S. — *Shakespeare and Jonson Again: the Comic Forms*, «Comedy, Renaissance Drama», New Series X, Evanston, Ill, Northwestern U.P., 1979, 45-69, p. 45.

óbvias consequências na valoração relativa das respectivas tradições da comédia.

Mas a atenção mais cuidada a Ben Jonson tem conduzido também à reflexão sobre dificuldades que podem surgir quando o modo satírico habita a comédia. É comum a noção de que a sátira se estriba por tradição em valores rigorosamente definidos; que visa alvos bem claros; que, na medida do desígnio que tenta cumprir, é informada por uma intencionalidade retórica<sup>16</sup>:

directionless satire [is] a contradiction in terms<sup>17</sup>

The best satire (...) is that which is surest in its values: (...) satire is always acutely conscious of the difference between what things are and what they ought to be<sup>18</sup>

its moral norms are relatively clear, and it assumes standards against which the grotesque and absurd are measured. (...) Satire demands at least (...) a content which the reader recognizes as grotesque, and at least an implicit moral standard<sup>19</sup>

A radical moral stance is perhaps the most striking feature of the satiric repertoire.<sup>20</sup>

To the extent that satire presents, and so represents, its 'object', it is related to other mimetic forms. But to the extent that satire attacks, it is rhetorical — (...) and there is a persuasive end in sight. (...) the generic end is rhetorical. (...) There is always a strong sense of efficiency in satire: nothing is done without a purpose.<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> Não ignoramos a revisão a que Dustin Griffin recentemente quis proceder dos consensos teórico-críticos a este respeito estabelecidos desde as décadas de cinquenta e sessenta por autores como os que em seguida citamos (GRIFFIN, Dustin — *Satire: A Critical Reinroduction*, Lexington, Ky, Kentucky U.P., 1994, *passim*). Apoiar-nos-emos ainda, contudo, nos consensos em causa precisamente pela medida na qual eles reflectem os princípios ostensivamente propostos como regendo a sua produção satírica em períodos e por autores entre os quais se incluem aqueles que aqui directamente se consideram - e isto independentemente das reservas que (como também veremos) se possam manter quanto à concretização de tais princípios no *corpus* literário em questão. Acrescente-se ainda que, não obstante a simpatia que experimentamos face à defesa por Griffin do que é diverso, múltiplo e refractário a nexos universalizantes, este estudo requer que certas distinções fundamentais, **antes de serem questionadas**, sejam devidamente reconhecidas, pelo peso que tiveram nas tradições literárias e teórico-críticas.

<sup>17</sup> FARLEY-HILLS, David — *The Comic in Renaissance Comedy*, London and Basingstoke, Macmillan, 1981, p. 10.

<sup>18</sup> POLLARD, Arthur — *Satire*, London, Methuen, 1970, p. 3.

<sup>19</sup> FRYE — *Anatomy*, pp. 223-4.

<sup>20</sup> FOWLER — *Kinds of Literature*, p. 110.

<sup>21</sup> PAULSON, Ronald — *The Fictions of Satire*, Baltimore, Md, The Johns Hopkins Press, 1967, pp. 3-4.

Estas qualidades manifestam-se no desenvolvimento de estratégias denunciatórias, e a consequência que inevitavelmente têm no desfecho de uma acção satiricamente modalizada é de ordem punitiva, de inequívoca vitimação (por diversas formas) daqueles cujas faltas foram expostas. Quando essa vitimação se não concretiza mais violentamente do que através do riso, esse riso assentará na exclusão, vincando a inultrapassável diferença entre os que são sujeito e objecto desse riso, entre os pobres ineptos que o desígnio satírico condenou e aqueles (incluindo os leitores, em regra levados a partilhar do ponto de vista autoral) que se estribam na plataforma de superioridade construída por valores tidos como inquestionáveis.

Embora correntes com uma longa história dentro da teoria da comédia tenham subscrito a tese de que a assunção de uma superioridade era própria (também) do cómico, de que seria seu princípio definidor o riso como exultação na **diferença**, ganhou importância crescente na crítica e teorização do séc. XX o entendimento de que a normalização, a recomposição do social que o desfecho da comédia promove supõe uma assimilação, um nivelamento benigno e benevolente, e a experiência do riso como celebração da **semelhança**. Northrop Frye não tinha dúvidas em afirmar no *Anatomy of Criticism*: «the theme of the comic is the integration of society»<sup>22</sup> — ou ainda:

The tendency of comedy is to include as many people as possible in its final society: the blocking characters are more often reconciled or converted than simply repudiated.<sup>23</sup>

Comedy usually moves toward a happy ending, and the normal response of the audience to a happy ending is 'this should be', which sounds like a moral judgement. So it is, except that it is not moral in the restricted sense, but social. Its opposite is not the villainous but the absurd.

(...)

one feels that the social judgement against the absurd is closer to the comic norm than the moral judgement against the wicked.<sup>24</sup>

E, um pouco mais recentemente, David Farley-Hills declararia:

Comedy shows the possibility of more than one value judgement of the same event, and, though a preference may ultimately be shown, initially comedy asks us to suspend judgement (...) Ambiguity and paradox lie at the heart of comedy (...)

The comic mode accepts that as far as the human mind is concerned truth is a plurality.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> FRYE — *Anatomy*, p. 43.

<sup>23</sup> FRYE — *Anatomy*, p. 165.

<sup>24</sup> FRYE — *Anatomy*, pp. 167-8.

<sup>25</sup> FARLEY-HILLS — *The Comic*, pp. 24, 32-3.

Uma implicação óbvia de juízos como estes para a leitura da comédia isabelina e jacobiana é a da promoção a uma posição central de algumas opções modais características da comédia romântica, de cuja consideração, aliás, em importante medida decorrerão — as afirmações de Farley-Hills poderiam assumir para seu lema títulos shakespearianos como *As You Like It* ou *What You Will*; simultaneamente, evidencia-se uma compatibilidade difícil entre as exigências do modo satírico e o que se vem definir como a benevolência do cómico, ou seja, das expectativas modais directamente decorrentes da categoria genérica que o desígnio satírico vem habitar.

Dissemos já, contudo, que esta perspectivação teórico-crítica só no séc. XX veio encontrar um favor crescente (embora não unânime), e que leituras contrárias a estas foram noutros momentos repetidamente formuladas — como sucede, justamente, no período que directamente estará em causa. O entendimento da comédia como cumprindo uma função correctiva dos vícios humanos, ao expô-los em termos que os tornam risíveis e portanto não-atraentes, é lugar-comum quase inevitável na sua consideração por diferentes autores do Renascimento inglês; de entre o *dulce* e o *utile* horacianos, o primeiro só se legitima pelo valor funcional que se lhe possa reclamar na prossecução do segundo, questão tornada mais candente pela pressão ética consequente à Reforma, e mais estridentemente verbalizada pelos Puritanos. As observações de Philip Sidney sobre a comédia no seu *Defence of Poesy* — os ataques que o título supõe reclamavam-se da legitimidade moral, como com o *School of Abuse* do Puritano Stephen Gosson — reflectem essa preocupação:

I speak to this purpose that all the end of the comical part be not upon such scornful matters as stir laughter only, but, mixed with it, that delightful teaching which is the end of poesy. And the great fault even in that point of laughter, and forbidden plainly by Aristotle, is that they stir laughter in sinful things, which are rather execrable than ridiculous, or in miserable, which are rather to be pitied than scorned.<sup>26</sup>

Reflectem também, para além disso, uma desconfiança em relação ao riso que, antes mesmo da eventual filiação na vertente de austeridade Protestante da complexa identidade de Sidney, se pode reportar a uma longa e prévia tradição cristã<sup>27</sup>; e ainda a crença de que o riso resulta por

<sup>26</sup> DUNCAN-JONES, Katherine (ed.) — *Sir Philip Sidney*, Oxford, O.U.P., 1994, p. 137.

<sup>27</sup> Ver FARLEY-HILLS — *The Comic*, pp. 1-2.



necessidade da troça — o que era afirmado ainda de forma mais veemente em passo anterior:

our comedians think there is no delight without laughter; which is very wrong, for though laughter may come with delight, yet cometh it not of delight (...) for delight we scarcely do but in things that have a conveniency to ourselves or to the general nature; laughter almost ever cometh of things most disproportioned to ourselves and nature. Delight hath a joy in it, either permanent or present. Laughter hath only a scornful tickling.<sup>28</sup>

A alusão aristotélica, explícita no excerto que primeiro se citava e implícita neste, reporta-se ao passo da *Poética* que constituirá porventura o intertexto primeiro para o entendimento da comédia, e da incidência do riso que nela se verifica, como decorrendo da percepção de uma superioridade:

Comedy (...) is an imitation of men worse than the average, not indeed as regards any and every sort of vice, but only as regards the Ridiculous, which is a species of the Ugly. The Ridiculous may be defined as a mistake or deformity which produces no pain or harm to others; the comic mask, for example, which induces laughter, is something ugly and distorted, but gives rise to no pain.<sup>29</sup>

Não deixa de ser até certo ponto elidida pelos comentadores do Renascimento a demarcação, clara em Aristóteles, face a «vícios» ou crimes — ou a circunstâncias de algum modo associáveis a sofrimento — enquanto se valoriza fortemente o posicionamento inferior das personagens da comédia enquanto alvos do riso, o que não é alheio à vontade de justaposição de um *decorum* das hierarquias sociais ao *decorum* literário e teatral.

Tornar-se-á uma referência sempre evocada do entendimento filosófico do riso como superior e hostil a definição de Hobbes no *Leviathan*, já em meados de seiscentos:

*Sudden Glory*, is the passion which maketh those *Grimaces* called LAUGHTER; and is caused either by some sudden act of their own, that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> DUNCAN-JONES (ed.) — *Sir Philip Sidney*, p. 136.

<sup>29</sup> ARISTOTLE — *Poetics*, trans. John Warrington, London, Dent, 1962, 10-11.

<sup>30</sup> HOBBS, Thomas — *Leviathan*, ed. C.B. Macpherson, 1968, Harmondsworth, Penguin, 1982, p. 125.

Na medida da arrogância que tal atitude podia comportar, alertava Hobbes na sequência deste passo para a pequenez de espírito de quem muito experimentasse essa «súbita glória» — um *caveat* frequente na consideração seiscentista do riso, pela difícil compatibilidade de um implícito auto-juízo lisonjeiro com o dever cristão de humildade <sup>31</sup>.

Pelos primeiros anos do mesmo século, Ben Jonson assumia nalguns dos seus textos programáticos - cuja compatibilidade com os princípios discerníveis na sua *praxis* como dramaturgo se não pode tomar como óbvia — a recusa de que o riso fosse condição necessária da comédia. Vendo na sua concitação a cedência dos dramaturgos à popularidade fácil, procurava mesmo o apoio (por vezes um tanto forçado) de autoridades clássicas para sugerir ser o riso pouco digno de espíritos superiores:

Nor, is the moving of laughter alwaies the end of *Comedy*, that is rather a fowling for the peoples delight, or their fooling. For, as *Aristotle* saies rightly, the moving of laughter is a fault in *Comedie*, a kind of turpitude, that depraves some part of a mans nature without a disease. As a wry face without paine moves laughter, or a deformed vizard, or a rude Clowne, drest in a Ladies habit, and using her actions, wee dislike, and scorne such representations; which made the ancient Philosophers ever thinke laughter unfitting in a wise man. <sup>32</sup>

Não era, contudo, pelo temor da soberba que Jonson assim se pronunciava: seria manifestamente incaracterístico de Jonson que lhe encontrássemos, pelo menos em textos como este repositório de máximas ou nos prólogos e dedicatórias das suas peças, dúvidas explícitas quanto à legitimidade da postura superior do autor de comédia entendido em termos idênticos aos que acima reconhecemos para o satirista. É que o poeta (designação aqui englobante de todo o fazedor de um *mythos*) é por ele entendido como «hee (...) that (...) writes things like the Truth» (*Discoveries* 2353-4) — e a dedicatória de *Volpone* («To the Most Noble and Most Equall Sisters, The Two Famous Vniversities») proclamaria «the impossibility of any mans being the good Poet, without first being a good man» <sup>33</sup>. Estribado em semelhante autoridade, Jonson reclamará para a

<sup>31</sup> Ver FARLEY-HILLS — *The Comic*, p. 33-4.

<sup>32</sup> JONSON, Ben — «Timber: or, Discoveries», *The Poems, The Prose Works*, C. H. Herford, Percy and Evelyn Simpson (eds.), *Ben Jonson* (11 vols.), vol. VIII (1947), Oxford, Clarendon Press, 1970, pp. 2629-38. Em ocorrências futuras referenciado como *Discoveries*, seguido do número da linha.

<sup>33</sup> JONSON, Ben — *Volpone or the Foxe*, Herford and Simpson (eds.), *Ben Jonson*, vol. V, Oxford, Clarendon Press, 1937, (1-137) 17. Em ocorrências futuras referenciado como *Volpone*, seguido da indicação de acto, cena e linha/verso.

acção de um autor como ele próprio um poder simultaneamente punitivo e curativo, como no seguinte passo, no qual começa por se defender de acusações de sátira particularizada, com alvos pessoais - ou seja, da suspeita, que Jonson repetidamente tentará afastar, de a sua comédia satírica ser de tipo aristofânico:

I name no persons, but deride follies; (...) If men may by no meanes write freely, or speake truth, but when it offends not; why doe *Physicians* cure with sharpe medicines, or corrosives? Is not the same equally lawfull in the cure of the minds, that is in the cure of the body?

*Discoveries* 2304, 2313-17

Tais propósitos não hesitarão sequer em se representar sob a analogia do ataque vitriólico, como na dedicatória de *Volpone*:

she [poetry] shall out of just rage incite her servants (who are *genus irritabile*) to spout ink in their faces, that shall eat farther than their marrow into their fames

*Volpone*, «To the Most Noble...» 143-5

O mesmo texto esforçar-se-á ainda por procurar nos antigos o aval para a não-necessidade do final feliz na comédia — como se Jonson, ao dedicar a comédia na qual o cumprimento do desígnio satírico punha em causa aquela que poderá ser a marca genérica de identificação mais convencional e imediata, antecipasse algumas das objecções que o desfecho de *Volpone* viria a merecer, em séculos da sua recepção:

the ancients themselves, the goings out of whose comedies are not always joyful, but oft-times the bawds, the servants, the rivals, yea, and the masters are mulcted; and fitly, it being the office of a comic poet to imitate justice and instruct o life, as well as purity of language, or stir up gentle affections.

*Volpone*, «To the Most Noble...» 122-7

Se a leitura dos comportamentos humanos como merecedores dos castigos curativos da sátira revela uma notável permanência na história literária, não é menos verdade que a uma assunção mais insistente do propósito satírico num determinado tempo corresponde em regra uma relação menos fácil com o social e com as condições históricas nesse momento. O culto da sátira ao tempo em que Jonson produz o melhor da sua obra não deixará de ser articulável com aquilo a que se convencionou chamar «pessimismo jacobiano», decorrente, em certa medida, de circunstâncias

historico-políticas específicas: a transição dinástica do reinado de Isabel I para o do primeiro dos Stuart, Jaime I, sendo pacífica e geradora mesmo de um entusiasmo inicial, vem, pela inabilidade do rei na gestão dos difíceis equilíbrios que tinham caracterizado a sua predecessora, a alimentar alguma desilusão e um sentimento de declínio, ao mesmo tempo que se definem tensões que eclodirão décadas mais tarde nas guerras civis. Mas esse pessimismo será também resultado de desenvolvimentos mais amplos no tempo e no espaço, na medida em que Jonson escreve após um século no qual tiveram lugar, ou se intensificaram, transformações que contribuíram para definir a Europa Moderna.

Referimo-nos, como é óbvio, a desenvolvimentos que tinham lugar, por um lado, no plano político: a afirmação dos estados nacionais, assentando num poder centralizado e numa emergente máquina estatal, dissolvia lealdades e laços tradicionais, e possibilitava a reflexão, em termos novos, sobre o estatuto e função do príncipe. A nova maneira de encarar o exercício do poder, de modo pragmático e desligado de considerações de ordem ética e moral, que pela segunda década de quinhentos caracterizara o pensamento de Maquiavel, e o cinismo a que a recepção distorcida do seu sistema podia conduzir, derivavam das realidades novas dos estados do Renascimento, e nelas tinham incidência. Por outro lado, a Reforma, influenciando muito para além do domínio eclesial e teológico, contribuiria também para as mudanças políticas europeias, nomeadamente para a definição de lealdades nacionais, pela oposição a uma Cristandade entendida como dado (político) aglutinador de um todo europeu; e ainda — o que não será por demais realçar — pela defesa de uma relação pessoal e subjectiva do indivíduo com Deus, a Reforma traria apoio, com o modelo de vida do bom cristão assentando num esforço individual, a uma nova ética exigida pelas transformações sociais e económicas que historicamente a acompanhavam: o destruir de estruturas do feudalismo e a emergência de uma economia monetária, com as alterações profundas que se introduziam nas vivências de uma sociedade que tendia progressivamente para se pensar mais como um conjunto de indivíduos, seguindo trajectórias próprias e isoladas, do que como uma comunidade<sup>34</sup>.

Que a cultura do Renascimento inglês terá sido aquela que melhor compreendeu, à partida, as contradições da nova ordem, e que o drama,

<sup>34</sup> A este respeito, a referência clássica é a famosa tese desenvolvida por WEBER, Max — *L'Éthique Protestante et l'Esprit du Capitalisme*, Paris, Librairie Plon, 1967; e expandida por TAWNEY, R.H. — *Religion and the Rise of Capitalism*, New York, Penguin, 1947.

transformado no seu género dominante, testemunha e nos permite observar «a desintegração do velho mundo e o nascimento do novo»<sup>35</sup>, tem sido objecto de afirmação frequente — do mesmo modo que é um importante ponto de convergência da crítica que as transformações históricas seriam sentidas por Ben Jonson como uma decadência<sup>36</sup>. Esse sentido da decadência, abarcando o poder e as instituições, como também a sociedade e a arte, impõe uma perspectivação de muito do que associamos à Idade Moderna como traição a valores e lealdades fundamentais — valores que são os de um passado no qual o indivíduo se entende apenas como membro de uma comunidade; traição em nome do interesse pessoal, que faz das relações interindividuais uma teia de inimizades que tudo submete e relativiza.

Tratar-se-á, enfim, da incapacidade (ou recusa) de Jonson de aceitar a dissolução do quadro de modelos e ideais tradicional, e o emergir de um novo conceito e ideal de Homem: o Homem como ser dinâmico, confrontado — numa conjuntura assinalada pelo crescimento de uma civilização comercial e por uma fluidez de classes que facilita a mobilidade social — com a possibilidade e a necessidade de construir livremente um destino identificado com as metas da acumulação, do enriquecimento e da promoção individual<sup>37</sup>.

O palco histórico para as novas vivências é o espaço urbano (no caso inglês, a Londres isabelina e jacobiana) — que se tornará também o espaço adequado à dramatização dos esforços individualistas dos patifes e imbecis<sup>38</sup> da comédia jonsoniana, espelho satírico de uma sociedade dominada pela vontade aquisitiva e apresentada por Jonson como ferida da miséria e do crime. É um drama que explora a ambição sem escrúpulos de uma cidade, Moderna pela preponderância do negócio, propositadamente justaposto e tornado indistinto das manobras de vigaristas e ladrões; um drama que denuncia a transformação de uma actividade (à partida) eminentemente social no veículo de forças anti-sociais.

Não nos deverá isto conduzir, contudo, a um entendimento da comédia de Jonson como equivalente a uma análise das implicações do capita-

---

<sup>35</sup> HELLER, Agnes — *O Homem do Renascimento*, trad. C. Jardim e E. Nogueira, Lisboa, Presença, s.d., p. 48.

<sup>36</sup> Ver BARTON, Anne — *Ben Jonson, Dramatist*, Cambridge, C.U.P., 1984, pp. 99-100, 105-6.

<sup>37</sup> Ver HELLER — *O Homem do Renascimento*, pp. 9-15, 22-3; PARFITT, George — *Ben Jonson: Public Poet and Private Man*, London, Dent, 1976, pp. 29, 143-4.

<sup>38</sup> *rogues vs. fools, coney-catchers vs. gulls.*

lismo nascente: a atitude desgostada que em importante medida a informa poderia também articular-se com a tradição anti-individualista e anti-aquisitiva medieval, assim como o sentido da cisão inter-individual poderá encontrar paralelo ou justificação em transformações de um foro diverso do socio-económico — nomeadamente de ordem epistemológica. A transformação das mentalidades na direcção de formas caracteristicamente Modernas de pensar o Homem nas suas relações com a sociedade e o mundo efectiva a ruptura com mundividências tradicionais, envolvendo, nomeadamente, tendências tão inovadoras quanto disruptivas ao nível das concepções sobre a capacidade do Homem para conhecer — para apreender o Real.

A par ou por detrás das perturbações que uma nova amoralidade pode trazer ao pensamento político (e que se deixam revelar precisamente na veemência da sua rejeição), e do materialismo com que as circunstâncias económicas começam a ser encaradas, dá-se uma clivagem profunda: a cisão entre o mundo ideal ou espiritual, interior e supra-sensível, e o mundo dos factos, temporal, analisável de acordo com os dados dos sentidos, visível e material — o mundo das Causas Segundas, cujo conhecimento uma nova ciência empiricamente fundada e determinada se propunha desenvolver:

The outer and the inner worlds have become two (...) The visible is no longer either the image or the instrument of an invisible world, but exists *in and per se* as an alternative truth in conflict with the other and offering a rival interpretation of phenomena. So marked is this divergence that there is hardly a dramatist who can bring the two together.<sup>39</sup>

As divisões assim provocadas num universo que se acreditara e se quisera uno, mas era agora passível de versões contraditórias, num processo que acentuava as limitações do Homem na sua capacidade de conhecimento, trazem ao drama, e mais marcadamente no período entre 1600 e 1612,

the sense of spiritual emptiness or fear, a growing tendency to hold more closely to the evidence of the senses and of practical experience, to limit knowledge to a non-spiritual world of man and his relations with man.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> ELLIS-FERMOR, Una — *The Jacobean Drama: An Interpretation* (1936), London, Methuen, 1961, p. 17; ver também KERNAN, Alvin — *The Plays and the Playwrights*, J. Leeds Barroll *et al.* (eds.), *The Revels History of Drama in English*: vol. III, 1576-1613, London, Methuen, 1975, p. 260.

<sup>40</sup> ELLIS-FERMOR — *The Jacobean Drama*, p. 3-4.

E se o sentimento jacobiano de desespero espiritual encontrara expressão precursora em Marlowe, e se tornava talvez mais evidente na tragédia, nem por isso as diferenças entre a comédia isabelina e a jacobiana deixam de poder ser legíveis à mesma luz:

Comedy (...) becomes increasingly immediate and concentrated upon the manners, habits and morals of man as a primarily social, non-poetic and non-spiritual animal. (...) after 1600 there is something lacking, (...) there is an emphasis on the immediate and a rejection of the remote, a habit of accurate satiric observation rather than poetic or romantic idealization.<sup>41</sup>

A possibilidade de ver determinadas formas de arte como particularmente adequadas à expressão das tensões e mudanças vividas por uma sociedade num momento histórico localizado tem aqui de ser considerada com uma atenção especial. A circunstância de, como vimos, o drama ser talvez a mais social das formas artísticas, e de nos apresentar necessariamente conflitos, faz com que a tentação de o utilizar e ler enquanto comentário social possa ser grande — e é bem conhecida a potência da metáfora do palco como espelho para o Renascimento. Mas não é exclusivamente ao nível dos conteúdos específicos que pretendemos colocar o problema — é também no âmbito da «estrutura externa» de um dos subgéneros nos quais se particulariza o género dramático.

Se a comédia implica genericamente, e como vimos, um conflito pelo qual o indivíduo se opõe à sociedade, e nesse conflito somos levados a reconhecer o carácter excêntrico das pretensões individuais opostas a uma comunidade que virá a impor-se, num desfecho de nivelamento e reabsorção social do indivíduo; se considerarmos, por outro lado, as referidas evoluções históricas pelas quais um modelo dinâmico de Homem origina um novo código de afirmação individual, será fácil de prever que um subgénero dramático no qual (por princípio) o ponto de vista da sociedade triunfa sobre esforços individuais sentidos como ilegítimos e aberrantes se possa tornar particularmente adequado à formulação de juízos negativos sobre os novos padrões sociais e económicos, que efectivam a ruptura com modos de viver fundamentalmente colectivos, com os valores e vivências do Passado.

Recorde-se, contudo, que desencadeámos a menção aos contextos da literatura dramática jacobiana a partir, não da consideração genérica da

---

<sup>41</sup> ELLIS-FERMOR — *The Jacobean Drama*, 3-4, 17.

comédia, mas antes do modo satírico que com ela se cruzava, e da candência que um tempo de transformações, por alguns negativamente encarradas, lhe conferia. Se o subgénero comédia pode encontrar em inícios de seiscentos a adequação e a funcionalidade historico-cultural que agora se sugeria, sendo contudo problematizado pelas configurações contraditórias determinadas pelas diferentes expectativas modais que o cruzamento com a sátira lhe podia trazer, acrescente-se agora a percepção de que o desígnio satírico se pode ver por sua vez problematizado pelas instabilidades éticas resultantes das transformações históricas sobre as quais quereria incidir. Como Arthur Pollard tornou claro, o estatuto e a função do satirista implicam não só a crença por parte do autor em determinado esquema de valores, mas também a partilha dessa crença por parte do seu público:

For [the satirist] to be successful his society should at least pay lip-service to the ideals he upholds.<sup>42</sup>

Mas a consumação das transformações históricas em causa implica um momento de indefinição ética, no qual valores tradicionais podem ser vistos como inadequados às novas situações, não dando ainda lugar, contudo, à simples formulação de um novo quadro ético, uno e consistente<sup>43</sup>.

Daí resultaria uma constante adaptabilidade dos juízos morais a cada situação concreta. No plano das relações sociais, também a proposta do compromisso e da adaptação será consequência inevitável da pulverização dos absolutos. Um século depois de Maquiavel ter afirmado que «virtudes» e «vícios» o seriam relativamente (que, por exemplo, «piedade» ou «crueldade» poderiam ter **maus** e **bons** usos<sup>44</sup>), Francis Bacon (ao qual Jonson dedicará uma admiração expressa em mais do que uma instância<sup>45</sup>) sugerirá as vantagens e os usos possíveis da astúcia e da dissimula-

<sup>42</sup> POLLARD — *Satire* 3.

<sup>43</sup> Ver HELLER — *O Homem do Renascimento*, pp. 229 segs.; e também RAAB, Felix — *The English Face of Macchiavelli: A Changing Interpretation 1500-1700*, London, Routledge, 1965, p. 101.

<sup>44</sup> Ver MAQUIAVEL — *O Príncipe*, trad. e próêmio de Carlos E. de Soveral, Lisboa, Guimarães, 1967, pp. 72-3, 99-100.

<sup>45</sup> Ver, em especial, *Discoveries* 915-47 — um passo no qual Bacon é reconhecido como «one of the greatest men and most worthy of admiration, that had beene in many ages»; um modelo a seguir, porque uma excepção, num tempo em que «Things daily fall: wits grow downe-ward, And Eloquence growes back-ward»; ver ainda o poema «Lord Bacon's Birth-day», «The Vnder-wood», Herford and Simpson (eds.), *Ben Jonson*, vol. VIII, p. 225.



ção nos percursos individuais em sociedade<sup>46</sup> — uma sociedade na qual a «virtude excessiva» (porque ineficaz) será uma limitação tão grande quanto o «amor» uma fraqueza a ser cuidadosamente controlada, quando se não tornar possível, pura e simplesmente, evitá-la:

The Italians have an ungracious proverb, *Tanto buon che val niente: so good, that he is good for nothing*. And one of the doctors of Italy, Nicholas Machiavel, had the confidence to put in writing, almost in plain terms, *That the Christian faith had given up good men in prey to those that are tyrannical and unjust*.<sup>47</sup>

Aos pronunciamentos de Bacon atribuímos aqui um relevo especial pelo facto de, sendo marcados ainda, em muitos casos, pela ênfase da reacção moralista aos desenvolvimentos de um capitalismo em ascensão («The ways to enrich are many, and most of them foul»<sup>48</sup>), veicularem por vezes um pessimismo reflexivo que se distancia da mera voz indignada dos moralistas de um século antes, e que pode ser esclarecedor quanto a ideias centrais na literatura que lhe é contemporânea. Vejamos, a propósito, a reflexão surgida num dos *Ensaio*s, na qual a ideia do declínio se associa a uma Idade «mecânica» e de comércio:

In the youth of a state, arms do flourish: in the middle age of a state, learning; and then both of them together for a time: in the declining age of a state, mechanical arts and merchandize.<sup>49</sup>

É uma afirmação que nos deverá lembrar a enorme importância que a noção do devir histórico como uma sucessão de fases numa imparável decadência desempenhava em certas tendências do pensamento, da arte, da literatura renascentistas; um deterioracionismo que encontraria defesa filosófica e teológica em *The Fall of Man, or the Corruption of Nature*, de Godfrey Goodman<sup>50</sup>, mas que, no plano artístico e literário, se apoiava e

---

<sup>46</sup> Ver BACON, Francis — «Essay VI — Of Simulation and Dissimulation»; «Essay XXII — Of Cunning», *Essays*, London, Dent, 1981, pp. 17-19, 68-71.

<sup>47</sup> BACON — «Essay XIII — Of Goodness, and Goodness of Nature», *Essays*, pp. 37-9; ver tb. «Essay X — Of Love», *Essays*, pp. 29-30.

Maquiavel sugeria também, n' *O Príncipe*, os perigos da virtude simples — ver, por exemplo, as referências a Marco, Pertinax e Alexandre no Cap. XIX — «De que modo se deve evitar ser desprezado e odiado», *O Príncipe*, p. 111.

<sup>48</sup> BACON — «Essay XXXIV — Of Riches», *Essays*, p. 108.

<sup>49</sup> BACON — «Essay LVIII — Of Vicissitude of Things», *Essays*, p. 172.

<sup>50</sup> Ver, para referências ao pessimismo da viragem do século, e também à polémica de Godfrey Goodman e George Hakewill: LEVIN, Harry — *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, New York, O.U.P., 1972, pp. 148-9.

exprimida adequadamente nas múltiplas variações sobre um mito tão permanente como o da Idade do Ouro — a era da Perfeição (irrecuperável) à qual Ben Jonson oporia o ouro palpável e monetário do Presente, num epigrama com que se propunha oferecer

what the golden age did hold  
A treasure, art: contemn'd in the age of gold.<sup>51</sup>

O ouro funcionava, aliás, como elemento revelador da fúria aquisitiva, da desbragada e universal cupidez de vítimas como vitimadores (outros estatutos não há...) em duas das quatro comédias ditas «maiores» na obra de Jonson, precisamente *Volpone* e *The Alchemist*: na primeira, como uma presença real nos tesouros detidos pelo *Magnifico* veneziano que, fingindo-se moribundo, leva os que anseiam por constituir-se como herdeiros da sua fortuna a, ironicamente, entregarem-lhe tudo o que têm — desde riquezas à própria esposa — como modo de se insinuarem nas suas boas graças; na segunda, como o resultado ilusório do projecto alquímico com que crédulos de diferentes classes e meios são atraídos a uma casa londrina pelos vigaristas Face e Subtle, acompanhados da prostituta Doll Common, para aí serem, não enriquecidos, mas espoliados. A falsa alquimia metaforiza as transacções, na cidade moderna, de um capitalismo recente e entusiasmante, os negócios fornecendo com frequência o léxico e as representações com que Subtle, Face e Doll se referem ao contrato que os une na fraude e na prostituição.

A relação que se cria entre personagens nas duas peças agora mencionadas, como também em *Epicoene*, a comédia que cronologicamente as separa, consubstancia uma estratégia de denúncia de um irredutível individualismo, assumido ele próprio como factor dinâmico da acção dramática — na medida em que faz mover personagens na ânsia ilusória de um sucesso de qualquer tipo: nesse processo, tornam-se vítimas de **outras**, lançadas na exploração das fraquezas de um ego irrazoavelmente esperançoso como meio de prossecução (também) do **seu** interesse, e constituem-se em alvos do riso satírico. A quezília é o modelo dominante de relacionamento<sup>52</sup>, e a recorrência do insulto como manifestação da guerrilha inter-individual contribui também para significar a ruptura de qualquer

<sup>51</sup> «LXIII — To the same Robert Earle of Salisbvrrie», Herford and Simpson (eds.), *Ben Jonson*, vol. VIII, p. 47.

<sup>52</sup> Ver BAMBOROUGH, J. B. — *Ben Jonson*, London, Hutchinson, 1970, 97.

possibilidade de coesão social, através de um dos índices mais significativos na comédia jonsoniana: a subversão do valor comunicativo da linguagem.

Quando, em *Epicoene*, a personagem Morose declara:

all discourses, but mine owne, afflict mee, they seeme harsh, impertinent, and irksome<sup>53</sup>

a sua constituição em paradigma do isolamento individual particulariza-se no horror ao diálogo e na recusa da voz do outro, na rejeição do valor primeiro da linguagem e da capacidade discursiva como factores distintivos da superioridade do ser humano em sociedade — como Jonson os viria a afirmar:

Speech is the only benefit man hath to express his excellencie of mind above other creatures. It is the Instrument of *Society*.

*Discoveries* 1881-2

No percurso que o constitui em verdadeiro catálogo de formas de comportamento não-sociais, Morose desvirtua o próprio sentido e lógica do espaço urbano ao escolher para habitar um local que impeça, tanto quanto possível, a coexistência e o encontro nesse espaço — uma **rua** que, para evitar o ruído, **não funcione como tal**:

hee hath chosen a street to lie in, so narrow at both ends, that it will receiueno coaches, nor carts, nor any of these common noises

*Epicoene* I-1:167-9

O desejo de isolamento absoluto que Morose representa é concomitante a uma característica fundamental do espaço de *Volpone*, *Epicoene* e *The Alchemist*: a perversão de todas as circunstâncias formais que possam consagrar uma coesão entre indivíduos. Qualquer forma de associação, qualquer demonstração de solidariedade, cedo se revela falsa: como **rapacidade**, quando as visitas a um (suposto) doente se revelam uma e outra vez actos predatórios; como **hipocrisia**, quando se descobrem as vaidades e a voracidade sexual por detrás da «causa comum» (ostensivamente, uma forma de solidariedade feminina) das senhoras de *Epicoene*; como **agres-**

---

<sup>53</sup> JONSON, Ben — *Epicoene*, Herford and Simpson (eds.), *Ben Jonson*, vol. V (152-272) II-1:4-5. Em ocorrências futuras, referenciado como *Epicoene*, seguido da indicação de acto, cena e linha.

são, quando, na mesma peça, um casamento, instância potencial de ordem e harmonia sociais, é transformado em tumulto e vivido como bodas de tormento<sup>54</sup>; ou ainda como a **desonestidade** e o **facciosismo** dos Puritanos de *The Alchemist*, que se sentem obrigados a proceder «justamente» apenas para com aqueles que partilham das suas crenças limitadas e exclusivas. E quando as personagens são movidas por propósitos genuinamente benévolos, logo se lhes revela a **ineficácia** de uma virtude que é afinal ingenuidade incapacitante: é o que sucede com o resgate da casta Celia por Bonario das mãos do sedutor Volpone, intervenção que o dramaturgo permite que se torne ridícula e não-convicente; ou ainda quando Surly, que em *The Alchemist* tenta ser simultaneamente astuto e honrado, descobre que a viúva Dame Pliant preferia ser violada a ser salva: não é possível perseguir o interesse próprio e, ao mesmo tempo, colocar as questões em termos de **merecimento** e **honra** — na selva urbana **toma-se, agarra-se** pela força, e a própria presa não compreenderá outro comportamento. Surly percebe demasiado tarde que o seu mundo se divide entre os espertos e os parvos — e que os honestos se não encontram entre os primeiros:

Must I needs cheat my selfe,  
With that same foolish vice of honestie! <sup>55</sup>

Sugerimos já que o desígnio satírico vem nestas comédias perturbar expectativas cómicas, nomeadamente pela configuração que imprime aos desfechos. As severas punições que marcam o desfecho de *Volpone* são o exemplo mais conhecido de finais tão peculiares para a comédia, fazendo dessa peça, no dizer de Northrop Frye, «a comic imitation of a tragedy»<sup>56</sup>. Mas o acossar de Morose em *Epicoene* constrói a «normalização» do desfecho num registo de farsa cruel, com a fonofobia da figura excêntrica a ser contrariada por ruídos que só não são crueldade arbitrária porque visam propósitos tão calculistas quanto a satisfação da cobiça de um sobrinho, um dos jovens galantes que passeiam até ao fim a sua superioridade. Quanto a *The Alchemist*, quando o regresso à cidade do dono da casa em que os burlões armaram a sua trama pareceria pôr-lhe termo

<sup>54</sup> Ver LEGGATT, Alexander — *Ben Jonson: his Vision and his Art*, London, Methuen, 1981, pp. 101-2.

<sup>55</sup> JONSON, Ben — *The Alchemist*, Herford and Simpson (eds.), *Ben Jonson*, vol. V, 273-408, V-5: 83-4.

<sup>56</sup> FRYE — *Anatomy*, p. 165.

inapelavelmente, Face, o criado vigarista, compra a sua imunidade ao subornar o patrão com os bens que os vigarizados lhe tinham posto em casa — e reaparece num muito irónico epílogo a sugerir que as suas próximas vítimas seremos nós, o público... Estranha configuração para aquele que é, por convenção, o momento de pedir o favor e o aplauso do público — estranhos desfechos de comédia.

Mas estranhos também como ponto final do designio satírico. A vitória satírica e dramática do(s) mais inteligente(s), **mas também menos honesto(s)**, coloca-nos perante um encaminhamento da acção, e uma condução pelo dramaturgo dos juízos e das simpatias do espectador face às personagens, que tornam problemática a efectivação nestas comédias dos propósitos reformadores característicos do modo satírico. Tem sido dificuldade frequente na crítica a duplicidade de resposta suscitada pelos patifes da comédia jonsoniana: por um lado, a condenação moral, pela denúncia dos seus actos reprováveis; por outro, o fascínio pela sua vitalidade inesgotável e pelos recursos intelectuais e histriónicos que Jonson lhes concede, e que vêm a ser premiados com uma relativa impunidade e com o poder de se superiorizarem, em termos dramáticos, a outras personagens. Mais problemático ainda é que aqueles para quem o dramaturgo constrói uma caracterização que os postularia como representantes da lei e da moralidade vêm a exhibir qualidades que, de modo mais ou menos discreto, podem questionar essa legitimidade, ou pelo menos dificultar a simpatia do público.

Como esperar, nestas condições, a possibilidade da correcção satírica? **Objectivamente**, as figuras e as condições próprias do modo satírico definem-se nestas comédias - o que se vai alterando no sentido da indefinição e da dúvida é o **modo como** Jonson nos convida a **judgar** atitudes e posições possíveis em relação a esse mundo, o modo como Jonson usa os instrumentos da linguagem e do drama para questionar o nosso posicionamento face à realidade abundantemente descrita; é a bitola do juiz que parece oscilar numa não-linearidade (na qual se perde?), e não as características dos que caem sob os juízos. Da «ironia militante» que, segundo Northrop Frye, a sátira constitui<sup>57</sup>, Jonson parece resvalar para uma ironia «não militante» — porque equívoca, e impeditiva da reconstrução segura dos sentidos que subverte, à medida que sucessivas propostas vão sendo invalidadas. À desautorização (inequívoca e imediata) da perspectiva que os *fools* da sua comédia representam, contrapõe-se a reacção dúbia que os

<sup>57</sup> FRYE — *Anatomy*, p. 223.

*rogues* suscitam; àqueles que, no âmbito da acção, se colocam numa posição de autoridade é discretamente retirada a legitimidade para o fazerem; finalmente, Jonson coloca dúvidas à constituição do seu público em detentor inequívoco e superior da verdade e do riso, ao conseguir que a «nossa» capacidade para a definição de juízos se tenha de interrogar perante a complexidade de respostas que podem ser suscitadas, e ao permitir que um patife vença tudo e todos para surgir no epílogo a sugerir que em breve nos irá irmanar com os crédulos de que momentos antes nos rimos.

É essa uma tendência que acreditamos progressiva ao longo das três comédias referidas, coincidindo com uma evolução no espaço geográfico e social da acção. Se *Volpone* decorre num restrito espaço aristocrático enquadrado pela magnificência exótica de Veneza, sendo fundamental para os patifes que nesse espaço a circulação de personagens se mantenha sob estrito controle, *Epicoene* tem a sua acção londrina colocada num mais modesto ambiente de *gentry*, num espaço que Morose quereria fechado mas lhe abrem à força aos martirizantes ruídos e movimento de um grupo socialmente ainda limitado. Quanto a *The Alchemist*, uma casa em Londres aparentemente de burguesia abastada torna-se, na ausência do proprietário, o lugar onde o criado a quem ficou entregue coloca os seus cúmplices, membros da ralé urbana, a participar de uma fraude que passa por lá atrair tantas personagens quanto possível, de todas as classes sociais — com o cuidado, contudo, de controlar todos os encontros nesse espaço, para que o confronto de ambições sem limite e refractárias a qualquer partilha não faça cair por terra todo o esquema.

Com a quarta e última das suas «grandes comédias», Jonson colocará a acção no espaço absolutamente aberto e livre da Feira, lugar de toda a circulação e de todos os encontros e desencontros. Se *Bartholomew Fair*, cuja reputação historicamente instável tem em décadas recentes sido substituída por um crescente sucesso crítico e teatral<sup>58</sup>, é ponto de chegada **também** de um outro percurso — precisamente o de afirmação e de progressiva insatisfação com o modo satírico, no sentido antes da aceitação da «verdade plural» que vimos ser associável ao modo cómico<sup>59</sup> — é uma hipótese de leitura que à partida nos parece promissora. Mas a proposta subjacente à leitura que faremos da peça assenta no entendimento de

<sup>58</sup> Ver, a este respeito, TEAGUE, Frances — *The Curious History of Bartholomew Fair*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1985.

<sup>59</sup> Ver FARLEY-HILLS — *The Comic*, p. 33.

*Bartholomew Fair* como, mais do que o culminar de um ciclo, o sugerir de uma contrapartida a uma visão da sociedade, e do Homem em sociedade, comum às comédias anteriores.

E contudo o I Acto de *Bartholomew Fair* apresenta-nos um espaço e um grupo de personagens que prometem o reencontro das situações e das propostas temáticas de *Epicoene* e *The Alchemist*. Pela casa de Littlewit, um burguês (pequeno) procurador em Londres, passam personagens preocupadas com o seu estatuto social, perseguindo eventualidades de promoção (em prestígio ou bens); mas deixando que transpareça desde o início uma incapacidade de concretização desses propósitos, e identificando-se tipologicamente com alvos tradicionais do ataque satírico jonsoniano e da comédia jacobiana em geral.

Um dos vícios intelectuais que limitam e definem Littlewit, a primeira personagem em cena, é o do prazer na construção obsessiva de jogos de palavras e na descoberta de coincidências verbais, que o levam a congratular-se por uma reputação pública como «the *Little wit* of London»<sup>60</sup>, imune à compreensão da ironia nela implícita. É essa a vaidade dominante que o impele para a Feira — local onde acredita que a sua superioridade em relação aos poetas poderá ficar provada, na forma teatral e na dimensão ironicamente adequadas ao seu *little wit*: uma peça para teatro de fantoches.

Entre as vaidades obsessivas de Littlewit conta-se uma atracção pelo vestuário feminino e pela sua exibição que o aproximam de um proxenetismo involuntário, como quando força a sua mulher à imodéstia e a uma familiaridade com galantes reveladoramente chamados Winwife e Quarlous.

A fixação nas aparências, enganosas ou fraudulentamente utilizadas, é uma feição denunciatória também dos representantes nesta comédia do Puritanismo enquanto hipocrisia: tal como sucedia com os Puritanos de *The Alchemist*, a Lei de Dame Purecraft e Zeal-of-the-Land Busy não é: apenas parece (**faz-se**) na palavra dúctil dos «hipócritas» (como os próprios Littlewit se lhes referem). Embaraçosamente arrancado ao exercício discreto da gula pela necessidade de se abrir o caminho «legal» para a Feira («if it can be any way made or found lawfull» — 1-6:30-1), Busy demonstra como a **letra** da intransigência é afinal o modo mais conveni-

---

<sup>60</sup> JONSON, Ben — *Bartholomew Fair*, Herford and Simpson (eds.), *Ben Jonson*, vol. VI, Oxford, Clarendon Press, 1938, 1-1:12. Em ocorrências futuras, referenciado numericamente por acto, cena e linha.

ente de iludir o seu **espírito**, propondo que a transgressão apareça como factor de defesa dos «Irmãos» —

by the publike eating of Swines flesh, to professe our hate, and loathing of *Judaisme*, whereof the brethren stand taxed. I will therefore eate, yea, I will eate exceedingly.

I-6:94-7

— e se torne meio de satisfação, agora pública, da mesma gula, desde que o seu objecto se lhe não ofereça através de «the vanity of the eye, or the lust of the palat» (I-6:77-8):

it may offer it selfe, by other meanes, to the sense, as by way of steeme, which I thinke it doth, here in this place (Huh, Huh) yes, it doth. (*Busy sents after it like a Hound*).

III-2:79-81

Cabará ao Puritano, uma vez na Feira, protagonizar o ataque àquilo que melhor epitomiza as realidades a que os visitantes da Feira (vindos da cidade) são sensíveis: as bugigangas e brinquedos recobertos de *arsedine* (ouro de imitação). Se o recurso às aparências como estratégia retórica do homem de religião é índice de relativismo moral, o ataque que lançará sobre os vendedores da Feira — versão reduzida e paródica da expulsão dos vendilhões do Templo? — e sobre os seus objectos, invectivados como partes do corpo da «Besta», exibidos por «the *Nabuchadnezzar*, the proud *Nabuchadnezzar* of the *Faire*» (III-6:57-8), é a medida irónica da sua fixação (também) nas exterioridades. Igualmente para comprovar que o facto de ser agente de hipocrisias o não torna imune a fingimentos de outros, as limitações de *Busy* revelar-se-ão, quando aceita o repto do teatro de fantoches para que se envolva num autêntico *disputatio* com um boneco<sup>61</sup>, idênticas às do pobre Bartholomew Cokes, vítima máxima das aparências, incapaz de distinguir entre fantoches e actores verdadeiros.

Se a Feira engana os parvos, não deixa de castigar as ingénuas: abandonada aos proxenetas Knockem e Whit, Win Littlewit (à qual se juntará Mistress Overdo) será rapidamente seduzida pela promessa das **aparências** de uma «senhora», mantidas mesmo quando «uma senhora» seja o contraponto paradoxal a «uma mulher honesta» (IV-5:21-2, 27-8, 31-44).

---

<sup>61</sup> Sobre os modos como o burlesco da disputa académica se concretiza, ver BEAURLINE, L. A. — *Jonson and Elizabethan Comedy: Essays in Dramatic Rhetoric*, San Marino, Cal, Huntington Library, 1978, pp. 217-30.



O efeito da Feira em todos os que se lhe dirigem é, enfim, o de, estimulando-os a encontrar nela a aparência dos objectos do seu desejo, despojá-los das aparências e pretensões de que se rodearam, e reduzi-los à essência dos seus pobres contornos humanos, à medida que em cada um se descobre o hipócrita, o vaidoso tornado proxeneta inadvertido, a prostituta latente na Puritana espartilhada. É um processo que (no teatro) se epitomiza visualmente na perda gradual das roupas, adornos e acessórios por parte de Cokes<sup>62</sup>, a cujas vicissitudes na Feira a sorte de qualquer dos outros visitantes é, num momento ou noutro, assimilável: todos são, de facto, e literalmente, *Bartholomew Cokes*<sup>63</sup>, pobres tolos à solta na Feira de S. Bartolomeu.

Veja-se o que sucede a *Justice Adam Overdo*, autoridade máxima na Feira. A sua escolha de um disfarce de louco (com o qual entra em cena), como um meio que considera ideal para se manter incógnito no cumprimento da sua 'alta missão', vem a adquirir uma validade diversa da que o próprio Overdo prevê. Cenicamente, a auto-apresentação de um louco com as palavras «in Iustice name, and the Kings; and for the common-wealth!» (II-1:1-2) cria expectativas de inadequação e inversão que o percurso dramático de Overdo não desilude. É disfarçado de «homem-sem-juízo» que o Juiz pretende descobrir e julgar (**ajuizar** sobre) as tradicionais transgressões da Feira — local do pequeno roubo, da prostituição pobre, e de abusos do vendedor manhoso, a que Overdo, contudo (e justificando desde logo o seu nome) chama «enormidades», cujo castigo lhe conferirá, acredita, a glória atribuível aos mais altos magistrados (II-1:7-11, 44-7). A essa presunção soma-se a desmesura das ambições face à pequenez da Feira: como Jonson poderia comentar em *Discoveries*, «I would no more chuse a *Rhetorician*, for reigning in a Schoole; then I would a *Pilot*, for rowing in a Pond» (436-7).

São flagrantes os erros de juízo do Juiz; e as consequências que daí advêm para Overdo — o seu espancamento, ao ser tomado por um malfeitor — anunciam e consomem a função da Feira como um espaço de **desautorização**, processo necessariamente mais óbvio com aqueles que para lá convergem reclamando prerrogativas de vária ordem. Tal desautorização epitomiza-se, como parte integrante da estrutura e da significação da peça, no castigo e humilhação das três figuras que, **formalmente**,

<sup>62</sup> Ver LEVIN, Richard — *The Structure of Bartholomew Fair*, «PMLA», LLXXX, 3, June 1965, 172-9, 178.

<sup>63</sup> «Cokes. 1567 [of unkn. origin; see COAX] A silly fellow, ninny, simpleton — 1690» (*The Oxford English Dictionary*).

representam posições de autoridade: Overdo (sob cuja jurisdição a Feira se encontra), Busy (que reivindica a autoridade moral e religiosa, e conduz à Feira um dos grupos de personagens) e Wasp (que pontifica noutro desses grupos como tutor de Cokes). Seguindo embora percursos autónomos, estas personagens têm em comum o excesso e a intransigência no seu posicionamento face à Feira, e vêm a encontrar-se lado a lado nos *stocks* — ponto alto da sua humilhação, e uma das concretizações (mais flagrantemente no caso do Juiz) do *topos* do *mundus inversus*, que subjaz a muitos dos eventos na Feira<sup>64</sup>.

A desautorização operada pela Feira força cada personagem a contemplar a imagem caricatural de si própria, e esse espelhamento tem a sua dramatização mais óbvia no teatro de fantoches, que oferece um espectáculo ao nível dos visitantes da Feira. Reparando nas grosserias do diálogo, Cokes comenta:

He sayes he is no *Pandar*. 'Tis a fine language; I vnderstand it, now.

V-4:163-4

Para que tal resposta seja possível, foi necessário que alguém fizesse jus ao nome **Littlewit** e procedesse à «naturalização» dos modelos mais elevados — sendo o referente Clássico (como sempre) o contraponto distantemente sublime à sordidez próxima e familiar:

I haue onely made it a little easie, and *moderne* for the times, Sir, that's all; As, for the *Hellespont* I imagine our *Thames* here; and then *Leander* I make a Diers sonne, about *Puddle-wharfe*: and *Hero* a wench o' the *Banke-side*, who going ouer one morning, to old fish-street; *Leander* spies her land at *Trigsstayers*, and falls in loue with her: Now I introduce *Cupid*, hauing *Metamorphos'd* himselfe into a Drawer, and hee strikes *Hero* in loue with a pint of *Sherry*, and other pretty passages there are, o' the friendship, that will delight you, Sir, and please you of iudgement.

V-3:120-30

Neste ambiente em que as obras de Cupido são seduções etílicas, e «*Mistresse Hero's a whore*» (V-4:330), a «amizade» que Littlewit anuncia mede-se pelas rixas constantes em que os bonecos se envolvem, à semelhança dos actos de quem percorre a Feira.

O *play-within-the-play* dos fantoches é assim um instrumento crucial para o desígnio denunciatório da Feira face aos seus visitantes, sendo a

<sup>64</sup> Ver DONALDSON, Ian — *The World Upside Down: Comedy from Jonson to Fielding*, 1970, Oxford, Clarendon Press, 1974, pp. 1-23, 57-8, 77.

atualização da tradicional metáfora do palco como espelho particularmente vincada pelo comentário de Quarlous sobre Busy, derrotado pelo fantoche com o qual aceita discutir e ao qual se torna, em consequência, equivalente:

I know no fitter match, then a *Puppet* to commit with an *Hypocrite*!

V-5:50-1

Só que o nivelamento último que esta comédia propõe verifica-se, não no plano destes actores mecânicos e com voz emprestada, mas antes no de uma humanidade comum. Quando Mistress Overdo se destaca, embriagada e convulsa, de entre a escumalha da Feira, o Juiz, aquele que quisera arrogar-se uma superioridade punitiva, é obrigado a, por interposta mulher, aceitar a anulação da sua diferença e a sua irmanação com todos os que o rodeiam em palco:

QVAR. (...) remember you are but *Adam*, Flesh, and blood! you haue your frailty, forget your other name of *Ouerdoo*, and inuite vs all to supper. There you and I will compare our *discoveries*; and drowne the memory of all enormity in your bigg'st bowle at home.

V-6:96-100

A rendição geral ao ditame nivelador formulado por Quarlous permite que, pela primeira vez no grupo das «grandes comédias» de Jonson, o desfecho se configure como um momento absolvente e gregário, consagrado pelo banquete, evento que mais imediatamente significa a celebração convivial. A aparente retracção da capacidade de **julgar** tem como palco o espaço mais aberto e abrangente da comédia jonsoniana. Nesse espaço, o denominado jogo de *vapours*, consagração lúdica da discórdia e da contraditação, poderá dar-nos um primeiro exemplo do contraponto positivo da Feira face ao modelo social dos que visitam: se alguns visitantes se deixam facilmente seduzir pelo jogo das quezílias, por nele encontrarem a formalização do seu modo «natural» de relacionamento, personagens da Feira como Knockem, Whit ou Cutting criam **cooperativamente** o conflito como armadilha — distraíndo da vigilância dos seus bens as potenciais vítimas de roubo (IV-4:1-2). Nessa prática, actualizam entre si, embora com motivação transgressiva, o sentido convivial do **jogo**, negado pelas regras de imediato aceites e praticadas por quantos nele se deixam empenhar emocionalmente.

*their game of vapours (...) is non sense. Euery man to oppose the last amn that spoke: whether it concern'd him, or no.*

IV-4:26

O sentido da colaboração e da causa comum era explícito, afinal, em passos descritivos da «aliança» entre o carteirista Edgworth e os cúmplices:

VRS. Drinke your draught of Indenture, your sup of Ccuenant, and away  
(...)

MOO. He payes for them; and they roare for him: one do's good offices for another

II-4:47-8, 26-7

Capitalizando a ânsia de gratificação individual que move os visitantes, a Feira reage como um todo e não perde até final o sentido colectivo — que se não limita, aliás, à compreensão da sua funcionalidade na fertilização dos interesses, mas se traduz nalguns casos em manifestações de entreatajuda desinteressada, de que é exemplo a movimentação suscitada pelo ferimento de Ursula (II-5:161-9). Ao relacionamento inter-individual pode mesmo não ser alheia a afectividade, como na dedicação existente entre os vendedores Leatherhead e Trash (III-4:113-16, 123-6). Ao contrário de quem as demanda («not a community but a crowd»<sup>65</sup>), as menos respeitáveis personagens de *Bartholomew Fair* demonstram uma lealdade mútua que Anne Barton adjectiva de «remarkable and touching»<sup>66</sup>. É como se Jonson se tivesse visto forçado a descer ao nível mais baixo do edifício social para, nesse ponto básico, encontrar o exemplo possível de comportamento gregário e socialmente coeso, não verificável nem no espaço aristocrático de *Volpone*, nem na mediocridade pretenciosa das personagens de *Epicoene* (como dos visitantes da Feira), nem sequer entre os patifes de *The Alchemist* — próximos dos ladrões, proxenetas e prostitutas da Feira no estatuto social e na prática da exploração do mundo circundante, mas distantes pela incapacidade de se assumirem colectivamente.

Em *Volpone* e *The Alchemist* o egoísmo provocava não só a queda de alguns dos transgressores como também a quebra da simpatia que a sua destreza previamente lhes conquistara: isso poderá implicar que o funcionamento socialmente coeso por parte dos marginais de *Bartholomew Fair* seja factor acrescido de simpatia. A prefiguração de atitudes punitivas, ou de escândalo moral, face aos «crimes» dos feirantes é deliberadamente identificada com o excesso e a inadequação de quem se chama

<sup>65</sup> SALINGAR, L.G. — *Crowd and Public in Bartholomew Fair*, Leonard Barkan (ed.), *Comedy, Renaissance Drama*, New Series X, Evanston, Ill, Northwestern U.P., 1979, 141-59, p. 143.

<sup>66</sup> BARTON — *Ben Jonson*, p. 205.

**Overdo.** À admiração pela raridade de um Volpone — a simpatia da diferença — contrapõe-se o aval do costume de que os feirantes gozarão: as faltas por eles praticadas são as que sempre tiveram lugar nesse espaço, sendo social e culturalmente tão indissociáveis da Feira como as tendas de comida e bebida, e não visam constituir-se em factor de disrupção social, como acontecia com os patifes de *The Alchemist*.

Muitas das realidades que Smithfield (o subúrbio onde a Feira tem lugar) vive e testemunha podem ser aproximadas de maneiras de viver anteriores — ou, pelo menos, alheias — às transformações que a comédia de cidade jacobiana denuncia e situa no espaço urbano, responsáveis pela corrosão de modelos de organização socio-económica e de padrões de cultura gregários e tradicionais. Percursos do rural para o urbano recebem em *Bartholomew Fair* o sentido da perversão, como sucede com Busy:

IOH. Hee was a Baker, Sir, but hee do's dreame now, and see visions, hee has giuen ouer his Trade.

QVAR. I remember that too: out of a scruple hee tooke, that (in spic'd conscience) those cakes hee made, were seru'd to *Bridales, May-poles, Morrisses*, and such prophane feasts and meetings;

1-3:119-24

A mudança de Busy de Banbury para Londres coincide com o abandono de uma profissão socialmente útil e produtiva em troca de «visões», mera cobertura do hipócrita para uma existência parasitária à mesa e na copa de Littlewit. É significativo que a profissão renegada por Busy fosse a de padeiro — produtor de artefactos de consumo abundante em todos os momentos de festividade popular, culturalmente indissociáveis de experiências comunitárias que começavam (para Jonson e contemporâneos) a ser do Passado, parte de um *Merry England* nostálgicamente idealizável. Dessas manifestações rurais, os Puritanos eram os naturais inimigos, como porta-vozes de uma ética pensada para o indivíduo e da consciência de grupos sociais urbanos para os quais

Festivals which worked within the rhythm of an agricultural calendar, in village or market town, did not fit [their] way of living.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> BARBER, C. L. — *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom* (1959), Princeton, N.J., Princeton U.P., 1972, p. 16. Para um estudo recente e pormenorizado do calendário festivo e suas formas, ver HUTTON, Ronald — *The Rise and Fall of Merry England: The Ritual Year 1400-1700*, Oxford, O.U.P., 1994.

Nesse antagonismo, a suspeita das origens pagãs das festas soma-se à incompreensão dos hábitos gregários e de abundante hospitalidade que as informavam — e o declínio da hospitalidade rural é um dos lamentos frequentes no período<sup>68</sup>, à medida que o desenvolvimento das mentalidades associadas à ascensão do capitalismo a substitui por um egoísmo quantitativo. É, assim, plenamente coerente que Busy, tendo abandonado uma profissão potencialmente subsidiária de vivências festivas, se apresente na Feira

to prophesie the destruction of *Fayres* and *May-games*, *Wakes*, and *Whitson-ales*

IV-6:90-1

— não nos deixando esquecer que a Feira pertence **de facto** à mesma esfera festiva de uma cultura rural tradicional; tal como, numa outra ordem de «coerência» (a das ironias que apoiam a sua desautorização), se compreende que Busy deixou de trabalhar para a gula alheia a fim de melhor satisfazer a sua — abusando da hospitalidade involuntária de outrem, ou aproveitando da melhor maneira a deslocação «missionária» a Smithfield.

A colocação da peça num dia festivo é enfatizada nas primeiras linhas do texto:

four and twentieth of August! *Bartholomew* day!

I-1:7-8

E no local onde a celebração tem o seu centro as vozes da cultura popular, presentes em todas as feiras, fazem-se ouvir nos pregões dos vendedores, ou no anúncio (promessa lúdica) de baladas (II-4:3-10). Presente nos pregões, e adquirindo uma importância especial num dos momentos de resolução estrutural de *Bartholomew Fair*, estará o *hobby-horse*, emblema por excelência da festividade rural inglesa — ou não fosse o lamento pela perda das formas celebratórias tradicionais, numa balada evocada com frequência em textos isabelinos e jacobianos, verbali-

---

<sup>68</sup> Ver BRISTOL, Michael D. — *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*, New York and London, Methuen, 1985, pp. 82 segs.

zado enquanto lamento pelo *hobby-horse*, e ecoado no próprio texto de *Bartholmew Fair* por Cokes:

You thinke my Hobby-horse is forgotten, too;

V-4:222<sup>69</sup>

E se Busy o não pode esquecer no seu ataque às atrações da Feira

Thy Hobby-horse is an Idoll, a very Idoll, a feirce and rancke Idoll

III-6:56-7

— o emblema da Festa e de momentos de licença, figurado em brinquedos nas tendas de Smithfield, tem a sua vingança quando o triunfo da Feira encontra o clímax dramático e simbólico na derrota de Busy pelo fantoche que Cokes baptizou de *hobby-horse*:

thou hast carried it away, Hobby-horse, on with the Play!

V-5:118-19

A contiguidade entre as formas festivas populares e o espectáculo teatral é uma consideração básica num famoso estudo de Mikhail Bakhtin sobre a obra de Rabelais e a cultura popular europeia na Idade Média e no Renascimento:

De par leur caractère concret, sensible, en raison d'un puissant élément *de jeu*, [les formes carnavalesques] s'apparentent plutôt aux formes artistiques et imagées, c'est-à-dire à celles du spectacle théâtral. Et il est vrai que les formes du spectacle théâtral au Moyen Âge se rapprochaient, pour l'essentiel, des carnivals populaires, et en faisaient partie dans une certaine mesure.<sup>70</sup>

Ao usar uma ocasião, um espaço, e manifestações carnavalescas<sup>71</sup> como factor de integração social, mas também dramático-estrutural,

---

<sup>69</sup> there's hope a great man's memory may outlive his life half a year, but by'r lady a' must build churches then, or else shall a' suffer not thinking on, with the hobby-horse, whose epitaph is 'For O! for O! the hobby-horse is forgot!'

*Hamlet* III-2:129-33

<sup>70</sup> BAKHTINE, Mikhail — *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 15.

<sup>71</sup> Usamos o termo no sentido abrangente possibilitado pela consideração, com Michael D. Bristol, de que «carnavalesque manifestations pervade every celebration, those of May and midsummer no less than the winter observances», BRISTOL — *Carnival and Theater*, p. 41.

Jonson explora raízes possíveis para a sua arte, e possibilita a plena actualização da peça como Festa. O (re)encontro (uma síntese cultural) de Festa e Teatro não pode aqui ser colocado, contudo, apenas em termos lúdicos. A oposição à cultura oficial (das hierarquias e privilégios<sup>72</sup>) das formas carnavalescas a que Bakhtin se refere pressupõe uma relação dual em que as questões do mundo «sério» não deixam de estar presentes, quanto mais não seja pelo tratamento paródico, pela apropriação e troça, a que possam ser sujeitas — uma relação que Michael D. Bristol particulariza, em diferentes estádios, no drama e no teatro do Renascimento inglês:

There is, first, a negative critique that demystifies or ‘uncrowns’ power, its justificatory ideology, and the tendency of elites to undertake disruptive radicalizations of traditional patterns of social order, and to introduce novel forms of domination and expropriation. In addition, there is a positive critique, a celebration and reaffirmation of collective traditions lived out by ordinary people in their ordinary existence. That positive critique (...) articulates the capacity of popular culture to resist penetration and control by the power structure<sup>73</sup>

No primeiro estádio, são imediatamente reconhecíveis as estratégias de desautorização que têm um ponto de concentração simbólica com Overdo, que atravessa o ciclo de disfarce, destronamento e agressão inflingidos ao «rei-buão» das celebrações carnavalescas<sup>74</sup>. Mas nessa atitude, ritualmente praticada sob a imunidade festiva, encontramos já o segundo estádio, positivo e regenerador, já que possibilita o acordar para uma verdade e um conhecimento diferentes — um conhecimento carnavalesco, que contesta qualquer autoridade fixa, verbalizando-se implicitamente na pergunta com que Trouble-all, o louco que se passeia pela Feira de S. Bartolomeu, interpela repetidamente as mais diversas personagens, envolvidas nos mais diversos actos: «where’s your warrant?».

Nesse quadro de significação alegórica, em que o louco «que a todos perturba» é a voz de uma razão questionada, enquanto o Juiz é humilhado nos *stocks*, actualiza-se o *topos* do mundo-às-avessas<sup>75</sup>. A esse princípio cómico de **inversão** surge frequentemente associado um outro, que com ele colabora na definição de uma mesma estratégia — um prin-

<sup>72</sup> BAKHTINE — *L’Oeuvre de François Rabelais*, pp. 10-20 e *passim*.

<sup>73</sup> BRISTOL — *Carnival and Theater*, p. 4.

<sup>74</sup> BAKHTINE — *L’Oeuvre de François Rabelais*, p. 199.

<sup>75</sup> A este respeito, ver DONALDSON — *The World Upside Down 1-23*; e também LAFOND, Jean; REDONDO, Augustin (eds.) — *L’Image du Monde Renversé et ses Représentations Littéraires et Para-Littéraires de la Fin du XVIe Siècle au Milieu du XVIIe*, “Colloque International Tours 1977”, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979.



cípio de **nivelamento**, regulador de desfechos potencialmente instituidores de uma fraternidade cómica. Em *Bartholomew Fair* esse nivelamento assenta no denominador comum e básico que é a inevitabilidade do **corpo** — centro de celebração da vida e de um complexo de imagens do grotesco.

Será de notar, a este respeito, a adequação entre os odores, sujidade e ruído da Feira, e o *Hope Theatre*, lugar de primeira representação de *Bartholomew Fair*, na sua função dual como alternadamente teatro e arena de ursos<sup>76</sup>, que Jonson explicita em «The Indvction on the Stage» — uma dualidade que é, por sua vez, projectada no espaço da acção dramática. A dimensão teatral da Feira é assegurada pelos vários *plays-within-the-play* mas também pelos incidentes dramáticos (pelos «jogos» em que se actualizam as significações várias de *play*) organizados pelos ladrões da Feira, ou nas arremetidas oratórias de Overdo e Busy. Quanto aos ursos, os odores da Feira, cheiros de animalidade e vida que não de peste e morte, evocam uma presença que se corporiza em **Ursula**, a mulher que assa os porcos numa tenda da feira, saudada na ironia álcacre de Knockem como «little leane *Vrsla!* my shee-Beare!» (II-3:1), e denunciada por Busy como uma abominação:

the fleshly woman, (which you call *Vrsla*) is aboue all to be auoyded, hauing the marks vpon her, of the three enemies of Man, the World, as being in the *Faire*; the Deuill, as being in the fire; and the Flesh, as being her selfe.

III-6:33-7

Se a associação de Ursula ao Diabo, tornada inevitável pelo fogo permanente que a ocupa, é prosseguida na peça apenas em momentos evocativos da tradição do drama alegórico, a representação dos prazeres do Mundo apoia-se também na universalidade da adesão ao Inimigo que Ursula por excelência significa: a Carne. A tenda de Ursula oferece-a, aliás, sob as duas formas, qualquer delas de intensa procura na Feira, para as quais Knockem convida transeuntes<sup>77</sup>:

this is old *Vrsla's* mansion, how like you her bower? heere you may ha' your Punque, and your Pigge in state, Sir, both piping hot.

II-5:39-42

<sup>76</sup> «The Hope Theatre, which opened in 1614, was both a playhouse and a bear-garden. The stage was removed on the days when bear-baiting was the entertainment offered», HIBBARD, G. R. (ed.) — *Bartholmew Fair*, London, Ernest Benn Limited, 1977, p. 9, nota à linha 50.

<sup>77</sup> Sobre a síntese de comida e sexo como processo comum no «grotesco isabelino», ver RHODES, Neil — *Elizabethan Grotesque*, London, Routledge, 1980, pp. 73-4 e *passim*.

Mas, mais do que **representar** ou **vender**, Ursula é a Carne: é pela apoteose do seu próprio corpo como ventre materno, abundância, gordura e animalidade tradutora de humanidade, que Ursula estende a sua égide à Feira/Mundo, e permite que em seu redor se organizem as imagens materiais e corporais características da concepção de Bakhtin do «realismo grotesco»:

Dans le réalisme grotesque (c'est-à-dire dans le système d'images de la culture comique populaire), le principe matériel et corporel [images du corps, du manger et du boire, de la satisfaction des besoins naturels, de la vie sexuelle] est présenté sous son aspect universel de fête, utopique. Le cosmique, le social et le corporel sont indissolublement liés, comme un tout vivant et indivisible. Et ce tout est joyeux et bienfaisant.<sup>78</sup>

Do apogeu da carne em Ursula será, como sugeríamos, inseparável a sua qualidade materna:

QVAR. (...) what's this? mother o' the Bawds?

KNO. No, she's mother o' the Pigs, Sir, mother o' the Pigs!

II-5:73-6

Assimilada aos gordos animais que oferece ao consumo da Feira, celebrada pelo seu volume como «ursa», ou ainda «some walking Sow of tallow» (II-5:78-9), a própria Ursula contribui para configurar esse volume com a amplitude do corpo materno, quando nos lembra as dimensões das suas ancas, extravasando os limites com que a normalidade as possa querer conter:

did not I bid you should get this chayre let out o'the sides, for me, that my hips might play?

II-2:63-5

É ainda como se o envio por Jonson para formas de representação da cultura popular nos confrontasse, no gigantismo do corpo de Ursula como plenitude, representativo do Mundo porque da Feira, materno e alimentador, com imagens que, no nosso século, Jung e Erich Neumann nos tornariam imediatamente reconhecíveis como sendo as do lado positivo do complexo arquetípico da Grande Mãe, simbolizada em muitas culturas sob formas animais como vaca, ursa, ou porca — ou ainda na fornalha e no

---

<sup>78</sup> BAKHTINE — *L'Oeuvre de François Rabelais*, pp. 27-8.

vaso ou caldeirão, de que Ursula é inseparável<sup>79</sup>. Pelas fronteiras indefinidas que o caracterizam, o corpo de Ursula é, no tratamento jocoso que recebe, uma gordura utilizável e produtiva

( She'll make excellent geere for the Coach-makers, here in Smithfield, to  
anoynt wheeles and axell trees with.

II-5:81-2 )

que pode ser vista como a demanda de quem a rodeia num conflito

(they'll kill the poore Whale, and make oyle of her.

II-5:129-30)

e que se derrete sobre o solo da Feira, consequência sudatória da atividade de a nutrir, mas também liquidificação simbólica e fertilizante de quem contém em si a essência da (primeira) mulher:

I am all fire, and fat, *Nightingale*, I shall e'en melt away to the first woman, a  
ribbe againe, I am afraid. I doe water the ground in knots, as I goe, like a great  
Garden-pot, you may follow me by the S.S. I make.

II-2:50-3

É através de passos como os que citámos, relevando a assimilação à animalidade que a rodeia, e uma disponibilidade física para o mundo que se engorda com ela e dela, que Ursula significa a concretização em *Bartholomew Fair* do «corpo grotesco», nas actividades e na posição face ao mundo que o caracterizam:

A la différence des canons modernes, [où «L'accent est mis sur l'individualité achevée et autonome du corps en question»] le corps grotesque n'est pas demarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. (...) dans des actes tels que l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, l'agonie, le manger, le boire, la satisfaction des besoins naturels. (...) ce corps ouvert (...) est mêlé au monde, mêlé aux animaux, mêlé aux choses. (...) toute la culture populaire et spectaculaire du Moyen Âge ne connaissait que cette conception du corps.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Ver JUNG, C. G. — «Psychological Aspects of the Mother Archetype», *The Archetypes and the Collective Unconscious*, 2nd edition, 1959, trans. R.F.C. Hull, London, Routledge, 1991, pp. 75-110, e *Symbols of Transformation: An Analysis of the Prelude to a Case of Schizophrenia* (1956), trans. R.F.C. Hull, London, Routledge & Kegan Paul, 1986, *passim*; e também NEUMANN, Erich — *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, trans. Ralph Manheim, 2nd edition, London, Routledge, 1963, *passim*.

<sup>80</sup> BAKHTINE — *L'Oeuvre de François Rabelais*, pp. 35, 36, 38.

Ursula não é, contudo, apenas uma figura de benevolência: em defesa de si, do que lhe pertence, e da Feira, Ursula sai à liça em mais do que um momento — dando origem a confrontos reconhecíveis como uma dramatização da batalha entre Gordo e Magro, entre Carnaval e Quaresma, para Michael D. Bristol

The central and, in the Renaissance, most pervasive festive symbol of [an] agonistic style (...) Lent becomes assimilated to an image of joyless Puritanism, while Carnival embodies the coarse and even bestial excesses of an archaic pagan past.<sup>81</sup>

Nada de mais adequado, portanto, que o primeiro inimigo do «porco», de Ursula, se pressinta no Puritano - uma expectativa que, contudo, é desde cedo ironizada. Ursula começará por considerar o grupo dos Puritanos fregueses indesejáveis, numa aversão que se reconhece visceral, mas Knockem rapidamente lhe mostrará o equívoco — é que aqueles são falsos magros, «bons hipócritas»:

VRS. (...) they are all sippers, sippers o' the City, they looke as they would not drinke off two penn'orth of bottle-ale amongst 'hem.

MOO. A body may read that i' their small printed ruffes.

KNO. Away, thou art a foole, *Vrs*, and thy *Moone-calfe* too, i' your ignorant vapours, now? hence! good guests, I say right hypocrites, good gluttons. In, and set a couple o' pigs o' the board, and halfe a dozen of the biggest bottles afore 'hem, and call *Whit*, I doe not loue to heare Innocents abus'd: Fine ambling hypocrites! and a stone-puritane, with a sorrell head, and beard, good-mouth'd gluttons: two to a pigge, away.

III-2:111-22

A cidade é o local de proveniência de magros e abstinentes, de gente indesejada na feira gorda e carnal; e se o grupo de Puritanos, representantes do extremo repressivo do desejo, valida com o seu comportamento o juízo de Knockem, isso é parte da denúncia satírica a que são sujeitos — que em *Bartholomew Fair*, contudo, serve o propósito positivo e cômico da celebração gregária do corpo vitorioso.

A instância mais aguda de conflito envolvendo Ursula é, contudo, a que a opõe a Quarlous, portador da visão urbana incapaz de manifestar mais do que repulsa e riso satírico perante o esplendor grotesco do corpo

---

<sup>81</sup> BRISTOL — *Carnival and Theater*, p. 73.

gordo. É de realçar a dimensão culinária do conflito — entre a **carne carnavalesca** e o **peixe** da Quaresma:

I, I, Gamesters, mocke a plaine plumpe soft wench o' the Suburbs, doe, because she's juicy and wholesome: you must ha' your thinne pinch'd ware, pent vp i' the compasse of a dogge-collar, (or 'twill not do) that lookes like a long lac'd Conger, set vpright, and a greene feather, like fennel, i' the loll on't.

II-5:83-8

À suculência da (sua) carne opõe-se a frugalidade fria e alongada da mulher magra — como um peixe — da cidade, enquanto Ursula se reclama dos subúrbios, entre os quais se conta Smithfield, local da Feira; mas esta oposição pode ser colocada num contexto de história social rico noutras implicações:

the Battle of Carnival and Lent can be understood as a permanent rivalry and competition between butchers and fishmongers (...) for a favorable share of the market. (...) The opposition between butchers and fishmongers reflects a complex division of labor; each trade is integrated into the overall economic pattern in distinct ways. Fishmongers do not depend on the agricultural sector, and in fact their success diminishes the economic importance of land as a resource. (...) Butchers, by contrast, are directly integrated into the rural economy and their trade must follow the seasonal rhythms of agricultural production.<sup>82</sup>

A defesa que Ursula (a Carne) faz de si mesma como «rapariga dos subúrbios» pode, portanto, ser vista como a defesa de toda uma maneira de viver — reclamando-se também deste modo, para as vivências propostas por Smithfield, a marca da ruralidade comunitária e tradicional.

As implicações sexuais das imagens culinárias têm continuidade na imputação por Ursula da doença (da «peste») à prostituta magra, da cidade — a que se contrapõe a reivindicação da saúde para si mesma, «plaine plumpe soft Wench o' the Suburbs, (...) juicy and wholesome» (II-5:104-10). A apoteose do insulto grotesco tem lugar neste ponto do confronto com Quarlous:

VRS. Doe you sneere, you dogs-head, you *Trendle tayle!* you looke as you were begotten a'top of a Cart in haruest-time, when the whelp was hot and eager. Go, snuffe after your brothers bitch, Mrs *Commodity*, that's the Liuory you weare.

II-5:123-7

---

<sup>82</sup> BRISTOL — *Carnival and Theater*, pp. 76, 79.

Depois disto, só a agressão; Ursula abandona a cena para regressar com uma panela fervente, e o quadro dramático de uma personagem que se prepara para lançar o conteúdo de uma vasilha não deixa de evocar, mau grado a sua não-consumação, um dos actos de ambivalência agressiva/festiva característicos do «realismo grotesco»: o arremesso de urina e excrementos. Convirá notar que a representação verbal desse gesto ocorre na peça com uma certa frequência, como no praguejar de Wasp —

WAS. (...) turd i' your teeth (...) and turd i' your little wiuies teeth too.

I-4:53, 56

— ou quando Ursula reconhece ironicamente a Jordan capacidades marciais adequadas ao seu nome<sup>83</sup>:

you [are] Captaine o' the Roarers, and fight well at the case of pis-pots

II-3:49-50

E quando a tenda de Ursula se tornar não apenas o local onde se come, se bebe, e se busca a gratificação sexual, para ser também e ainda a sentina de recurso de Win Littlewit e Alice Overdo, o esclarecimento quanto ao vaso tão demandado («my vessell (...) I haue but one» — IV-4:216) lança retrospectivamente a dúvida sobre os usos eventuais da panela com que Ursula queria esquentar e se esquentou. A fusão, num mesmo espaço e em torno de incidentes contíguos, das mais diversas funções físicas, é directamente articulável com o carácter festivo que Bakhtin atribui à agressão excremental:

A la base de ce geste et des expressions verbales correspondantes, on retrouve un rabaissment topographique littéral, c'est-à-dire un rapprochement du «bas» corporel, de la zone des organes génitaux. Il est synonyme de destruction, de tombe pour celui qui a été rabaissé. Mais tous les gestes et expressions rabaissants de cette nature sont *ambivalents*. La tombe qu'ils creusent est une tombe *corporelle*. Et le «bas» corporel, la zone des organes génitaux est le «bas» qui *féconde et donne le jour*. C'est la raison pour laquelle les images d'urine et des excréments conservent un lien substantiel avec *la naissance, la fécondité, la rénovation, le bien-être*.<sup>84</sup>

O próprio corpo de Ursula propunha-se, aliás, para exemplo da circularidade incessante de ciclos de vida e morte, pólos confundidos e

<sup>83</sup> «Jordan. ME (...) 2. A chamber-pot. Now *vulgar* or *dial*» (*Oxford English Dictionary*).

<sup>84</sup> BAKHTINE — *L'Oeuvre de François Rabelais*, p. 151.

coincidentes na materialidade do ventre, na falsa notícia sobre a sua morte por indigestão, que Ursula acusava Knockem de ter divulgado:

You are one of those horsleaches, that gaue out I was dead, in Turne-bull  
streete, of a surfet of bottle ale, and tripes?

II-3:13-15

Para dar ainda, e de novo, a palavra a Bakhtin na sua explicação sobre o festim de tripas no «realismo grotesco»,

Les tripes, les boyaux sont le ventre, les entrailles, le sein maternel, la vie. (...) Les entrailles ne se contentent pas de manger et d'engloutir, mais sont elles-mêmes mangées et englouties sous forme de tripes. (...) Les entrailles sont encore liées à la mort, (...) ce sont les entrailles qui donnent le jour. Ainsi, dans l'idée de «tripes» le grotesque noue dans un même noeud indissoluble la vie, la mort, la naissance, les besoins naturels, la nourriture <sup>85</sup>

Aqui reside a soberania de Ursula, a solidez do seu reino:

KNO. (...) thou shalt sit i' thy chaire, and giue directions, and shine *Vrsa maior*.

II-5:188-90

Sendo a mulher, na tradição cômica popular, a encarnação por excelência do «baixo» corporal e material <sup>86</sup>, é de esperar que a hegemonia do grotesco (entendido, como o temos vindo a fazer, à luz dessa tradição) consagre também uma vitória das mulheres. Por parte das visitantes, o próprio acto da deslocação a esse espaço pode significar uma saída da tradicional submissão, que implicará que se concretize, também no plano da estrutura de autoridade masculino/feminino, a **inversão** tantas vezes associada a períodos de licença festiva <sup>87</sup>. Dame Purecraft vem a constituir-se no protótipo da mulher lucidamente determinada para um objectivo identificado com o casamento - uma espécie de equivalente desromantizada das heroínas shakespearianas responsáveis pelo final feliz, e mais um ponto de distinção de *Bartholomew Fair* em relação às comédias anteriores de Jonson.

<sup>85</sup> BAKHTINE — *L'Oeuvre de François Rabelais*, p. 165. Ver tb. RHODES — *Elizabethan Grotesque*, p. 42.

<sup>86</sup> Ver BAKHTINE — *L'Oeuvre de François Rabelais*, p. 240.

<sup>87</sup> Ver BARBER — *Shakespeare's Festive Comedy*, p. 245, e LAROQUE, François — *La Notion de 'Misrule' à l'époque élisabéthaine: la fête comme monde à l'envers et comme contre-temps*, Lafond et Redondo (eds.), pp. 161-70, 167.

A derrota de Quarlous às mãos das mulheres - posto em fuga pela panela fervente de Ursula, perdendo no final a competição com Winwife pelo casamento com a herdeira Grace Wellborn e tendo de se conformar com a segunda escolha, a viúva Purecraft - situa-se no plano simbólico do conflito entre duas visões opostas do corpo feminino. Ou não tivesse a voz satírica do próprio Quarlous, num passo do I Acto em que repreendia Winwife pela demanda da viúva, produzido o juízo que inevitabilizará, para a sua aceitação de Purecraft, o já referido sentido da derrota:

There cannot be an ancient *Tripe* or *Trilibub* i'the Towne, but thou art straight nosing it (...) the honest Instrument of procreation, has (forty yeeres since) left to belong to 'hem, thou must visit 'hem, as thou wouldst doe a *Tombe*, with a Torch, or three hand-fulls of Lincke, flaming hot, and so thou mayst hap to nake 'hem feele thee, and after, come to inherit according to thy inches. (...) we shall ha' thee, after thou hast beene but a moneth marryed to one of 'hem, looke like the *quartane ague*, and the black *laundise* met in a face, and walke as if thou had'st borrow'd legges of a *Spinner*, and voyce of a *Cricket*.

I-3:64-6, 72-7, 79-83

Encontramos neste passo, é certo, a mesma concentração imagética no «baixo» corporal que caracteriza o discurso do tempo e do espaço da Feira, idênticas imagens grotescas construídas pelo exagero, pela inventividade extravagante, pelo recurso a processos retóricos como a comparação rebaixante, traduzindo a mesma obsessão visceral com os processos fisiológicos das zonas baixas do corpo. A diferença fundamental passa pela colocação da ênfase nas experiências do riso (gregário) ou da repulsa, pela celebração do calor e da vida orgânica, ou pelo horror face à morte e à decomposição do corpo. Se a referência a *tripas* na Feira se liga à memória de um festim sazonalmente renovável e da gula de qualquer tempo, aqui visa acordar a reacção abstinente suscitada pelo nojo; se o ventre feminino é, na tradição do «realismo grotesco», local onde as funções de gestação transcendem a ideia da morte, para Quarlous o útero, velho e frio, é um túmulo; se, pela síntese de comida, gordura e sexo, a posse da mulher na Feira é factor de renovação, para Quarlous é o ponto da degeneração física, a via da morte. É após oferecer esta descrição do corpo da mulher gorda e madura que Quarlous enfrenta, e não consegue bater, a potência carnal de Ursula - é com esta visão como um dos dados que o caracterizam que tem de dar a mão à palmatória de *Dame Purecraft*... A diferença, enfim, será legível por aproximação às oposições, propostas por Bakhtin, entre estratégias de rebaixamento medieval e moderno:



Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une *nouvelle* naissance. C'est la raison pour laquelle il n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice: (...) C'est ce qui fait que la parodie médiévale ne ressemble en rien à la parodie littéraire purement formelle de l'époque moderne. Comme toute parodie, celle-ci rabaisse, elle aussi, mais ce rabaissement a un caractère purement négatif, privé d'ambivalence régénératrice.<sup>88</sup>

A significação positiva da primeira perde-se com a pulverização social, a fragmentação inter-individual que marcará a experiência moderna. Nada de mais adequado do que a apresentação em *Bartholomew Fair*, por parte de quem pertence à vida urbana, da perspectiva que se contrapõe ao modo carnavalesco de olhar o mundo: uma oposição que se pode entender ainda entre a perspectiva dominante em *Bartholomew Fair* e a que informa *Volpone*, *Epicoene* e *The Alchemist* — comédias nas quais inversão é perversão, as imagens grotescas significam a esterilidade e a morte, e a ideia da Festa só pode ser invocada para se desvirtuar. É recolocando a linguagem e o imaginário grotescos no seu contexto primeiro que Jonson transcende o uso meramente instrumental que deles pode fazer a perspectiva satírica — uma sátira que, para além disso, se torna difícil pela diluição de distinções claras essenciais à sua pressuposição moral.

Uma tendência discernível já nos prólogos das peças anteriores consagra-se em *Bartholomew Fair* com a ênfase quase absoluta no **prazer** como objectivo a conseguir com a experiência dramática, deixando na sombra o princípio do **ensinamento**, o outro pólo da formulação frequente por autores do Renascimento da famosa dualidade horaciana. Não haverá no prólogo e no «Induction» de *Bartholomew Fair* uma elisão total das preocupações didácticas — mas o destaque vai para o intuito de diversão:

*for your sport, without perticular wrong,*

(...)

*The Maker (...) hopes, to night*

*To giue you for a Fayring, true delight.*

«The Prologue to *The Kings Maiesty*» 8, 11-12

the *Author* promiseth to present [*Spectators, and Hearers*] (...) with a new sufficient Play called BARTHOLMEW FAYRE, merry, and as full of noise, as sport: made to delight all, and to offend none.

«The Indvction on the Stage» 80-3

Deste modo, na promessa de «deleite» generalizado e da ausência de ofensas («Prouided they haue either, the wit, or the honesty to thinke well

<sup>88</sup> BAKHTINE — *L'Oeuvre de François Rabelais*, p. 30.

of themselues» — «Indvction» 83-4) cria Jonson expectativas que o desfecho de *Bartholomew Fair*, omnigratificante e absolvente, subordinando os efeitos satíricos à sua própria consecução, não frustrará. A medida da transformação na atitude de Jonson é-nos dada ainda pelo facto de não surgir aqui perante o público como legislador e Juiz, mas antes — através do *book-holder*, seu representante — como proponente de um contrato de direitos, obrigações (e cedências?) mútuas:

ARTICLES of Agreement, indented, between the *Spectators* or *Hearers*, at the *Hope* on the *Bankeside* (...) And the *Author of Bartholomew Fayre*

«Indvction» 64-7

Por esse contrato apenas pede do seu público uma suspensão de impaciência, em troca de prazer e do direito de julgar na proporção do preço pago, embora não esteja ausente a sugestão de que preço e lugar poderão ser superiores à capacidade efectiva de exercer um juízo («Indvction» 85-91) — mas não é essa uma parte essencial da significação de *Bartholomew Fair*, quanto ao lugar que cada um pretenda ocupar face ao todo social?

É essa a atitude que, no dizer de Jonas A. Barish, torna *Bartholomew Fair*, na obra dramática de Jonson, «The closest thing to [*As You Like Its* or *What You Wills*, (...) plays in which the theatregoers are invited to write their own menu]»<sup>89</sup>, e revela a compreensão por parte do dramaturgo da diferença entre o palco e o púlpito. Mas é também uma prova de responsabilização do autor pela obra e pelo espectáculo: mesmo ironizando-se quanto ao *decorum* que observa, na linguagem e nas circunstâncias dramatizadas, em relação a Smithfield e à arena dos ursos; mesmo se incerto quanto ao gosto do público, que desprezou ostensivamente em fases anteriores da sua carreira, Jonson apresenta-se aos juízos, como parte obrigada por um contrato. É grande a distância em relação à solidão arrogante do famoso desafio final de *Cynthia's Revels* — «'By (-) 'tis good, and if you like 't, you may.'»<sup>90</sup> — ou ao elitismo confiante de quem escrevia comédia na imitação dos modelos mais elevados e na observância

<sup>89</sup> BARISH, Jonas A. — *Jonson and the Loathed Stage*, William Blissett et al. (eds.), *A Celebration of Ben Jonson* (Toronto and Buffalo, Univ. of Toronto Press, 1973, 27-53, 29).

<sup>90</sup> «The Epilogue» 20, JONSON, Ben — *Cynthia's Revels*, Herford and Simpson (eds.), *Ben Jonson*, vol. IV, Oxford, Clarendon Press, 1931.

das «regras», e garantia ao público o valor da sua peça com base na ausência de factores do sucesso de um teatro popular desprezado:

...thus much I can giue you, as a token  
Of his playes worth, no egges are broken;  
Nor quaking custards with fierce teeth affrighted,  
Wherewith your rout are so delighted;

*Volpone*, «Prologue» 19-22

Em vários episódios de *Bartholomew Fair* terá este teatro a sua melhor vingança: abdicando do anterior autoritarismo, compreendendo os limites criados à sua autoridade pelo necessário vínculo de responsabilidade face aos únicos que (afinal) lhe podem conferir, Jonson estará também, certamente, a incluir-se na verdade do mundo de *Bartholomew Fair*. Nesse mundo, a extrema complicação das fronteiras entre burlões e burlados; o constante desdobramento de funções (convencionalmente) de *presenter*; e a absorção dos vários e instáveis comentadores satíricos pelo meio globalizante da Feira são aspectos de uma mesma dispersão/diluição de autoridade<sup>91</sup>.

Centrando-se na demanda de uma licença, de um **mandato** — quiçá o tema fundamental da peça<sup>92</sup> — a questão da autoridade vê possibilitada uma saída com a personagem a quem só por inversão irónica, ou própria de um momento de licença, ela poderá ser atribuída: o louco Troubleall, autor insistente da pergunta fulcral «where's your warrant?». A excepção pontual de uma resposta adequada a essa pergunta pode surgir com Knockem, aqui, e nalgumas outras situações, o representante da Feira: face à relutância de Trouble-all quanto a acompanhá-lo numa bebida sem um mandato, Knockem não hesita em forjá-lo (IV-6:4-7, 12-13). Tendo em conta a evidente falta de legitimidade de quem quer que seja para exercer uma prerrogativa, não será o acto de falsificação de Knockem tão «legal» como qualquer outro — não será o selo de um Juiz incapaz de julgar um abuso tão grande como o do proxeneta? De resto, Overdo vem a avalizar com a marca do seu poder qualquer atitude futura do louco: depois de o tomar, num primeiro momento, pelo mais lúcido dos cida-

---

<sup>91</sup> Ver HERFORD; SIMPSON (eds.) — *Ben Jonson*, vol. II, p. 137; GIBBONS, Brian — *Jacobean City Comedy*, 2nd ed., London, Methuen, 1980, p. 144; e BARISH, J. A. — *Ben Jonson and the Language of Prose Comedy* (1960), Cambridge, Mass, Harvard U.P., 1967, pp. 194-5.

<sup>92</sup> Ver HEFFNER, Ray L, Jr. — *Unifying Symbols in the Comedy of Ben Jonson*, J. A. Barish (ed.), «Ben Jonson: A Collection of Critical Essays», Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1963, pp. 133-46, 142.

dãos, Overdo descobre estar um seu acto prepotente na origem da loucura de Trouble-all — e dispõe-se a compensá-lo da injustiça entregando-lhe um **mandato em branco** (V-2:116-20). O facto de, nesse momento, não ser Trouble-all quem enverga as suas roupas, mas Quarlous sob disfarce, nada tira ao significado alegórico do quadro em que o Juiz transfere os seu poderes para o Louco.

A associação proverbial da boa-sorte ao Tolo era estabelecida por Ursula logo na primeira cena com os vendedores em palco (II-2:138-9), e caberá precisamente a Trouble-all desempenhar um involuntário papel instrumental na consecução da felicidade de várias personagens, nomeadamente no emparelhamento dos casais - como sucede na decisão sobre qual dos galantes ganhará a mão de Grace Wellborn. A **sorte** que o tolo pode representar é aqui a do **jogo** (de **azar?**) pelo qual ao **acaso**, corporizado na primeira pessoa a surgir, seja deixada aquela que vem a ser a **irresponsabilidade** da escolha - pois alguém poderá responsabilizar Trouble-all por qualquer opção sua? E, contudo, para Grace, **jogar** com o **acaso** é dar a palavra ao **Destino**:

the next person that comes this way (because *Destiny* has a high hand in business of this nature) I'll demand, which of the two words, he, or she doth approve.

IV-3:51-3

Esse Destino, no plano da hegemonia alegórica de Trouble-all, é previsível: haverá grandes probabilidades, na Feira-segundo-Ben Jonson, de que a primeira pessoa a dobrar a esquina não seja um tolo? Assim, a perspectiva himenial da comédia é promovida por Trouble-all — ao mesmo tempo que se torna claro que é através do Tolo que pode ser conferida a dádiva de ... **Grace**.

Tais prerrogativas podem-nos lembrar, naturalmente, a exaltação cristã do pobre de espírito, evangelicamente consagrada em momentos como o do *Sermão da Montanha*, e encontrando nos paradoxos paulinos —

o que é tido como loucura de Deus é mais sábio que os homens (...) o que é louco segundo o mundo é que Deus escolheu para confundir os sábios.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> *Corintios*, I: 25, 27.

Ver KAISER, Walter — *The Wisdom of the Fool* (1963), PALMER, D. J. (ed.) — *Comedy: Developments in Criticism — A Selection of Critical Essays*, London and Basingstoke, Macmillan, 1984, pp. 89-90; e BEAURLINE — *Jonson and Elizabethan Comedy*, p. 44.

— um desenvolvimento e uma formulação evocados com a maior frequência na tradição medieval. E se a mais completa justificação teológica do Tolo, na sua humildade e simplicidade, legada pelos finais da Idade Média à cultura do Renascimento, surge (como Walter Kaiser, entre outros, aponta) nas obras de Tomás de Kempis e Nicolau de Cusa, a influência possível desse corpo filosófico / teológico é divisível por detrás da proposta lúdica que a *Stultitia* erasmiana representa - sendo legível como, precisamente, expressão de uma atitude filosófica e um modo estilístico relacionáveis com «the two paradoxical keystones of Cusanus's philosophy, *docta ignorantia* and *coincidentia oppositorum*»<sup>94</sup>. No texto de Erasmo, contudo, essa influência concretiza-se no sermão pronunciado por uma *persona* dotada das insígnias e da licença habituais do Tolo/Bobo — «natural», ou «artificial» (estilização dos modos, e apropriação conveniente da irresponsabilidade do primeiro) - conforme albergado e aplaudido em cortes medievais e renascentistas<sup>95</sup>:

Não é conveniente limitar ou dividir o império de uma divindade que reina em toda a parte e que recebe o culto unânime de toda a terra. (...) Sou, como estais vendo, a verdadeira dispensatriz da felicidade que os latinos denominam *Stultitia* e os gregos *Moria*.<sup>96</sup>

É também de encontro a esta tradição que Ben Jonson se dirige com *Bartholomew Fair*. A Feira é o espaço onde Trouble-all, o tolo «natural», tem as funções dramáticas de um tolo «artificial» - questiona, incomoda com a sua pergunta.

A recente atracção crítica pelas imagens do corpo e do excesso festivo, aliada à compreensão do valor e vitalidade que detinham no contexto de uma tradição cultural que ainda estava próxima no tempo e na memória do momento da sua criação, não deverá conduzir à leitura precipitada de uma abundância e uma felicidade utópicas na Feira, que não é um país da Cocanha, como o próprio Littlewit pode compreender:

how shall we find a pigge, if we doe not looke about for't? will it run off o' the spit, into our mouths, thinke you? as in *Lubberland*? and cry, *we, we?*

III-2:75-7

---

<sup>94</sup> KAISER — *The Wisdom of the Fool*, p. 90.

<sup>95</sup> Ver WELSFORD, Enid — *The Fool: his Social and Literary History*, London, Faber, 1935, *passim*.

<sup>96</sup> ERASMO — *Elogio da Loucura*, trad. de Álvaro Ribeiro, 4.ª ed., Lisboa, Guimarães, 1970, p. 16.

A Feira surge como um espaço segundo, onde algumas personagens se deslocam para, do contacto com os que lá pertencem, emergirem em configurações inter-individuais diferentes, e com as pressões que ditaram as demandas aquietadas — o que permitiu a Alexander Leggatt sugerir: «The Fair is like a parody of the enchanted wood of *A Midsummer Night's Dream*»<sup>97</sup>. Só que a situação final na comédia de Jonson é possibilitada pela materialidade, e não por intervenções do maravilhoso e da insubstancialidade, e só é «resolução» porque a necessidade de aceitar se impõe a todos, e não porque as circunstâncias que ditaram ânsias prévias tenham (todas) sido satisfeitas. Se Jonson propõe uma peça na qual um final feliz para todos é ensaiado na saída de um espaço segundo para que se progrediu, isso dever-se-á à compreensão de inevitabilidades.

Evocar e figurar as funções, permanentes e imutáveis, do corpo, será a contrapartida possível à perversidade das mentes — responsáveis pela degradação? O corpo sempre foi igual... nada mais parece oferecer uma base sólida e de verdade, e tão desculpabilizante como a sugestão de loucura enquanto fonte de qualquer acto.

Não «os» podendo vencer, poderá Jonson ser levado a «juntar-se a 'eles'» — que serão, neste caso, os objectos tradicionais da sua denúncia satírica. E não terá a aceitação dos *puppets* por parte do (prévio) satirista e homem altivamente erudito a melhor equivalência dramática na rendição de Busy, o pregador ruidoso, Wasp, o perpétuo homem zangado, ou Overdo, o juiz excessivamente confiante, cuja obsessão com as «descobertas» a fazer na Feira é tentador colocar em paralelo com ... *Discoveries*, o título das notas e máximas (dos juízos) que Jonson foi coligindo — sempre, como Overdo, com a inspiração dos seus «amigos» e predecessores Clássicos?

QVAR. (...) remember you are but *Adam*, Flesh, and blood! you haue your frailty, forget your other name of *Ouerdoo*, and inuite vs all to supper. There you and I will compare our *discoueries*; and drowne the memory of all enormity in your bigg'st bowle at home.

V-6:96-100

Nenhuma superioridade é possível, incluindo a do satirista — e se Jonson, de facto, se engloba na injunção de Quarlous, estará a propor um burlesco cómico de si mesmo<sup>98</sup>. Transformando o riso de satírico —

<sup>97</sup> LEGGATT — *Ben Jonson*, p. 69.

<sup>98</sup> GIBBONS — *Jacobean City Comedy*, p. 151.

aquele que só pode existir quando alguns, livres de mácula, riem de outros — em cómico — o riso englobante, de todos sobre todos, o riso que salva — Jonson encontra a conciliação a a humanidade. Ao deixar que o mandato plenipotenciário passe das mãos do Juiz para as do Louco (uma transferência que é apenas simbólica - é Quarlous quem o recebe e usa em proveito imediato, e não Trouble-all, ou então o desfecho poderia ser o início de uma utopia...), Jonson aceita a humildade do barrete de guizos, que partilha, aliás, com tão boa companhia como a *Stultitia* erasmiana, podendo desse modo demonstrar «That ability of reason to question itself and yet emerge with wisdom»<sup>99</sup>. Reconhece enfim, no abandono do esforço pela linearidade satírica, a multidireccionalidade de tudo o que é humano, a natureza multívoca da Verdade.

É que Jonson pouco pode fazer por nós; quando muito, só aquilo a que Trouble-all se dispõe:

an' you haue no warrant, blesse you, l'le pray for you, that's all I can doe.  
(Goes out.)

IV-2:5-6

*Rui Carvalho Homem*

---

<sup>99</sup> KAISER — *The Wisdom of the Fool*, p. 90.