

# RELAÇÕES ENTRE O INSÓLITO E O CÔMICO EM “BELFAGOR, UMA NOVELA AGRADABILÍSSIMA”, DE NICOLAU MAQUIAVEL

Gabriel Both Borella (UTFPR)<sup>1</sup>  
Maurício Cesar Menon (UTFPR)<sup>2</sup>

**Resumo:** *As fronteiras entre o cômico e o insólito são, muitas vezes, instáveis. Neste artigo, as tensões entre esses dois elementos são expostas e explicadas a partir da análise do conto “Belfagor, uma novela agradabilíssima”, de Nicolau Maquiavel. Publicado no século XVI e inserido no período renascentista, o conto plasma, em sua essência, o sentimento da época: a transição do pensamento teocêntrico para o antropocêntrico. Para representar este cenário de mudanças, Maquiavel aposta em usar elementos e personagens insólitos/sobrenaturais para construir a comicidade no conto e, conseqüentemente, criticar uma sociedade que transitava entre o medieval e o moderno.*

**Palavras-chave:** *cômico, insólito, Maquiavel.*

O período renascentista é conhecido pela contestação da visão de mundo teocêntrica medieval. Nesse período, marcado por várias reformulações sociais, a postura adotada pelos renascentistas, em várias áreas do saber, foi a de explicar o mundo por um viés mais racional, com o homem como “uma força criadora capaz de dominar e transformar o universo” (CAMPEDELLI, 1999: 171).

É nesse contexto de mudanças que se insere a figura do filósofo Nicolau Maquiavel. Nascido em 1469, em Florença, cidade emblemática do Renascimento italiano; ele é conhecido, principalmente, por inaugurar a modernidade na política, baseando-se em preceitos da Antiguidade Clássica.

<sup>1</sup> Mestrando em Letras na UTFPR/PB. E-mail: [gabrielborella\\_17@hotmail.com](mailto:gabrielborella_17@hotmail.com).

<sup>2</sup> Doutor em Letras pela UEL e professor da UTFPR/CM. E-mail: [mauriciomenon983@gmail.com](mailto:mauriciomenon983@gmail.com).

Mais conhecido por suas contribuições à política do que à literatura, escreve entre 1518 e 1527, ano em que morre, um conto intitulado *Belfagor arcidiavolo*, traduzido para o português como “Belfagor, uma novela agradabilíssima”. O conto foi publicado somente em 1549, postumamente, junto com outros escritos do filósofo, em uma coletânea de obras do autor.

O conto, ambientado em Florença, retrata a trajetória de Belfagor, um arquidiabo enviado à Terra com o objetivo de vivenciar, durante dez anos, uma vida de casado com o objetivo de comprovar o que todos os homens diziam ao chegar ao inferno, que estariam ali pelo fato de terem contraído matrimônio enquanto vivos. Considerado um clássico da literatura satírica, essa narrativa está presente na antologia *Os Cem Melhores Contos de Humor da Literatura Universal*, seleção organizada pelo escritor gaúcho Flávio Moreira da Costa e publicada em 2001.

Considerando o exposto acima, este trabalho se propõe a analisar “Belfagor, uma novela agradabilíssima”, buscando identificar de que forma os elementos insólitos presentes contribuem para a construção da comicidade, ao mesmo tempo em que revelam uma crítica a uma sociedade que transitava entre o mundo medieval e o moderno. Para atingir tal objetivo, é necessário entendermos alguns conceitos teóricos. Inicialmente, explicaremos o que é insólito e os desdobramentos do conceito relacionados ao mundo do sobrenatural na narrativa, e, em seguida, abordaremos os conceitos de sátira e de cômico. Iniciemos com a definição de insólito.

Flavio García (2007) define o termo insólito como algo oposto ao natural e ao ordinário, equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário. Para o autor, eventos insólitos “seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras, e as tradições [...]” (GARCÍA, 2007: 19).

Dessa forma, neste trabalho, o termo insólito será usado ao classificarmos eventos inabituais ou anormais no conto, lembrando também que o que aparenta ser estranho ou anormal nem sempre o é. Freud (1974), em seu famoso ensaio *O ‘estranho’*, no qual analisa o conto *O Homem de Areia*, de Hoffmann, desenvolve o conceito de *unheimlich*, uma palavra alemã ambígua que pode significar tanto o que é familiar como o que é estranho. Freud faz um estudo etimológico da palavra alemã, contrapondo-a ao adjetivo *heimlich*, que também apresenta significado ambíguo, podendo tanto ser traduzido como aquilo que é familiar e agradável, como algo oculto. Para o psicanalista, o conceito dessas palavras, em certo momento, se cruza, pois o estranho, em algum momento, já foi familiar.

Portanto, para Freud (1974: 258), o medo, o terror, o estranho, pode residir naquilo que conhecemos: “pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém é algo familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão”. Seguindo esse raciocínio, o autor conclui que “o *unheimlich* é o que uma vez foi *heimisch*, familiar; o prefixo ‘un’ é o sinal da repressão”. Esses conceitos de *unheimlich/heimisch* são fundamentais para a análise que pretendemos desenvolver, pois a personagem principal do texto de Maquiavel chamada de Belfagor é um demônio (estranho), metamorfoseado em um homem (familiar).

Logo no início do conto “Belfagor, uma novela agradabilíssima”, temos representadas personagem e ambiente insólitos, o diabo e o inferno:

Nas antigas memórias das crônicas de Florença lê-se uma história relacionada a um homem santíssimo que, em meio à devassidão da época, era mui respeitado por todos seus contemporâneos. Certo dia, absorto em suas piedosas meditações, conseguiu ver que as almas dos infelizes mortais que morriam pecadores e que iam para o inferno lamentavam – se não todos, pelo menos a maior parte – que a razão de tal desdita devia-se ao fato de terem-se casado. Minos e Radamanto, juntos com outros juízes do inferno, ficaram deveras admirados e, não podendo dar crédito às calúnias que tais almas lançavam ao sexo feminino, deram ciência disso a Plutão, tanto mais que tais lamentações só faziam crescer (COSTA, 2001: 68).

Nessa cena, vemos entidades diabólicas sobrenaturais representadas pelas criaturas mitológicas greco-romanas Minos, Radamanto e Plutão, e um reino (inferno) também sobrenatural. O uso da mitologia greco-romana no texto suaviza o teor cristão atribuído ao inferno e ao demônio, misturando-os a elementos do Classicismo, valorizado pelos renascentistas.

Embora pertençam a um mundo sobrenatural, as entidades diabólicas e o inferno são presenças marcantes no imaginário ocidental, encaixando-se no conceito de *unheimlich/heimlich* proposto por Freud, como imagens familiares e estranhas ao mesmo tempo. É importante ressaltar que até por volta do século XIII, o Diabo e o inferno não eram tidos como “sobrenaturais”, pois a religião era algo tão impregnado no cotidiano que havia uma forte crença em divindades (MOURA, 2007: 32). É somente com o advento do Renascimento que o vocábulo sobrenatural começa a ser usado, evidenciando uma nova concepção humana em relação à natureza (MOURA, 2007: 32).

No tocante à presença do Diabo no imaginário ocidental, Menon (2008, p. 218) afirma que “o Diabo é uma das aparições mais contundentes e convincentes que já povoou o imaginário e a cultura ocidental”. De uma maneira geral, a sociedade ocidental, possui uma profunda ligação com o mundo espiritual, sendo que a igreja representa uma forma de conectar o mundo empírico e o espiritual (MOURA, 2007: 31).

De acordo com Menon (2008), citando Jean Delumeau (2001), é entre o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna, período histórico em que o conto é escrito, que a figura do Diabo ganha projeção, com a sua representação na *Divina Comédia* (entre 1305 e 1318), de Dante Alighieri, e, posteriormente, em *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton.

É dentro dessa perspectiva, do Diabo já presente no imaginário popular ocidental e visto como uma divindade do sobrenatural, que os elementos insólitos começam a aparecer no conto.

No conto, Belfagor é enviado à Terra com a missão de permanecer casado durante dez anos. Para não ser reconhecido no mundo terrestre pela aparência diabólica, ele assume feição humana, configurando outro evento insólito na narrativa, a metamorfose: “Fora deliberado que aquele em quem recaísse a sorte receberia imediatamente cem mil ducados, e com eles viria nascer no mundo. A

casar-se sob a forma de um homem e a viver com a mulher dez anos" (COSTA, 2001: 69).

O filósofo e linguista franco-búlgaro Tzvetan Todorov, autor do clássico *Introdução à literatura fantástica* (2014), obra responsável por trazer o gênero fantástico para o centro das discussões acadêmicas, classifica a metamorfose como um elemento sobrenatural, não explicado pelas leis da natureza. Para ele, "as metamorfoses formam então por sua vez uma transgressão da separação entre matéria e espírito, tal como geralmente é concebida" (TODOROV, 2014: 121-122). Dessa forma, temos a passagem do mundo sobrenatural (o inferno) para o mundo dos humanos. Ao assumir forma humana, o arquidiabo estaria sujeito a todas as condições de existência de um terrestre.

Na Terra, Belfagor assume outro nome, Rodrigo de Castela, e casa-se com Honesta, uma donzela belíssima, de família nobre, porém pobre. Apaixonado, Rodrigo sucumbe ao orgulho e autoritarismo da esposa, que gasta desenfreadamente o dinheiro do marido, obrigando-o, quando o dinheiro acaba, a contrair empréstimos.

Com efeito, temos um diabo acuado e uma mulher autoritária e mais orgulhosa até mesmo que o próprio Lúcifer:

Com sua nobreza e formosura, a senhora Honesta levava consigo para a casa de Rodrigo um orgulho tão desmesurado que mesmo Lúcifer não o tivera igual. Rodrigo, que podia comparar um e outro, considerava o de sua mulher infinitamente superior, e consta que ainda chegou a ser maior quando percebera o amor que seu marido sentia por ela. Imaginando ser por todas as maneiras a dona absoluta, dava suas ordens sem consideração ou piedade, e se ele relutasse a fazer as suas vontades, desatava em recriminações e injúrias, o que era para o pobre Rodrigo motivo de viva pena e aflição. (COSTA, 2001: 70).

Levado à falência pelos gastos excessivos da esposa e dos cunhados, o protagonista é obrigado a fugir da cidade de Florença por conta das ameaças dos credores. Em sua fuga, encontra um camponês, Giovanni Matteo, e o convence a lhe esconder em sua fazenda:

A ele se recomendou o fugitivo, prometendo-lhe que, se o salvasse dos inimigos que o perseguiam para fazer com que morresse na prisão, o tornaria rico, coisa que lhe daria prova antes mesmo de sair de sua casa; se não o fizesse, concordaria que o próprio camponês o entregasse a seus adversários. (COSTA, 2001: 71).

É a partir desse momento que os eventos insólitos retornam para a narrativa. Ao ser bem-sucedido em sua fuga, e com a promessa de tornar rico o camponês que o escondera, Belfagor começa a pôr em prática um minucioso plano para que esse pacto entre ele e o camponês se cumpra.

O plano de Belfagor constitui-se em possuir uma série de jovens, filhas de importantes figuras da nobreza; Matteo, nessa estratégia, seria o responsável por

exorcizá-las mediante pagamentos feitos pelos ricos senhores com interesse em livrar as filhas do mau agouro. Inicialmente previstas como um modo de retribuir um favor a Giovanni Matteo, as possessões se tornam um meio de Belfagor exercer a sua perversidade diabólica:

Decorridos alguns dias, propagou-se por toda a Florença a notícia de que a filha de mestre Ambrósio Amadei, casado com Bonaiuto Tebalducci, estava tomada pelos maus espíritos. (...) Não tardou e espalhava-se por toda Itália a mesma desgraça ocorrida, desta vez com a filha do rei Carlos. (...) Bem cedo, no entanto, se desiludiu, ante a notícia de que uma filha de Luís VII, rei da França, estava possuída pelo demônio (COSTA, 2001: 72).

A possessão demoníaca, nesses trechos, portanto, caracteriza mais um evento insólito na obra, demonstrando toda a malignidade de Belfagor. Para Gonçalves (2010: 3), "a malignidade do sobrenatural traz incutida a ameaça de ataque à vítima humana, seja por domínio físico, ou, ao extremo, chegando a um quadro de possessão demoníaca".

No caso de Belfagor, antes das possessões começarem, o personagem era apresentado como alguém ingênuo, incapaz e submisso. A maldade na obra, até o início das possessões, era representada pela esposa do arquidiabo, Honesta, que atuava como uma agente do mal: "Os próprios diabos que trouxera consigo como domésticos preferiram voltar aos fogos do inferno a viver no mundo sob as ordens daquela mulher" (COSTA, 2001: 70).

Curiosamente, a personagem Honesta pouco lembra o adjetivo que inspira o seu nome. Agindo de forma inapropriada e maldosa durante o seu relacionamento com Rodrigo, Honesta se aproveita da aparente inocência do marido para obter benefícios para si e para os seus parentes.

Portanto, definidos e apresentados os elementos e eventos insólitos na narrativa, que incluem seres e ambiente sobrenaturais, a metamorfose e a possessão, cabe, agora, tratar da função desses elementos/eventos insólitos na narrativa.

Os elementos insólitos em narrativas geralmente têm algumas funções básicas, além das de causar medo ou ambiguidade. Para Todorov (2014, p. 174), "a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e encontra nisso sua justificação".

Relacionando essa definição da função do sobrenatural ao conto "Belfagor, uma novela agradabilíssima", podemos interpretá-la da seguinte maneira: os elementos insólitos servem para ridicularizar, satirizar e desconstruir a figura diabólica, rompendo com a visão medieval do diabo como o "mentor e articulador do mal que povoa a terra" (MENON, 2008: 218). Dessa forma, o uso corriqueiro de elementos insólitos para causar medo não acontecerá em "Belfagor", mas sua utilização terá a função de satirizar a figura demoníaca, causar riso e provocar uma reflexão no leitor.

Como citado anteriormente, a filha do rei da França, Luís VII, é possuída por Belfagor, e Giovanni Matteo, o falso exorcista, é chamado. No entanto, Belfagor

recusa-se a deixar o corpo dela. Em decorrência do fracasso de Matteo como exorcista, um ultimato a ele é dado: ou o demônio sairia, ou ele seria executado.

Sabendo do asco criado por Belfagor em relação ao casamento, Matteo pede ao rei que monte um palco em uma praça ao lado da igreja e também que reúna uma banda com cerca de vinte pessoas, que, ao sinal de Matteo, se dirigiriam ao palco tocando seus instrumentos. Todo esse aparato, que simularia uma celebração de casamento, deveria estar pronto, para que a filha do rei, tomada pelo espírito de Belfagor, se dirigisse a ele após a missa de domingo.

Após a missa, Belfagor, no corpo da filha do rei, indaga Matteo sobre o motivo de todo aquele aparato e multidão, ao passo que este responde: “- Ai, meu Rodrigo, é a tua mulher que vem te buscar!” (COSTA, 2001: 74). Tal resposta fez com que o espírito de Belfagor deixasse imediatamente o corpo da princesa, preferindo voltar ao inferno a submeter-se outra vez ao matrimônio. Assim, temos a ruína completa de Belfagor, derrotado pelo homem, que conseguiu ser mais astuto que o demônio.

O tom cômico do texto lembra muito um gênero literário clássico: a sátira. O gênero possui duas vertentes: a grega, conhecida como menipeia, e a romana, chamada lucílica. A vertente lucílica é caracterizada pela “utilização regular e pela finalidade moralizadora dos textos; nela o riso é utilizado como meio de denúncia dos vícios da humanidade” (SOETHE, 2003: 156). Já a vertente menipeia, diferentemente da lucílica, possui “uma miscelânea de diferentes metros, inclusive de prosa e verso em um mesmo texto. O riso é sua marca distintiva, sem assumir, no entanto, o caráter exclusivamente moralista da tradição romana” (SOETHE, 2003: 156).

Uma outra definição literária de sátira, pertinente a esta análise, é a que conceitua o termo se referindo “a qualquer obra que procure a punição ou ridicularização de um objeto através da troça e da crítica direta; ou então, a meros elementos de troça, crítica ou agressão, em obras de qualquer tipo” (SOETHE, 2003: 157).

Desse modo, é possível afirmar que Maquiavel se inspira nas sátiras greco-romanas para compor o conto, verificado pelo tom cômico e denunciatório, já que os escritores renascentistas, de uma forma geral, retomam os ideais do Classicismo greco-romano.

O conto também se assemelha à segunda definição, ridicularizando especialmente o casamento e o diabo. O casamento, historicamente, é conhecido por ser um vínculo marcadamente regido por interesses financeiros, fato esse que, muitas vezes, resulta em separações e traições. Portanto, as reclamações dos homens que relatavam terem sido mandados ao inferno por simplesmente constituírem matrimônio em vida são plausíveis, pois o casamento, por ser marcado por interesses econômicos, e não afetivos, tendia ao fracasso, geralmente causando desentendimentos e brigas entre marido e esposa, que geralmente não tinham tempo para se conhecer adequadamente. Assim, no conto, faz-se um retrato satírico do casamento à época.

Já em relação à crítica ao diabo, é possível pensar no esforço dos intelectuais renascentistas em representar o homem mais forte e inteligente do que qualquer divindade, maligna ou benigna. O fato de Giovanni Matteo ser mais astuto que o diabo é um ponto importante, pois, nesse caso, a sabedoria humana se sobrepõe aos

poderes sobrenaturais. Isso é justamente do que se trata o Renascimento: a superação da visão teocêntrica da Idade Média.

A construção textual de Maquiavel, usando eventos insólitos, suporta todo esse tom crítico e cômico do texto. Ao contrário do esperado, a narrativa com a presença de elementos insólitos não adquire ares de uma narrativa assustadora, nem pelo espaço, pouquíssimo descrito, nem pelo tempo, cronológico, nem pelo discurso, que pouco aterroriza. É possível compará-la, nesse aspecto, além das clássicas sátiras greco-romanas, aos autos teatrais do século XVI e XVII, que tinham objetivos moralizantes. Menon (2008) afirma que:

De teor didático-moralizante, tais autos procuravam “usar” o Diabo enquanto elemento de doutrinação e coação. O Diabo e os demônios chegam, quase sempre nesses casos, a compor uma série de personagens mais hilárias e sarcásticas que propriamente assustadoras; (MENON, 2008: 7).

Embora o gênero literário seja diferente, apresentando tanto características das sátiras greco-romanas quanto dos autos, o papel da narrativa parece ser o mesmo: alertar de forma hiperbólica e didática sobre os perigos do casamento e exaltar a razão humana e a sua superioridade em relação a todo o imaginário religioso. O insólito, nesse caso, é utilizado como um elemento desencadeador e necessário para que o ensinamento aconteça.

Temos, no conto, o insólito e o cômico unidos para gerar sentido à história e promover uma crítica moral da sociedade da época. Explicado isso, faz-se necessário discutir de maneira um pouco mais aprofundada a improvável relação entre a comicidade e o insólito.

Para tal, precisamos, primeiro, discutir o conceito de cômico, tratado por Vladimir Propp, na obra *Comicidade e Riso* (1992). Nessa etapa, também serão utilizadas as contribuições de Lemos (1994), que, no seu artigo “O Humor e o Fantástico na Literatura”, levanta a possibilidade de haver humor em eventos insólitos.

Etimologicamente, a palavra ‘cômico’ deriva do grego *kômikós*, chegando até a Língua Portuguesa pelo latim *comicu*, e se refere a “um raciocínio engenhoso de dupla interpretação de lógica e, simultaneamente, de absurdo que tem a intenção de produzir o riso, resultado de situações aparentemente irreconciliáveis” (COMICIDADE, 2017).

Para Propp (1992: 27), “o cômico e o riso não são *algo de abstrato*”<sup>3</sup>. Trata-se de algo próprio do ser humano que está direta ou indiretamente ligado a uma esfera espiritual. Lemos (1994), ao tratar da presença do humor no fantástico, afirma que:

o humor pode estar presente no fantástico devido à sua ligação inevitável com o exagero, o improvável, que revela algum defeito de modo súbito. Tal defeito não poderá jamais provocar

<sup>3</sup> Destaque do autor.

comoção ou revolta, sob pena de tornar-se terrível (LEMOS, 1994: 63).

Tal afirmação é percebida em vários momentos do conto. Como, por exemplo, no início do relato, quando Plutão resolve mandar um dos seus diabos para averiguar se o casamento seria tão ruim que todos os homens que contraíram matrimônio seriam mandados ao inferno:

Todas as almas dos homens que entram no nosso reino pretendem ter sido causa disso a própria mulher, o que não nos parece possível (COSTA, 2001: 68).

(...)

Foi com relutância que ele aceitou o encargo, mas o poder de Plutão o constrangeria a executar o que o conselho deliberara, e teve assim de consentir nas condições solenemente aceitas por todos (COSTA, 2001: 69).

Nesses casos, há o humor criado pelo improvável e pelo exagero. A cena na qual o Diabo, figura bíblica, é representada por uma figura mitológica, preocupada com a constante presença de homens que foram casados em seu reino, tende a causar, no mínimo, uma estranheza no leitor que, provavelmente, teria lido outros registros anteriores a esse, nos quais o Diabo teria preocupações bem distintas dessa apresentada. Da mesma forma, é improvável e exagerado o trecho no qual todos os homens seriam enviados ao inferno por terem casado na Terra. Há, portanto, uma falta de lógica nesses eventos, que quebram a expectativa cristalizada na sociedade sobre o Diabo e suas ações corriqueiras, e sobre o casamento, algo sagrado. Esse desconcerto é o que causa o riso.

Um outro evento insólito em que há a presença do cômico é quando Belfagor toma posse do corpo da filha do rei Luís VII e Giovanni Matteo o exorciza de uma maneira inesperada:

Ergueu o chapéu, todas as pessoas encarregadas de fazer barulho tocaram os seus instrumentos e com um rumor que atingia o Céu foram-se aproximando do estrado. O barulho aguçou os ouvidos de Rodrigo que, sem entender do que se tratasse, pediu assombrado que Giovanni Matteo lho explicasse, e Giovanni respondeu-lhe de forma bem perturbada:

– Ai, meu Rodrigo, é a tua mulher que vem te buscar!

Foi, em verdade, maravilhoso ver até que ponto Rodrigo se horrorizou ao ouvir o nome da sua mulher. Tamanho lhe foi o espanto que, sem indagar a si mesmo se seria possível que ela ali estivesse, fugiu sem dizer uma palavra e assim deixou a princesa livre; preferiu voltar ao inferno para dar conta de suas ações a submeter-se outra vez ao jugo matrimonial, suportando tantos desgostos, aborrecimentos e perigos (COSTA, 2001: 74).



É por meio desse exorcismo, que não lembra em nada o tradicional ritual religioso, que Belfagor volta ao inferno para relatar ao Diabo a sua experiência na Terra. O exorcismo, geralmente retratado na literatura e no cinema como algo aterrador, nesse caso, dado o histórico do arquidiabo com o casamento e o modo como é realizado, ao ar livre, em plena luz do dia, e por um camponês, não causa no leitor nenhuma sensação terrível, mas promove o riso, pelo fato de o casamento ser percebido por ele como uma experiência extremamente desagradável, a tal ponto de preferir voltar ao inferno a permanecer casado.

Como se pode notar na narrativa de Maquiavel, a inserção dos elementos insólitos contribui para que a visão teocêntrica do mundo seja questionada por um viés cômico. Percebe-se que o insólito como gerador da comicidade na narrativa tem o papel de anunciar o rompimento com o período medieval, anunciando uma era marcada pelo antropocentrismo. Portanto, os eventos sobrenaturais não têm explicitamente uma função aterradora, mas são base para uma crítica social baseada no riso do leitor.

A importância deste estudo reside na compreensão de que nem sempre os elementos insólitos na narrativa de ficção tiveram o papel aterrador que tanto lhes é característico na contemporaneidade. A partir da leitura de "Belfagor", parece ficar estabelecido que esses elementos tinham um papel secundário, que era despertar a reflexão social a partir do riso.

Apesar de constatarmos essa característica funcional dos elementos insólitos em "Belfagor", parece ser precipitado afirmar que todas as narrativas do período renascentista usam os elementos insólitos para esse fim, pois este trabalho restringiu-se à análise de apenas uma obra do período renascentista, abrindo brechas para uma discussão mais aprofundada em relação à função do insólito nesta época.

Dessa afirmação, surgem alguns problemas que podem ser discutidos posteriormente, como por exemplo: a partir de qual momento o insólito ou sobrenatural deixam de exercer esse papel secundário e cômico e começam a gerar medo e aflição no leitor? Em qual momento histórico e literário essa divisão entre insólito-cômico e insólito-aterrador começa a se delinear claramente? Os elementos insólitos ainda são usados para gerar comicidade e crítica social nas narrativas contemporâneas? Há outras obras renascentistas que fazem uso de elementos insólitos com funções semelhantes ao do conto "Belfagor"?

As questões acima mostram que novas investigações sobre as funções do insólito nas narrativas se fazem necessárias, o que pode resultar em novos trabalhos que demonstrem as diferentes funções do insólito, tanto em narrativas clássicas, quanto nas contemporâneas.

## RELATIONS BETWEEN THE UNUSUAL AND THE COMIC IN "THE FABLE OF BELFAGOR THE ARCHEDEVIL", BY NICCOLÒ MACHIAVELLI

**Abstract:** The borders between the comic and the unusual are often unstable. In this paper, these tensions are exposed and explained from the analysis of the short story "The fable of Belfagor the archdevil", by Niccolò Machiavelli. Published in the sixteenth century and inserted in the Renaissance period, it reflects in its essence the

feeling of its time: the transition from a theocentric thought to an anthropocentric one. In order to represent this changing scenario, Machiavelli bets on using unusual/supernatural elements and characters to create humor in the short story and, consequently, criticize a society that was transiting between the medieval and the modern ages.

**Keywords:** comic; unusual; Machiavelli.

## REFERÊNCIAS

CAMPEDELLI, Samira Yousseff. *Literatura, História & Texto*. Vol.1. São Paulo: Saraiva, 1999.

COMICIDADE. *Dicionário informal online*. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/comicidade/>. Acesso em: 21 jul. 2017.

COSTA, Flávio Moreira da. Belfagor, uma novela agradabilíssima. In: \_\_\_\_\_. *Os 100 melhores contos de humor da literatura universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300 – 1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FREUD, Sigmund. "O inquietante". In: \_\_\_\_\_. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GARCÍA, Flavio. *A banalização do insólito: questões de gênero literário - mecanismos de construção*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2007.

GONÇALVES, Aline Pereira. Sem olhos nem nariz: um estudo sobre contos de Machado de Assis e N. Gogol. *Darandina Revisteletrônica*, Juiz de Fora, v. 2, n. 3, p. 01-10, 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Aline-Pereira-Gon%C3%A7alves.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2017.

LEMOS, Tércia Montenegro. O Humor e o Fantástico na Literatura. *Revista de Letras da Universidade Federal do Ceará*, Fortaleza, v.16, p. 62-64, nº 1/2, jan./dez 1994.

MENON, Maurício Cesar. O diabo: um personagem multifacetado. *Línguas & Letras*, Cascavel, v. esp., p. 217-227, 2008.

MOURA, Aline de Almeida. A relativização da verdade: da Idade Média à Contemporaneidade. In: GARCÍA, Flavio. *A banalização do insólito: questões de gênero literário - mecanismos de construção*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2007, p. 95-115.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática: 1992.

SOETHE, Paulo Astor. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. *Fragmentos*, Florianópolis, v. 25, p. 155-175, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

---

**ARTIGO RECEBIDO EM 01/10/2017 E APROVADO EM 14/10/2017**