

AS CHAVES DA COMICIDADE NA TRADIÇÃO DRAMATÚRGICA: ALGUNS EXEMPLOS.

Alisson Gomes da Silva Nogueira¹; Jolanta Rekawek²

¹. Bolsista PIBIC/FAPESB, Graduando em Licenciatura em História, Universidade Estadual de Feira de Santana, e-mail: alissonnogueira15@yahoo.com.br

². Orientadora, Departamento de letras e artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, e-mail: jolantaion@gmail.com.br

PALAVRAS-CHAVE: Cena, Comicidade, Tradição.

INTRODUÇÃO

A história do teatro consagrou a tragédia como protagonista incontestável da primeira teoria do drama, explicitada na Poética de Aristóteles, que determinava suas características destacando a sua função catártica e situando-a numa esfera que podia se considerar como superior à da comédia.

O mesmo Aristóteles definia a essência da comédia como o oposto da tragédia, iniciando assim uma perspectiva tradicional da comédia, retomada, por exemplo, pelas estéticas dos séculos XIX e XX, que costumavam se fundamentar no conceito do belo e do sublime contrastado com o baixo cômico. (PROPP - 1992, 18). A “ideologia da seriedade” (BAËETA NEVES apud Mendes - 2008, 18) que se apropriava com exclusividade do campo reservado ao saber e ao conhecimento, foi desafiada desde o século XX no qual o riso se tornou o objeto de pesquisa na área das ciências como medicina, antropologia e sobre tudo da filosofia. O risível, junto com o onírico, passou a desafiar os limites da razão na tentativa de elucidar a relação entre a experiência da vida individual e coletiva.

A contribuição de Freud, Bergson, Propp, Bakhtin, Eco, Todorov, entre outros foi fundamental para a definição da essência da comicidade que prescindia da oposição com o trágico e se configurava como uma necessidade fundamental do ser humano situada num determinado tempo e espaço. A comicidade entendida desta maneira deixava de ser restrita ao campo da comédia e podia ser analisada como um elemento intrínseco da vida cotidiana, e também como um recurso de varias linguagens artísticas, como por exemplo, a televisão e o cinema. A procura destes dois últimos meios pelo entretenimento do grande público parecia comprovar o vigor das tradicionais chaves da comicidade, capazes de impactar o espectador contemporâneo (MENDES – 2008, 18).

O que pretendemos aqui é discutir a essência da comicidade na tradição dramatúrgica analisando os principais recursos, técnicas e temas da comédia exemplificada nas obras de Aristófanes (*Lisístrata ou a greve do sexo. A revolução das mulheres*), Gogol (*O Capote, o Nariz*), Shakespeare (*A megera domada*), Oscar Wilde (*A importância de ser Prudente*) Ariano Suassuna (*Auto da compadecida*), Charles Chaplin (*O grande ditador* (1940) e *Tempos modernos* (1939)) e Bob Fosse (*Cabaret* (1972)), partindo duma percepção geral de como estas chaves se apresentam e atuam nas obras. Este trabalho de pesquisa visa discutir as chaves da comicidade na comédia como um elemento eficaz e obrigatoriamente re-configurado pelas linguagens da arte contemporânea.

METODOLOGIA

Com a aplicação do modelo da pesquisa analítico foram analisadas as peças teatrais, com base nas formulações de: Vladimir Propp (1992), onde fez análise das chaves da comicidade, sua essência, esquematizando uma tipologia do riso, Cleise Mendes (2000), onde aplica o conceito de *força cômica*, como termo teórico operacional e Mikhail Bakhtin (1996), que aborda o realismo grotesco e a visão carnavalesca, a reversão da ordem e o rebaixamento.

Sem pretender abordar os múltiplos aspectos do riso e da comicidade, neste trabalho o foco foi a análise dos temas e as técnicas da comédia e as suas transformações. Os dados da pesquisa foram sendo coletados através da leitura de textos teóricos e a análise de peças consideradas cômicas que constituíram o *corpus* desta pesquisa. Foram analisadas: *Lisistrata ou A greve de sexo* de Aristófanes, *O capote e Nariz*, de Nicolai Gogól, *A megera domada* de Shakespeare, *A importância de ser prudente* de Oscar Wilde, *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. Sendo que foram incorporados ao corpus do trabalho os filmes *O grande ditador* (1940) e *Tempos modernos* (1939), de Charles Chaplin e *Cabaret* de Bob Fosse tendo em vista a sua essência cômica.

Este foi o modelo adotado em função de ser considerado teoricamente coerente e metodologicamente eficaz para a análise histórica das origens da comicidade na literatura dramática, suas principais etapas de desenvolvimento nas quais se procurou evidenciar a necessidade de perceber a essência da comicidade abolindo a convencional dicotomia entre trágico/cômico.

Analisa-se a natureza da comicidade longe da substância do trágico, relacionado tradicionalmente ao saber e considerado superior ao cômico, nos permitindo compreender certo preconceito que o elemento cômico provocava ao longo dos anos. Também evitamos tendências superadas pelos teóricos, como, por exemplo, aquela que distinguia o “cômico alto” e o “cômico baixo”.

DISCUSSÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS

Em todas as obras analisadas e nos filmes que foram incorporados à pesquisa, foi notada a expressão da *força cômica*, sendo que unido a este está os vários elementos que corporificam a tipologia do riso apontada por Propp. No entanto atentaremos para o diferencial.

Embora as obras analisadas sejam risíveis e notemos as diversas características apontadas por Propp, Mendes e Bakhtin, percebemos que não é sempre que a incorporação de tais elementos vá suscitar o riso. Ao analisarmos *O capote*, de Nicolai Gogól, notamos que esta não fazia rir, embora seja considerada uma obra cômica. Mas por quê? Em *O capote*, estão presentes os diversos elementos que corporificam o cômico, e também percebemos que através destes há a ação da Força cômica, no entanto o sentimento que toma conta do leitor não é o de alegria, sentimo-nos desconcertados pela inoperância das chaves cômicas, que seriam responsáveis por nos fazer rir.

Vejam como Gogól descreve o personagem Acaqui Acaquievich:

Esse funcionário, é justo dizê-lo, era muito distinto: de estatura baixa, um pouco picado das bexigas e igualmente um pouco curto de vista, com uma pequena calva a principiar na testa, rugas nas duas faces e, no rosto, essa cor característica do hemorroidal [...]. (GOGOL – 1972, 02)

Inicialmente o autor nos faz imaginar um indivíduo que seja passível de risos. Mais adiante nos diz que ninguém o respeitava, “[...] Os empregados mais jovens

elegiam-no por tema de zombarias e chacotas [...]” (GOGOL – 1972, 03). O personagem era um indivíduo frio, sem maiores anseios na vida, vivia para o trabalho, que o autor faz questão de deixar claro, não ser um ofício que demonstrasse qualquer importância maior.

Pelas características sociais poderíamos comparar o personagem de Gógol ao Carlitos de Charles Chaplin em “Tempos modernos” e a João Grilo de Suassuna, em “O auto da compadecida”. Os três apontam características sociais parecidas, embora os dois últimos tenham anseios de melhorar de vida. Estes se encontram no mesmo patamar social, visto que Carlitos é um indivíduo pobre, que se vê em meio às intempéries da revolução industrial na Inglaterra e sofre com o desemprego, no entanto busca ascensão e sonha com a progressão social. João Grilo é um brincalhão que esteve envolvido em diversos casos de enganação e fazia os outros de bobo, busca ascensão através de sua esperteza, mas o fato de ser pobre não o impede de correr atrás da progressão. Acaqui Acaquievich era um pobre copista, que a única coisa que fazia era trabalhar para manter sua medíocre vida. A questão é: sendo estes três personagens tão parecidos, porque choramos quando lemos o conto de Gógol e sentimos imenso prazer com as trapalhadas dos personagens de Suassuna e de Chaplin?

Entendemos que a força cômica e os elementos que corporificam o cômico, só têm efeito quando o personagem está demasiado elevado. “[...] O humor tende a aparecer, no contexto de uma seqüência de diálogos, em geral mesclado e dissolvido em outras espécies de estratégias cômicas. [...]” (MENDES – 2008, 180). Não basta a utilização das “táticas” que possam suscitar o riso caso não haja uma contextualização do espaço e do indivíduo de modo a sobrepujá-lo, seja sua moral e ética, seja sua condição social.

Quando assistimos “O grande ditador”, rimos do personagem de Chaplin graças ao fato de Hitler por si só ser um personagem que se encontra em um plano já elevado, e quando Chaplin o satiriza, o faz dançar balé, por exemplo, trás ao chão toda sua pompa, sua superioridade é destruída. É isto que nos faz rir, a queda permitida através da paródia e pelo fazer de bobo. Outro exemplo é quando Hynkel, paródia de Hitler, tenta ditar uma carta para que a escritã datilografe e este fala frases gigantescas e a escritã escreve apenas uma ou duas palavras, e quando este fala palavras curtas, é escrito parágrafos, aqui observamos, também, o que Bakhtin chama de “Ordem natural das coisas ao avesso”.

Nós rimos de Acaqui Acaquievich, pelo fato de este se encontrar em um plano que não lhe é ascendido, não há um diálogo anterior à incorporação dos elementos cômicos. Percebemos no conto, vários dos mecanismos apontados por Propp para que o riso seja suscitado, desde a profissão do personagem até os alogismos, passando pelo fazer de bobo, em fim. Esses elementos são provocadores da constante “queda” em que ele se encontra, são provocadores de gargalhadas, mas apenas quando o indivíduo estiver em um plano elevado, o que não ocorre com Acaqui Acaquievich. No caso de Carlitos e João Grilo, esses mecanismos são utilizados por eles para fazer outros personagens de bobos, embora o alogismo esteja presente em seus diálogos. Mas, ambos funcionam como “agentes rebaixadores”. E quando rimos deles, percebemos que há uma elevação do plano em que estão para só depois, quando há a ação da *Força cômica*, possamos rir. São as permutações constantes que Bakhtin nos fala.

Gógol referindo-se a Acaqui Acaquievich, nos diz que “[...] Fora do mundo das cópias de ofícios, nada para ele existia. Nem se quer se preocupava com o vestuário; o seu uniforme perdera a cor amarela e tinha agora um tom desbotado e indefinido” (GOGOL – 1972, 01). Aqui observamos que seu comportamento era de total acomodação à vida, sem maiores anseios. E isso é digno de pena. Em contraposição aos

outros, João Grilo e Carlitos, ele não tem anseio de progressão. E quando tudo parece começar a dar certo em sua vida, quando o leitor começa a transpor suas expectativas de mudança de atitudes do personagem, graças à auto estima que o seu capote novo lhe proporcionara, vemos cair por terra tais expectativa e vemos um final que deveria ser cômico, mas torna-se trágico e comovente.

CONCLUSÃO

Pensando como a pesquisa foi desenvolvida de modo a perceber em que consistia e como atuava as chaves da comicidade nas obras dramaturgica, observamos como e em quais proporções a comicidade se manifestava e quais as estratégias utilizadas pelos autores para suscitar o riso, mesmo que o resultado gerasse outra vontade que não a de rir.

Dessa forma, podemos reafirmar que o cômico, transgride a ordem natural das coisas, como afirma Bakhtin, e se posiciona como um gênero que não é encarado como oposição à tragédia, como apontava a estética do século XIX, mas ele é um gênero que se firma na sua própria essência. E a comicidade que permeia as obras lidas está cheia de paradoxos, alogismos, a tendência de *fazer de bobo*, que fundamentam o que Propp chamou de riso de zombaria, compondo a tipologia do riso. Esses são os mecanismos utilizados para acionar a *Força cômica*, apontada por Cleise Mendes, a qual é a força que desvela o riso. Esta chave cômica pode ser incorporada às obras estudadas através de uma elevação do personagem, para logo depois acrescentar os elementos que o levarão a uma “queda livre”, trazendo-o ao chão e provocando o riso dos espectadores.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓFANES (1996). A greve do sexo: Lisistrata e A revolução das mulheres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 3. ed. rev
- BAKHTIN, Michail (1993). A cultura popular na Idade Media e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec.; Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- CHAPLIN, Charles (1940). O grande ditador. Charles Chaplin. EUA. Comédia, 125 min.
- CHAPLIN, Charles (1936). Tempos Modernos. Charles Chaplin. EUA. Comédia, 187 min.
- FOSSE, Bob. Cabaret (1972). Bob Fosse EUA. Musical 128 min.
- GOGOL, Nicolai (1972). *O capote*. São Paulo: Abril.
- GOGOL, Nicolai (1986). O nariz e a terrível vingança. São Paulo: Max Limonad.
- MENDES, Cleise Furtado (2008). "A força cômica" IN A gargalhada de Ulisses. A catarse na comedia. São Paulo: Perspectiva.
- MOLIÈRE (2008). O Doente Imaginário. São Paulo: Martin Claret.
- PROPP, Vladimir Iakovlevitch (1992). Comicidade e riso. Sao Paulo: Ática.
- SHAKESPEARE, William; NUNES, Carlos Alberto (1982). Comedias. Sao Paulo: Melhoramentos: Ed. Universidade de Brasília.
- SUASSUNA, Ariano (1986). Auto da Compadecida. Rio de Janeiro: Agir.
- WILDE, Oscar (1998). A importância de ser prudente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.