

## UMA CORRELAÇÃO INEXISTENTE OU O NÃO CÔMICO EM QUESTÃO: O CASO DE “ACAQUI ACAQUIEVICH”, “JOÃO GRILO” E “CARLITOS”

**Alisson Gomes da Silva Nogueira<sup>1</sup>; Jolanta Rekawek<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>. Bolsista PIBIC/FAPESB, Graduando em Licenciatura em História, Universidade Estadual de Feira de Santana, e-mail: [alissomogueira15@yahoo.com.br](mailto:alissomogueira15@yahoo.com.br)

<sup>2</sup>. Orientadora, Departamento de letras e artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, e-mail: [jolantaion@gmail.com.br](mailto: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 a situava numa esfera que podia se considerar como superior à da comédia. Foi Aristóteles quem definiu 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” (BAÊETA 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 objetivo deste trabalho é discutir a essência da comicidade na tradição dramaturgica analisando os principais recursos, técnicas e temas da comédia exemplificada em obras consideradas cômicas, como *O capote*, de Nicolai Gogol, *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna e o filme e *Tempos modernos (1939)*, de Charles Chaplin. Partindo duma percepção geral de como estas chaves se apresentam e atuam nas mesmas pretendemos discutir algumas estratégias da comicidade na comédia como um gênero autônomo e obrigatoriamente reconfigurado pelas linguagens da arte contemporânea.

### METODOLOGIA

No desenvolvimento da pesquisa, foi adotado o modelo da pesquisa bibliográfico e analítico com base nas formulações de Vladimir Propp, Michail Bakhtin, e Cleise Mendes. Este é o modelo adotado em função de serem consideradas teoricamente coerente e metodologicamente eficazes 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. Analisou-se a natureza da comicidade longe da substancia do trágico, relacionado tradicionalmente ao saber e considerado superior ao cômico, nos permitiu compreender a atitude negativa que o elemento cômico provocava ao longo dos anos e também evitou tendências superadas pelos teóricos, como, p. ex aquela que distinguia o “cômico alto” e o “cômico baixo”. Sem pretender abordar os múltiplos aspectos do riso e da comicidade, esta pesquisa se focou em analisar os temas e as técnicas da comédia e as suas transformações. Os dados da

pesquisa foram coletados através da leitura de textos teóricos e a análise de peças consideradas cômicas que constituíram o *corpus* desta pesquisa: *O capote*, de Nicolai Gogol, *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna e o filme *Tempos modernos (1939)*, de Charles Chaplin tendo em vista as estratégias fundamentadas na comicidade que apresentam. Na fase de análise de dados foram utilizado computador, DVD, impressora, papel.

## DISCUSSÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS

Quando Propp tipifica os elementos responsáveis para a configuração da comicidade, nos deixa, contudo, livres de interrogar se estas estratégias seriam suficientes para que os resultados fossem obtidos com eficácia. No entanto, percebemos que os elementos tipificados por Propp, não são suficientes para que o cômico surja enquanto efeito. Reforçando a constatação de Friedrich Theodor Vischer, de que “o cômico é um conceito correlativo”, Propp determina um espaço específico para a comicidade que é gerada pela relação recíproca entre o objeto e o sujeito do riso (Propp 1992, 173) e que nos faz pensar nessa correlação como elemento pré-existente, que corroboraria para o resultado risível.

No entanto, no contexto de uma possível correlação entre o riso e o risível, não conseguimos, de fato, perceber em quais proporções essa correlação pode ou não ser eficaz. Vejamos como essa correlação se dá em consonância com o a *força cômica*, conceito apontado por Cleise Mendes, que consiste no ato de rebaixar um indivíduo que foi previamente elevado, causando por fim o riso, e de que forma ela é eficaz ou não. Ao analisarmos *O capote*, de Nicolai Gogol, notamos que esta obra não fazia rir, embora seja considerada uma obra expoente da comicidade. Em *O capote*, estão presentes os diversos elementos que corporificam o cômico, como o “fazer de bobo”, ou “o riso proveniente de profissões específicas” como os funcionários públicos, além disso, também percebemos que através destes há a ação da *força cômica*, estratégia do rebaixamento, mas sem sucesso no resultado. Um exemplo claro da ação da força cômica na obra de Gogol é quando os companheiros de trabalho do personagem Acaqui Acaquievich tiram sarro dele, jogando-lhe bolinha de papel e rindo dele (Gogol 1972, 02), 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. No início o personagem Acaqui Acaquievich é descrito da seguinte forma: “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, 01). O personagem é posto em condição de subserviência já em sua descrição inicial, o que dificulta o processo de identificação do leitor com o personagem, visível em João Grilo e em Carlitos. A passividade de Acaqui possibilita a não correlação com o leitor que costuma projetar seus próprios anseios no personagem, mas que vê frustrada a sua projeção de anseios de ascensão social quando percebe que o personagem é apático, inerte.

Nesta relação correlativa entre os personagens e o leitor nos questionamos sobre as proporções que influenciam e provocam a inoperância dessa correlação a depender da construção histórica do personagem, contextualizando a sua ética e moral, que são elementos indispensáveis no julgamento que o leitor fará do objeto risível. Essa

perspectiva do autor está presente em toda a obra, onde o caminho de construção de um contexto para a ação da força cômica não é percorrido. Acaqui já vem imunizado contra a correlação, visto que o autor o ridiculariza desde o início, caracterizando-o em sua extrema inoperância. Não o conhecemos para além de sua função de funcionário público, não sabemos de seus anseios nem de sua história para além de sua ascendência familiar, onde Gogol afirma que "O nosso funcionário tinha o apelido de Blaquemaquine (sapateiro), e já por esse apelido se vê qual tinha sido a sua ascendência[...]" (Gogol 1972, 1). O leitor já faz uma associação a uma ascendência humilde, a qual em nenhum momento do texto será contestada ou colocada como uma condição desprezada pelo personagem. Além disso, Acaqui 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, sendo este desmerecido pelos colegas de repartição. O fato de Acaqui Acaquievich assemelhar-se aos personagens João Grilo, de Suassuna, e Carlitos, de Charles Chaplin, pelo menos no que se referem às características sociais, nos possibilitou analisá-los como exemplos cômicos, mas que suscitam reações diversas. Diferente de Acaqui Acaquievich, o leitor é levado a conhecer Carlitos e João Grilo para além do ofício, como em *Tempos Modernos*, na cena em que Carlitos volta pra casa depois de um dia atordoado. Aqui Chaplin nos permite conhecer as dificuldades enfrentadas pelo personagem para além de seu ambiente de trabalho e, de alguma forma, justifica o porquê dele se submeter àquela jornada excessiva de trabalho: ele precisava sobreviver. Em o *Auto da Compadecida*, encontramos a mesma contextualização, quando, por exemplo, Manuel (Jesus) justifica o meio que condicionou João Grilo a agir da forma que agia. Não ficamos contidos à profissão de João Grilo, o conhecemos em sua cotidianidade, conhecemos seus desejos, e projetamos nele a vontade de vencer na vida.

Em *O auto da compadecida*, conseguimos perceber o caráter do protagonista - João Grilo - materialista ao extremo, porém o autor nos aporta elementos da realidade que contextualizam esse comportamento dentro das necessidades da sobrevivência e por isso apresenta estratégias que ajudam a desculpar o protagonista de sua conduta. João Grilo é um brincalhão que esteve envolvido em diversos casos de enganação e nas estratégias de "fazer de bobo", tal como entende Propp em sua tipologia do riso, onde compreende estas táticas como uma estratégia utilizada pelo antagonista, onde "[...] vale-se de algum defeito ou descuido do personagem para desmascará-la para o escárnio geral" (Propp 1992, 100). João busca a ascensão através de sua esperteza, mas o fato de ser pobre não o impede de correr atrás desta progressão social. Um exemplo claro dessa justificativa é quando o mesmo explica a Manuel (Jesus Cristo) o que seus antigos patrões lhe haviam feito: "[...] três dias eu passei com febre e nenhum copinho d'água me deram [...] bife passado na manteiga para a cachorra e fome para João Grilo" (Suassuna 1986, 119). No caso de João Grilo e de Carlitos a correlação entre o riso e o risível é observada enquanto elemento eficaz na constituição da comicidade. Identificamos as atitudes oportunistas dos personagens que estão obrigados a interagir conforme os códigos de convivência próprios de um lugar que é corrupto ao extremo. A *Compadecida* quando intercede por João Grilo afirma que "João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene, deixe João ir para o purgatório" (Suassuna 1986, 142). Em *Tempos Modernos*, Carlitos por estar no lugar errado na hora errada acaba preso sendo intitulado o líder das manifestações contra o regime excessivo de trabalho. A necessidade de encontrar um trabalho o colocou na confusão onde acabou em maus lençóis. Nesse sentido João Grilo e Carlitos, mesmo quando encontram-se em

circunstancias difíceis, procuram, de alguma forma, burla-las e projetar anseios de superação das dificuldades. E essa projeção é parte dos anseios projetados pelo leitor sobre os personagens. No caso do personagem de Gogol “[...] o dia mais solene da vida de Acaqui Acaquievich aquele em que, por fim, Petrovich lhe trouxe o capote” (Gogol 1972, 09). O único momento em que percebemos um indício de progressão a ser feita pelo personagem é quando recebe seu capote reformado, o qual posteriormente será roubado desembocando a trama na morte do personagem. Quando o leitor cria qualquer expectativa de possível ascensão do personagem o fim é trágico, impossibilitando de uma vez por todas qualquer relação de cumplicidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos a eficácia de uma correlação entre o riso e o risível, que se instaura posteriormente a uma ação da força cômica, apontada por Mendes, que age rebaixando o personagem de um nível alto ao que tinha sido elevado. A correlação por si não responderia pelos resultados risíveis, mas é fruto de uma contextualização histórica do personagem em congruência com a ação de elevar o indivíduo a um plano que não lhe cabe e do qual cairá com a *força cômica*. Entendemos que a *força cômica* e os elementos corporificadores do cômico só têm efeito quanto o personagem está estrategicamente elevado pelo autor. “[...] O humor tende a aparecer, no contexto de uma seqüência de diálogos, em geral mesclado e dissolvido em outras espécies de estratégias cômicas. [...]” (Mendes 2000, 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 seu corpo físico. Como já foi dito, “o olhar cômico desconfia das “altitudes” e produz um gesto de rebaixamento [...]” (MENDES – 2000, 184). A correlação entre o riso e o risível é estabelecida num plano subjetivo da percepção do leitor/espectador que precisa conhecer os personagens e suas práticas morais e éticas para poder criar o “vínculo detonador” da ação cômica. Neste sentido este vínculo não se estabelece com o personagem de Gogol, na medida em que o autor não aporta o contexto para avaliar subjetivamente o personagem e se dedica a ridicularizá-lo, cuja estratégia leva a um efeito não risível e definitivamente trágico, no sentido de o personagem ser digno de pena, provocando o sentimento de compaixão e não o riso. A comicidade é dominada pelo elemento trágico.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Michail (1993). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.; Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- CHAPLIN, Charles (1936). *Tempos Modernos*. EUA. Comédia, 187 min.
- GOGOL, Nicolai (1972). *O capote*. São Paulo: Abril.
- MENDES, Cleise Furtado (2008). "A força cômica". Em: *A gargalhada de Ulisses. A catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, p.77-87.
- PROPP, Vladimir Iakovlevitch (1992). *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática.
- SUASSUNA, Ariano (1986). *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir.