

# MUDANDO DE RUMO: UM DIÁLOGO COM A IMPOSSIBILIDADE DO RISO NA OBRA CÔMICA.

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

<sup>1</sup>. Bolsista PROBIC, Graduando em Licenciatura em História, Universidade Estadual de Feira de Santana, e-mail: [alissonnogueira15@yahoo.com.br](mailto:alissonnogueira15@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:** Tragicômico, Comicidade, Tradição.

## INTRODUÇÃO

[...] explicar o cômico simplesmente como “aquilo que faz rir” é definir o fenômeno pelo efeito produzido, definição circular, nebulosa, que imita o *uroboros*<sup>1</sup> (MENDES, 2008, XXI).

As teorias que tem como objeto o gênero cômico, por muito tempo se fundamentaram na perspectiva tradicional de oposição trágico/cômico, onde o segundo deveria ser observado à luz do primeiro. Assim, por exemplo, “Para a estética do idealismo romântico era natural fundamentar qualquer teoria estética no sublime e no belo e opor-lhe o cômico como algo baixo e contrário ao sublime” (PROPP, 1991, 18). Bakhtin (1987, 03), em seu estudo sobre a cultura popular na Idade Média, aponta o fato de que “[...] a natureza específica do riso popular aparece totalmente deformada, porque lhe são aplicadas ideias e noções que lhe são alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos”. Longe da esfera do cômico em si, as teorias que fizeram deste gênero uma espécie de “paródia mal feita” da tragédia se enganaram, ou incorreram em um equívoco profundo ao deixarem de considerá-lo como um gênero dramático que tem sua própria lógica e elabora suas próprias estratégias da comicidade. Neste sentido há de considerarmos que “A história do teatro e da literatura dramática jamais foi contada do ponto de vista da comédia” (MENDES, 2008, XXII). O que nos faz pensar sobre que comédia é essa que conhecemos ou que imagens estereotipadas impuseram a gênero.

O objetivo deste trabalho é discutir a essência da comicidade na tradição dramática, 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. Partindo duma percepção geral de como as chaves da comicidade<sup>2</sup> se apresentam e atuam nas obras dramáticas, pretendemos observar como essas chaves atuam na construção das obras em questão, entendendo a comédia como um gênero autônomo e reconfigurado pelas linguagens da arte contemporânea.

## METODOLOGIA

Sem pretender abordar os múltiplos aspectos do riso e da comicidade, esta pesquisa focou em analisar os temas e as técnicas da comédia e as suas transformações. Para tanto, adotamos um modelo de pesquisa de base bibliográfica e analítica, tendo como referenciais fundamentais as formulações de Vladimir Propp, Michail Bakhtin, e Cleise Mendes. A opção

---

<sup>1</sup> Cleise Mendes define o *Uroboros* como a “Serpente que morde a própria cauda” (MENDES, 2008, XXI).

<sup>2</sup> Entendemos as chaves da comicidade como elementos constituintes do elemento risível.

por esse decorre da compreensão de que é adequado tanto para a formação de dados teóricos, sendo coerente com as vertentes de pensamento deste trabalho, quanto por se prestar de modo eficaz à análise histórica das origens da comicidade na literatura dramática, nosso principal objetivo. Esse modelo de pesquisa visa também o entendimento da essência da comicidade, a fim de poder contribuir para minimizar a convencional dicotomia entre trágico/cômico. Analisou-se a natureza da comicidade longe da substância do trágico, relacionado tradicionalmente ao saber e considerado superior ao cômico. Essa análise 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”.

A coleta de dados adveio 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* e *O Santo e a porca* de Ariano Suassuna, tendo em vista as estratégias fundamentadas na comicidade que apresentam, tendo sido utilizados como recursos: computador, DVD, impressora e papel.

## DISCUSSÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS

Objetivamos compreender em que relações à construção da comicidade está envolta e, mais especificamente, se há regularidade nessas relações. Almejamos também compreender de que forma a comicidade é esplanada na construção das obras de Suassuna, pois este nos instigou a refletir sobre seus personagens marcados por um contexto bem particular e próximo ao cotidiano de muitos baianos.

Quando Propp aponta a construção da comicidade através de elementos concretos, identificados por ele, como a paródia, ou as comparações com animais e objetos (homem-coisa), nos deixa livre para pensar que estes seriam suficientes para a obtenção de resultados eficazes. No entanto, percebemos que estes elementos por si não são suficientes para que o cômico surja enquanto efeito.

Ao analisarmos *O capote*, de Nicolai Gogol, notamos que esta obra não fazia rir, embora seja considerada cômica. Nela estão presentes os diversos elementos que corporificam o cômico, entre eles, a *força cômica*<sup>3</sup>. No entanto, o sentimento que toma conta do leitor não é o de alegria: sentimo-nos desconcertados pela inoperância das chaves cômicas, que supostamente seriam responsáveis por nos fazer rir. O personagem AcaquiAcaquievich 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, 02). Podemos observar que o personagem é posto em condição desfavorável (de subserviência) pelo narrador já em sua descrição inicial.

Ao pensar a correlação entre os personagens e o leitor nos questionamos sobre as proporções e em que sentido o cômico pode ser manifesto. No caso acima, o autor apresenta o personagem como alguém frágil, ou mesmo passível de ser vítima de abusos por parte das outras pessoas. É um indivíduo que detém em suas características físicas elementos que são

---

<sup>3</sup> Entendemos pela força cômica, conforme Cleise Mendes, a perspectiva de alguém que “está em baixo” e com seu olhar perspicaz rebaixa alguém (ou algo) que estava elevado previamente. “[...] 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).

risíveis. Essa apresentação feita por Gogol de Acaqui Acaquievich já traz à tona elementos morais e éticos do leitor, que observa seu lugar menor diante dos outros. Sendo as características deste indivíduo elementos que corporificam o cômico, não poderiam ser incorporados ao mesmo como forma de apresentação, pois o leitor não o conhece e não tem nenhuma perspectiva elevada do mesmo. Como já afirmamos anteriormente, a *força cômica* só é eficaz quando de uma contextualização e elevação gradativa do personagem. Neste exemplo a *força cômica* inopera diante da falta de ascensão, ou melhor ela age não resultando no efeito esperado.

Diferente da forma como Gogol apresenta seu protagonista, Suassuna em “O Santo e a porca”, nos apresenta dois de seus personagens centrais de uma forma bem diferente. A personagem Caroba não é apresentada a partir de suas características físicas, ou tecendo comparações com coisas, ou animais, ou qualquer outra coisa. Ela nos é apresentada a partir de uma situação em que sua dificuldade de compreensão das palavras ou de pronunciá-las, ou mesmo no intuito de debochar de Eurico, aponta que imagem nós podemos construir da mesma. Pinhão e Caroba são apresentados pela situação em que são submetidos, ao contrário de Acaqui Acaquievich que é descrito. Suassuna não cria uma imagem estática do personagem, as características dos mesmos são inerentes aos códigos morais e éticos do leitor, o que faz com que a correlação entre sujeito-objeto seja múltipla. A comicidade na obra deste autor está circunscrita nas situações em que os personagens interagem..

Observamos que é fundamental a construção histórica do personagem, contextualizando o que este carrega enquanto constituintes éticos e morais de sua personalidade, que são elementos indispensáveis no julgamento que o leitor fará do mesmo. A ausência destes elementos implica a inoperância dessa correlação entre o personagem e o leitor. Quanto ao personagem de Gogol 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 (1972, 01) afirma que "O nosso funcionário tinha o apelido de Blaquemaquine (sapateiro), e já por esse apelido se vê qual tinha sido a sua ascendência[...]".

Conseguimos observar uma pequena regularidade na construção dos personagens de Suassuna. Nas duas obras lidas, percebemos que os personagens João Grilo, Pinhão e Caroba apresentam o papel de “agentes rebaixadores”, os quais atuam no sentido de acionar a *força cômica*. São uma espécie de “detonadores” que dão início à queda livre em que a situação será submetida. Os outros personagens ou situações em que estes personagens se relacionam, são objetos risíveis, passíveis de serem desconcertados ou mesmo obterem sua lógica invertidas. Estes personagens agem no sentido de desorganizarem uma lógica que aparenta estar consolidada e restrita a alguns, e ao se colocarem como agentes transgressores as reorganizam a sua maneira e lógica próprios de modo a se inserirem dentro do contexto onde a ação da *força cômica* se dá a partir de suas perspectivas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observamos que as chaves cômicas, que são acionadas a partir da *força cômica* só podem ser incorporadas às obras estudadas através de uma elevação do personagem. Não é suficiente que ao personagem sejam dadas características ou envolve-lo em situações que tenderiam a ser cômicas. Para que o efeito ocorra de fato, é necessário que este seja submetido a uma “elevação” gradativa, no sentido de incorporar a ele características e ações que o

tornem “superior” aos outros<sup>4</sup>. A partir do momento em que este encontrar-se em um plano mais elevado, ocupando um lugar superior aos demais, a *força cômica* agirá trazendo-o de volta ao seu lugar no chão. Como isso é feito? A partir do momento que o personagem está “se achando”, convicto de sua posição e acreditando não incorrer em equívocos, é o momento de destroná-lo incorporando nele as estratégias cômicas que Propp aponta como constituintes da comicidade. .

Apesar de Propp reforçar a ideia de que a comicidade é um conceito correlativo, em nosso estudo não conseguimos perceber essa correlação como um elemento que se faça presente nas obras estudadas de forma clara. 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, visto que em obras como *O capote*, de Gogol, não há possibilidades de existir uma correlação leitor/objeto. Além do que, essa afirmação de Propp nos leva a encarar a correlação como um elemento precedente ao contato do indivíduo com a obra, e uma obra em que não haja um diálogo entre as experiências do personagem e do sujeito que rir, o riso não seria suscitado de forma alguma. Quando analisamos as obras de Suassuna, essa correlação só surge de fato a partir do momento em que as circunstâncias das ações dos personagens são expostas, de forma a justificá-las, mesmo que moralmente a condenemos. Não há uma correlação entre o sujeito que rir e o objeto, mas uma quebra de preceitos morais que antecedem ao contato com a obra, é como se déssemos um aval justificado para que o riso fosse suscitado. Em contra partida, Em *O capote*, não há possibilidade de se criar essa correlação, pois o objeto é desconhecido do leitor, e em nenhum momento se tornará conhecido.

A correlação por si não responderia pelos resultados risíveis, a entendemos como fruto de uma contextualização histórica do personagem em congruência com a ação de elevar o indivíduo a um plano que não lhe cabe, onde o riso será suscitado a partir da *força cômica*. Não basta a utilização das “táticas” que possam suscitar o riso caso não haja uma contextualização do espaço e do indivíduo de modo, 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).

## 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.
- SUASSUNA, Ariano (2005). *O santo e a porca - 9a ed.* - Rio de Janeiro: José Olympio.

---

<sup>44</sup> Aqui entendemos como outros, não apenas personagens, mas situações em que a moral, ou uma lógica socialmente referendada, ou mesmo grupos sociais tidos como superiores.