



FORMAS DA COMÉDIA E DO CÔMICO: ESTUDO DA TRANSFORMAÇÃO DO GÊNERO

Maricélia Nunes dos Santos^{*}

Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

maricelianuness@hotmail.com

Lourdes Kaminski Alves^{**}

Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

lourdeskaminski@gmail.com

RESUMO: Este texto propõe uma discussão acerca do cômico, desde o surgimento da comédia na Grécia Antiga, tendo como base as considerações de estudiosos de destaque nos estudos desta área, tais como Brandão (1999), Kury (1995), Jaeger (2001), Bergson (1980) Propp (1992), entre outros. Pretende-se refletir sobre as transformações às quais esteve sujeita a comédia, bem como as diferentes perspectivas de interpretação do cômico no contexto da produção literária do Ocidente. Por meio desta reflexão intenta-se contribuir para o entendimento das causas que levaram à “compreensão” do cômico como um “gênero literário menor” e para o entendimento de sua ambivalência na perspectiva bakhtiniana.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero cômico – Ambivalência – Comédia

ABSTRACT: This text proposes a discussion regarding the comical genre, since the birth of comedy in Ancient Greece, having as a basis the ponderings from known scholars in the area, such as Brandão (1999), Kury (1995), Jaeger (2001), Bergson (1980), Propp (1992), among others. The intention is to reflect on the transformations in which comedy has been subjected, as well as the different perspectives of interpretation of the comical in the context of Western's literary production. Through this reflection the intent is to contribute to the understanding of the causes that led to the “comprehension” of comic as “lesser literary genre” and to the understanding of its ambivalence on a bakhtinian perspective.

KEYWORDS: Comical genre – Ambivalence – Comedy

* Graduada do Curso de Letras – Português/Espanhol da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Aluna de Iniciação Científica. Bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência.

** Doutora em Literatura Comparada e Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Unesp (2003). Docente na categoria Associado na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Bolsista produtividade em pesquisa - Fundação Araucária (PR).

Vilma Arêas, na obra intitulada **Iniciação à comédia**, é categórica ao declarar seu apoio aos críticos contemporâneos que defendem a ideia de que “[...] o cômico, de uma maneira geral, foi sempre confinado num âmbito marginal, apartado do que se considera as mais válidas manifestações do homem e de sua *fácies* mais verdadeira”.¹ Partindo desta afirmação, propomos uma leitura de estudiosos do cômico, de forma que possamos entender a maneira como este elemento foi compreendido ao longo dos tempos. O que podemos afirmar de antemão é que não cremos que foi sempre visto de uma mesma maneira e, por isso, interessa-nos perceber as nuances no trato do mesmo, inclusive entre os teóricos, que, como veremos, lhe dispensam tratamentos significativamente diferenciados.

Partamos, pois, da Poética, de Aristóteles, na qual ainda que seja restrito o espaço reservado ao trato específico do gênero cômico, encontram-se as origens das reflexões teóricas acerca da temática. Nesta obra, o filósofo grego propõe a classificação da poesia de acordo com os objetos, os meios e os modos de imitação. No que se refere aos meios de imitação, afirma que a comédia assemelha-se à tragédia, visto que ambas utilizam-se do ritmo, do canto e do metro, cada qual a sua vez. Também se assemelham ambas no que diz respeito ao modo de imitação, isto porque tanto uma como a outra se caracteriza como drama, já que “imitam pessoas que agem e obram diretamente”.² Assim, as diferenças estariam no objeto de imitação, pois, conforme a perspectiva aristotélica, enquanto a tragédia imita homens melhores, a comédia busca imitar os homens piores do que nós.

Ainda que sejam poucos os momentos em que o estudioso se volte para este gênero, já nos bastam para apontar a forma como o cômico, desde sua origem, é concebido como elemento que explicita certa “inferioridade” do humano, configurando-se como “[...] imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo”.³

No que tange aos dados referentes à origem e evolução da comédia, o autor da Poética escreve que são mais incertos do que os da tragédia. Embora declare que a origem deste gênero esteja vinculada aos cantos fálicos e mencione que os dórios se diziam seus inventores, Aristóteles chama a atenção para a impossibilidade de precisar

¹ ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990, p. 24.

² ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1984, p. 243.

³ Ibid., p. 245.

as informações relacionadas à sua evolução. Segundo ele, “[...] se as transformações da tragédia e seus autores nos são conhecidas, as da comédia, pelo contrário, estão ocultas, pois que delas não se cuidou desde o início”.⁴ O fato de que não se saiba exatamente “quem introduziu máscaras, prólogo, número de atores e outras coisas semelhantes”⁵ novamente remete à interpretação de que desde aquele momento, desde seu surgimento, a comédia obteve menor atenção se comparada à tragédia. Uma das justificativas recorrentes a esse respeito é que tal condição decorre do fato de que tem como objeto justamente os aspectos ridículos do humano, isto é, não trata daquilo que orgulha, senão do que envergonha, do que rebaixa, em certa medida. Conforme aponta Jaeger, “[...] a origem da comédia encontra-se no incoercível impulso das naturezas mais comuns, poderíamos até dizer, na tendência popular, realista, observadora e crítica, que escolhe com predileção imitar o que é mau, censurável e indigno”.⁶

Também em Junito de Souza Brandão encontramos a incerteza quanto à origem da comédia. O pesquisador helênico baseia-se nos estudos de C. Maurice Bowra, para recuperar a etimologia do termo. De acordo com Bowra, “comédia” provém de “komoidía”, cujo significado seria “canto de um grupo de foliões”.⁷ Contudo, esse esclarecimento a respeito do termo não preenche as lacunas já mencionadas nos estudos aristotélicos e retomadas em pesquisas recentes, como é o caso desta que comentamos.

Retomando a afirmação aristotélica de que a origem da comédia estaria associada aos cantos fálicos, Brandão diz que, ainda que discutida e, mesmo, contestada, tal asseveração tem resistido ao longo dos tempos. O teórico acrescenta ainda que “[...] esses *cantos fálicos* [referidos por Aristóteles] acompanhavam as *Falofórias*, procissões solenes em que se escoltava um falo, símbolo da fecundidade e da fertilização da terra”.⁸ Já no que tange à menção de que os povos dóricos diziam-se inventores da comédia, o helenista afirma que, de fato, a comédia siciliana é consideravelmente anterior às obras de Aristófanes, o maior nome da Comédia Antiga;

⁴ ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1984, p. 245.

⁵ Ibid., p. 245.

⁶ JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Parreira. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 415.

⁷ BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego – Tragédia e Comédia**. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 71.

⁸ Ibid., p. 73.

ressalva, no entanto, que os dois tipos diferem muito e que a primeira não deve ter exercido influência na outra. Quanto à comédia megarense, Brandão assegura que influenciou a segunda parte das comédias aristofânicas, sendo mais forte sua ressonância nas cenas burlescas.

Junito de Souza Brandão afirma ainda que “[...] a Comédia Antiga só apareceu oficialmente em 486 a.C. – quando a Tragédia já contava quase cinquenta anos de palco”.⁹ Esse aparecimento tardio se deu devido a motivos de cunho político de Atenas, e pode ser explicado justamente pelo fato de que para o fortalecimento da representação cômica, que se caracteriza pela tessitura de críticas, era necessário que, de acordo com o estudioso helênico, houvesse “um clima de liberdade absoluta”, o qual foi alcançado com o fortalecimento da democracia ateniense.

A Comédia Antiga, de acordo com Mário da Gama Kury, “[...] além de divertir, correspondia de certo modo à imprensa de hoje. Nela eram objeto de crítica as instituições políticas de um modo geral e principalmente a corrupção dos políticos, os abusos de autoridade, as peças de teatro etc.”.¹⁰ Por meio de uma linguagem desabrida e contundente, tecia suas críticas aos diversos âmbitos da vida pública, sem que sofresse repressões.

Seguindo neste mesmo sentido, Jaeger diz que a comédia consiste na “mais completa representação histórica do seu tempo”, haja vista que consegue “[...] apresentar conjuntamente o Estado, as idéias filosóficas e as criações poéticas na corrente viva destes movimentos”.¹¹ Este estudioso afirma ainda que

A comédia visa as realidades do seu tempo mais do que qualquer outra arte. Por mais que isso a vincule a uma realidade temporal e histórica, é importante não perder de vista que o seu propósito fundamental é apresentar, além das efemeridades das suas representações, certos aspectos eternos do Homem que escapam à elevação poética da epopéia e da tragédia.¹²

Assim, se por um lado, a comédia caracteriza-se por atuar como uma espécie de imprensa, critica abertamente as instituições públicas e acaba por retratar dado

⁹ BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego** – Tragédia e Comédia. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 75.

¹⁰ KURY, Mário da Gama. Introdução. In: ARISTÓFANES. **As nuvens**. Só para mulheres. Um deus chamado dinheiro. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995, p. 7.

¹¹ JAEGER, Werner. **Paidéia**: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 414.

¹² Ibid., p. 415.

contexto histórico-social, por outro lado, sua importância está muito além desta função, posto que, ainda que seja, conforme defendido por Werner Jaeger, o meio mais eficiente de apresentar as realidades de seu tempo, atinge o nível do universal ao representar características inerentes ao ser humano.

Ora, se consiste em um meio tão eficiente na construção de críticas ao homem e à sociedade, o que parece ser unanimidade entre os estudiosos desta manifestação artística, não devemos estranhar a necessidade de um clima de liberdade absoluta, de que nos fala Brandão. E, se, como sabemos, a democracia plena teve uma duração limitada em terreno ateniense, também foi limitada a liberdade usufruída pela Comédia Antiga. Assim, da mesma forma que se fortaleceu com a democracia ateniense, com o fim da democracia plena, que vivenciaram os atenienses do século V a.C., também tendeu ao desaparecimento a comédia grega de Aristófanes, Cratino e Êupolis.

Tendo sucumbido a Comédia Antiga, concomitantemente ao fim da democracia ateniense, e após um período de transição, em que figura a Comédia Média, entra em cena a chamada Comédia Nova, a qual é marcada por um novo contexto histórico-social em que prevalece o ideal de família, que se encontra associado à formação de uma classe média e à possibilidade de mobilidade social. Nas palavras de Junito Brandão, “[...] se a grande paixão do século V haviam sido os deuses, a *pólis* e o *lógos*, a do século IV não de ser a família e o amor”.¹³ E, ainda,

Estamos em outro clima. Mudando de trajes e de espírito, a comédia voltou-se primeiramente para a mitologia. A *paródia* foi seu grande tema. Tal artificialismo, no entanto, durou pouco. Ao atingir sua verdadeira maioria literária, a comédia refugiou-se na sátira dos costumes e das condições sociais. Muitos títulos de comédias dessa época são nomes de uma profissão ou estado: o camponês, o soldado, o bajulador, o parasita, a cortesã... Criaram-se tipos, como o soldado fanfarrão, a sogra, o mercador de escravos, o avaro, o misantropo, o adúltero.¹⁴

Assim, se já era característica da comédia tratar dos vícios e não especificamente do indivíduo, conforme nos conta Aristóteles ao dizer que os comediógrafos atribuem “às personagens os nomes que lhes parece, e não fazem como

¹³ BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego** – Tragédia e Comédia. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 92.

¹⁴ Ibid., p. 93.

os poetas jâmbicos, que se referem a indivíduos particulares”,¹⁵ neste novo contexto as personagens tipo ganham destaque e, daí, chegam aos nossos dias.

Henri Bergson comenta a recorrência do emprego de nomes de profissão ou estado no título das comédias, afirmando que

[...] muitas comédias têm como título um substantivo comum [...]. Isso porque o vício cômico, por mais que o relacionemos às pessoas, ainda assim conserva a sua existência independente e simples; ele continua a ser o personagem central, invisível e presente, do qual são dependentes os personagens de carne e osso no palco.¹⁶

Em outros termos, quando o autor cômico fala do avarento, por exemplo, não lhe interessa aquela personagem em si, mas sim a avareza, que é trabalhada, que ganha forma, a partir de sua manifestação em um indivíduo qualquer.

Ilustra essa forma de nomear as obras cômicas no contexto da Comédia Nova a peça intitulada O misantropo, de Menandro, autor grego que, juntamente com os romanos Plauto e Terêncio, pertence ao grupo dos artistas que incorporaram esse novo clima. Suas obras, nas quais figuram os tipos supramencionados, apresentam um tom burguês e caracterizam-se pelo trato de questões do âmbito particular, diferentemente da Comédia Antiga, na qual figuravam questões de ordem política.

Francisco Rodríguez Adrados, ao referir-se a esta nova forma do cômico, diz o seguinte:

Los elementos de pintura de una sociedad, que ya aparecían en Aristófanes, son ahora los verdaderamente esenciales. Los temas de Aristófanes y sus predecesores y contemporáneos se refieren a la vida de la ciudad como un todo y sólo indirectamente repercuten sobre los individuos privados: ahora ya, en cambio, todo es privado.¹⁷

Essa nova forma de fazer comédia está estritamente ligada ao novo contexto histórico, em que ganha espaço o privado em oposição aos valores patrióticos dos tempos anteriores.

No que tange à estrutura da Comédia Nova, ela preserva o uso das máscaras e o cenário cômico. Apresenta ainda um prólogo onisciente, o qual pode ser visto, por exemplo, em Aulularia, de Plauto, comédia que tem como personagem do prólogo o

¹⁵ ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1984, p. 249.

¹⁶ BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1980, p. 17.

¹⁷ ADRADOS, Francisco Rodríguez. La comedia aristofánica. In: ARISTOFANES. **Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata**. 2. ed. Madrid: Editora Nacional, 1981, p. 14.

Deus Lar, que apresenta um panorama geral das ações subsequentes; o final pedindo aplauso; as simetrias de pares e peripécias extraordinárias.

Agregando informações acerca das mudanças inerentes à Comédia Nova, Junito Brandão ressalta que ela conserva ainda a presença dos deuses, ocorre que esta “[...] intervenção divina [...] começa e termina no Prólogo, uma vez que o grande deus da NEA [como também é chamada] é o Acaso”.¹⁸ Também o coro, segundo declara, assume papel bastante distinto daquele que ocupava na Comédia Antiga, ao passo que já não participa da ação e é empregado somente para marcar suas partes constitutivas.

Adrados faz uma leitura interessante do desaparecimento do coro, ao declarar que “[...] en todo el teatro los actores no son otra cosa que miembros de los coros que se han independizado y han pasado, en general, del canto al recitado”.¹⁹ Se aceitarmos tal interpretação, teremos que este elemento não principia a desaparecer a partir da Comédia Nova; o que teria passado com ele consiste, assim, em um processo gradual de transformação.

Magaldi²⁰ diz que a Comédia Nova apresenta características que a aproximam das tragédias eurípidianas e levanta a possibilidade de que sejam mais próximas de Eurípides do que de Aristófanes, inclusive. O estudioso aponta a similaridade entre o “coloquialismo eurípidiano” e a “familiaridade simples do verso da Comédia Nova” como pontos de aproximação entre as duas formas dramáticas.

No que se refere à relação entre o cômico e o trágico de forma geral, o russo Mikhail Bakhtin afirma que na cultura antiga não havia uma oposição entre tais elementos e que ambos coexistiam. Como exemplo dessa coexistência, menciona o drama satírico que acompanhava as trilogias trágicas.

O sério antigo não temia absolutamente o riso e as paródias, ele exigia mesmo um corretivo e um complemento cômicos. É por esta razão que não podia existir no mundo antigo oposição entre as culturas oficial e popular tão nítida como na Idade Média.²¹

¹⁸ BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego** – Tragédia e Comédia. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 99.

¹⁹ ADRADOS, Francisco Rodríguez. La comedia aristofánica. In: ARISTOFANES. **Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata**. 2 ed. Madrid: Editora Nacional, 1981, p. 28.

²⁰ MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. 5 ed. São Paulo: Global, 2001.

²¹ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 4 ed. São Paulo / Brasília: Hucitec / Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 104.

Já o autor de *Paidéia* recorre ao papel desempenhado pelas obras cômicas no âmbito da educação para evidenciar a importância de que dispunha a comédia no contexto helênico; recorre ainda à posição ocupada pelos deuses nas comédias para salientar a não contrariedade entre o riso e o cômico naquele contexto:

O fato de que até os altos deuses pudessem ser tema e objeto do riso cômico prova que, no sentir dos Gregos, em todos os homens e em todos os seres de forma humana reside, ao lado da força que leva ao *pathos* heróico e à grave dignidade, a aptidão e a necessidade do riso.²²

Note-se, por meio destas afirmações, que cômico e trágico, o riso e o sério, se complementavam naquele contexto. Não havia ainda a sobreposição do tom sério sobre o cômico e ambos se manifestavam em relativa harmonia, o que, para Bakhtin, só era possível porque estavam livres do dogmatismo. A situação será bastante diversa no contexto da Idade Média e nos séculos posteriores, conforme já nos deixa antever o fragmento da obra bakhtiniana supracitado.

Na cultura ocidental, os estudos bakhtinianos atentam para a forma como o espaço destinado à investigação do cômico tem sido bastante limitado. Em suas palavras, “[...] uma investigação profunda dos domínios da literatura *cômica* tem sido tão pouco e tão superficialmente explorada”.²³ O estudioso atenta ainda para o caráter não oficial do riso, tomando-o como razão pela qual os estudos acerca do mesmo não se desenvolveram proficuamente:

[...] o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular. A concepção estreita do caráter popular e do folclore, nascida na época pré-romântica e concluída essencialmente por Herder e os românticos, exclui quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a riqueza de suas manifestações. Nem mesmo posteriormente os especialistas do folclore e da história literária consideraram o humor do povo na praça pública como um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário.²⁴

Diferentemente de gêneros mais “sérios”, como é o caso da tragédia e da epopeia, que são tidos como mais apropriados para a “verdade”, o cômico foi, em

²² JAEGER, Werner. **Paidéia**: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 416.

²³ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 4 ed. São Paulo / Brasília: Hucitec / Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 03.

²⁴ Ibid.

muitos momentos, relegado a um espaço paralelo. É esta visão acerca do mesmo que encontramos nas palavras de Bergson:

Tudo o que há de sério na vida advém de nossa liberdade. Os sentimentos por nós nutridos, as paixões incubadas, as ações deliberadas, contidas, executadas, enfim, o que vem de nós e é bem nosso, isto é o que dá à vida o seu aspecto às vezes dramático e em geral grave.²⁵

Este estudioso argumenta que, enquanto o sério é indício de liberdade, o cômico está estreitamente relacionado com o mecânico, com a rigidez que permeia as atitudes humanas. Tal proposição vai de encontro ao que o já mencionado Junito Brandão declara acerca do clima de liberdade que é necessário para que o cômico possa manifestar-se. A perspectiva de Bergson exemplifica o que Bakhtin afirma que passa a ocorrer com o cômico a partir do século XVII, haja vista que lhe é negado o caráter ambivalente.

Bakhtin aclara que, no período medieval, o cômico era de grande importância, estando presente nos ritos carnavalescos e ocupando espaço no âmbito de quase todas as festas religiosas. O estudioso aponta para a forma como os ritos cômicos diferenciavam-se das atividades “sérias” da Igreja e do Estado, isto porque “[...] pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas”.²⁶ Essa vida paralela à qual os homens medievais se entregavam em dados momentos, em que não lhes alcançava o poder e os valores religiosos e de Estado, criava o que o filósofo russo nomeia “dualidade do mundo”.²⁷ Essa dualidade, esclarece Bakhtin, já existia nos tempos primitivos; ocorre que, como naquele período ainda não havia o “regime de classes e de Estado”, o cômico ainda não possuía um caráter não oficial, como se passa na Idade Média.

Tratando das características específicas e do modo de existência do cômico, Bakhtin afirma que as formas carnavalescas não pertencem ao âmbito da Igreja; elas estariam relacionadas ao ambiente privado. Acrescenta também que “[...] por seu caráter

²⁵ BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1980, p. 46.

²⁶ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 4 ed. São Paulo / Brasília: Hucitec / Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 05.

²⁷ De acordo com Bakhtin, para entender a cultura medieval e o espírito renascentista, é imprescindível a compreensão desta dualidade.

concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de *jogo*, elas estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral”.²⁸ Argumenta que as festividades estiveram sempre relacionadas aos momentos de crise, é o que teria ocorrido, por exemplo, nas saturnais romanas, em que se voltava para os períodos de maior glória, por meio da representação, isto é, do jogo. Tal possibilidade de abandonar momentaneamente a realidade cotidiana e ascender a outro estado, por sua vez, não proporcionavam as festividades oficiais da Idade Média, por isso surgia a necessidade de recorrer às atividades da praça pública. Ali, em ambiente carnavalesco, todos assumiam certa igualdade, e já não mais havia a hierarquia e as verdades a que estavam condicionados cotidianamente; em outros termos, “[...] o indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes”.²⁹

Bakhtin propõe a seguinte afirmação acerca da natureza do riso carnavalesco:

É, antes de mais nada, um riso festivo. Não é, portanto, uma relação individual diante de um ou outro fato “cômico” isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos riem*, o riso é “geral”; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.³⁰ [Destaque nosso]

Diferentemente de Aristóteles, que, nas poucas passagens em que discorre acerca do cômico, destaca sua capacidade de ridicularizar, Bakhtin reconhece no riso tanto seu caráter festivo como sua capacidade de ridicularizar, isto é, sua ambivalência. A ambivalência cômica consiste, paradoxalmente, na capacidade de construir e desconstruir a um só tempo, rebaixar e soerguer, em apontar para o início que sucede ao fim, o nascimento que decorre da morte, em negar e afirmar por meio de um riso em que os expostos não se excluem; ao revés, se complementam. A ambivalência é, pois, a multiplicidade e a negação do dogmatismo, da verdade absoluta e do estático.

²⁸ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 4 ed. São Paulo / Brasília: Hucitec / Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 06.

²⁹ Ibid., p. 09.

³⁰ Ibid., p. 10.

Essa ambivalência, imprescindível na perspectiva bakhtiniana, é desconsiderada por Henri Bergson. Para o francês, o riso seria apenas maneira de corrigir os desvios do homem, aquilo que apresenta de mecânico, de menos humano, por assim dizer. O fato de que o riso não seja concebido dentro de sua ambivalência é discutido pelo próprio Bakhtin, o qual defende que esse elemento passa a ser concebido desta forma porque “os estudos que lhe foram consagrados incorrem no erro de modernizá-lo grosseiramente, interpretando-o dentro do espírito da literatura cômica moderna”,³¹ o que acaba por limitá-lo como um “humor satírico negativo” ou “riso alegre destinado unicamente a divertir”, sem profundidade e força. Negam-lhe a ambivalência.

Ao ponderar a respeito da linguagem empregada no ambiente carnavalesco da Idade Média, Bakhtin atenta para sua capacidade de alternância e renovação. Menciona, pois, a forma como a paródia é utilizada a fim de produzir o que chama de “mundo ao revés”. O formalista russo afirma, ademais, que é necessário perceber que a paródia ali empregada, igualmente ao que se passa com o riso, deve ser concebida diferentemente da concepção moderna, na qual figura apenas como “negativa e formal”. A paródia medieval de que trata o teórico “ressuscita e renova ao mesmo tempo”.³² Na época medieval era comum que se construíssem paródias dos evangelhos e das orações, e tais textos eram produzidos pelos próprios religiosos em momentos de festividades carnavalescas, figurando ao lado da dramaturgia cômica, que detinha um papel muito relevante naquele contexto.

Certamente, é muito importante a função da paródia para produzir a inversão carnavalesca. Contudo,

Não são apenas as paródias no sentido estrito do termo, mas também todas as outras formas do realismo grotesco que rebaixam, aproximam da terra e corporificam. Essa é a qualidade essencial desse realismo, que separa das demais formas “nobres” da literatura e da arte medieval. O riso popular, que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa.³³

³¹ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 4 ed. São Paulo / Brasília: Hucitec / Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 11.

³² Ibid, p. 10.

³³ Ibid, p. 18.

Notemos que, uma vez mais, o teórico defende a capacidade regeneradora do riso, agregando comentários acerca da significação do baixo material e corporal, fartamente presente na obra de Rabelais e recorrente na produção cômica medieval. Para compreender mais profundamente tal caráter regenerador de que fala Bakhtin, há que se ter em conta que a carnavalização propõe o rebaixamento. E tendo em vista que o baixo é representado pela terra, bem como pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro, que remetem à fertilidade, ao passo que o riso rebaixa, propõe o novo, o nascimento e, dessa forma, faz-se regenerador.

Nos séculos XVII e XVIII, conforme assinala Bakhtin, os ritos e espetáculos carnavalescos perdem forças. Neste novo período, a literatura já não se submete à influência da cultura festiva popular, mas passa a ser o espaço em que “[...] a concepção carnavalesca do mundo e o sistema de imagens grotescas continuam vivendo e transmitindo-se”.³⁴

No Romantismo, por sua vez, o riso literário também sofre transformações: “[...] se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre”.³⁵ Reduz-se, assim, seu aspecto regenerador. Assumem especial importância, no período romântico, a loucura, que passa a retratar o isolamento do indivíduo, e a máscara, que remete à dissimulação e ao engano. Tais elementos, presentes no cômico em geral, são transformados segundo a ótica romântica de forma que perdem muito de seu caráter regenerador – que consistia em possibilitar a visão do mundo sob outra perspectiva, no caso da loucura; e negação da identidade e multiplicidade de rostos, no caso da máscara. Entendemos que essa nova significação decorre principalmente da fragmentação da identidade a que este indivíduo moderno está exposto.

O filósofo russo diz que “[...] o processo de reinterpretação do riso só se completa posteriormente, como consequência direta da instauração da hierarquia dos gêneros e do lugar que o riso ocupará dentro dessa hierarquia”.³⁶ Ora, se já conhecemos o fato de que contemporaneamente o riso tem sido percebido apenas em seu aspecto degenerativo, podemos concluir que o gênero cômico não possui um espaço de superioridade dentro da supramencionada hierarquia. Até aqui, o riso ainda é visto como

³⁴ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 4 ed. São Paulo / Brasília: Hucitec / Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 30.

³⁵ Ibid, p. 33.

³⁶ Ibid, p. 55.

imprescindível para a percepção do mundo, não sendo em nada inferior aos discursos mais sérios. A partir do século XVII, no entanto, a “verdade” passa a ser relacionada ao “sério”, e o cômico é visto como impróprio para exprimir o universal, é rebaixado, assim, à categoria de gênero menor, como bem expressa a seguinte afirmação:

[...] não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos extratos mais baixos da sociedade; o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos.³⁷

Essa nova visão acerca do riso, reiteramos, pode ser verificada em Henri Bergson, que concebe tal elemento como um meio pelo qual se corrige o cômico. Para o estudioso, o cômico caracteriza-se como um traço específico do homem – somente o homem é capaz de rir e de fazer rir e, se ri de outra coisa ou espécie, é pela semelhança que a mesma possui com relação às características humanas. O autor de *O riso*³⁸ afirma ainda que o cômico produz-se a partir do que há de involuntário, de mecânico, na ação ou feição humana. Apresenta-se, pois, como uma ameaça, um desvio daquilo que propõe a sociedade. O riso, por sua vez, seria a maneira de corrigir esse desvio, tal como abordamos anteriormente. É, por isso, um elemento relacionado à inteligência e não ao emocional, exige certo distanciamento.

O próprio Bakhtin tece comentários acerca da obra de Bergson, afirmando que a mesma se distancia da acepção renascentista (que, por seu lado, distancia-se da medieval ao passo que se limita ao espaço literário e não alcança a prática, o ambiente da praça pública), haja vista que nega ao riso seu caráter regenerador, sua capacidade criativa. Não é apenas com relação à concepção renascentista que o posicionamento de Bergson diverge, também a perspectiva apresentada por Bakhtin é a de um riso ambivalente, o que desencadeia, portanto, certa incompatibilidade. Vilma Arêas, ao analisar comparativamente os dois teóricos, diz que “[...] de um certo ponto de vista, podemos colocar a teorização de Bakhtin como oposta à de Bergson, na medida em que deseja estabelecer uma relação histórica entre cultura oficial e cultura popular”.³⁹ De

³⁷ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 4 ed. São Paulo / Brasília: Hucitec / Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 58.

³⁸ BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1980.

³⁹ ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990, p. 27.

fato, os estudos de ambos diferem, sendo que enquanto Bakhtin traça um panorama histórico da representação do cômico, tomando como base a obra de François Rabelais, Bergson procura desvendar certa totalidade das “origens” e “características” do cômico como elemento social, não atentando para as transformações históricas a que está sujeito e desconsiderando seu caráter ambivalente.

Se, por um lado, o autor de *O riso* diverge da concepção bakhtiniana acerca do cômico, por outro, ambos estão de acordo ao defenderem que o riso se dá pela interação entre os indivíduos. O filósofo russo afirma que o riso é social, universal. Ao encontro de tal afirmação, Bergson também destaca seu matiz social, como constatamos no fragmento abaixo:

[...] O riso parece precisar de eco [...]. O nosso riso é sempre o riso de um grupo [...]. Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. [...] O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social⁴⁰.

De fato, a proposta de Bergson, explicitada na obra, é justamente entender o riso dentro dessa perspectiva. Ocorre que, ainda que reconheça seu tom social, o teórico apresenta um estudo limitado ao passo que se propõe tratar de uma “totalidade” deste elemento e não a atinge. Ademais, Bergson não considera que o riso se encontra em constante transmutação de acordo com as variações sócio-temporais, isto é, incorre, a nosso ver, no equívoco de tomá-lo como fenômeno estático.

Parece-nos válida, por outro lado, a posição de Adrados, tradutor de obras aristofânicas à Língua Espanhola e estudioso da língua e da cultura helênica, segundo o qual

El tema del mundo al revés, el del imposible vencido, son temas cómicos, origen de risa. Y hay más risa porque hay incoherencia entre lenguaje y situación, entre lo que se espera y lo que se dice o hace: todo esto es nueva fuente de risa. Y, sin embargo, esta risa no es frívola ni intranscendente. Está en relación con la crítica de la incoherencia del mundo, como una búsqueda de situaciones de justicia y paz.⁴¹

⁴⁰ BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1980, p. 13-14.

⁴¹ ADRADOS, Francisco Rodríguez. La comedia aristofánica. In: ARISTOFANES. **Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata**. 2 ed. Madrid: Nacional, 1981, p. 16.

A partir do trecho aqui exposto, é possível perceber que o estudioso espanhol entende o riso como resultado de uma incoerência entre dois pontos, sejam eles linguagem e situação ou o que se espera e o que se diz. Nesse aspecto, aproxima-se parcialmente da proposição de Bergson de que o cômico resulta de certa rigidez ou mecanicidade – que acaba por desencadear uma incoerência. Por outro lado, Adrados acerca-se da concepção bakhtiniana de riso, já que relaciona o elemento cômico à ideia do mundo às avessas, da qual o russo trata; acrescenta, ainda, que o riso não é frívolo, o que vai de encontro à concepção do riso apenas como denegridor ou punitivo. Em linhas gerais, o helenista espanhol parece seguir a orientação bakhtiniana, apontando para o aspecto ambivalente do riso.

Há que destacar, ainda, como estudioso do cômico, Vladimir Propp. Também russo e contemporâneo de Bakhtin, Propp, de acordo com o que afirma Schnaiderman, ao escrever o prefácio de sua obra **Comicidade e riso**, “[...] conduz a sua pesquisa no sentido de estabelecer uma tipologia do cômico, na base de materiais fornecidos pela literatura e pelo folclore, mas também com um balanço crítico do que já se escreveu sobre esse tema”.⁴² Seus estudos partem das considerações já feitas acerca do riso e voltam-se mais enfaticamente para as manifestações do mesmo nos séculos XIX e XX.

Vladimir Propp realiza uma crítica à frequente classificação da comicidade em dois aspectos, o inferior e o superior. O aspecto superior seria aquele em que figura a categoria estética, por outro lado, o inferior estaria associado à extra-estética. Propp defende que não há uma separação e que ambos os aspectos costumam contracenar.

Para este autor, “[...] diferentes aspectos de comicidade levam a diferentes tipos de riso”.⁴³ Embora reconheça essa “pluralidade”, e cite outros tipos de riso, tais como o bom, o maldoso, o alegre, o ritual e o imoderado, ele dedica maior espaço para a discussão do riso de zombaria, afirmando repetidamente que “[...] é exatamente esse tipo de riso o que mais se encontra na vida”⁴⁴ e também na arte. Na perspectiva deste teórico, é o riso de zombaria que parece estar mais associado ao cômico, sendo que aquele que é chamado de riso maldoso é tipo como isento de qualquer comicidade. Além de ser tido como isento de comicidade, o chamado riso maldoso é caracterizado

⁴² PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992, p. 7.

⁴³ Ibid., p. 24.

⁴⁴ Ibid., p. 28.

por Propp como aquele que não é social, não é partilhado, pertence a um único indivíduo. Nesse sentido, difere daquilo que Bakhtin e Bergson trazem como inerente ao riso, seu caráter social. No que tange ao riso imoderado, o autor cita o estudo de Bakhtin, afirmando que tal tipo de riso encontra-se na obra de Rabelais e que está associado ao período medieval.

Vladimir Propp retoma, bem como faz a maioria dos autores que versam acerca do cômico, afirmações de Aristóteles. Um dos pontos destacados é a questão de que “cômicos justamente são os defeitos, mas somente aqueles cuja existência e aspecto não nos ofendam e não nos revoltam, e ao mesmo tempo não suscitem piedade e compaixão”⁴⁵. Neste momento, retoma a observação do autor da **Poética** de que “[...] o ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente”⁴⁶ e atenta para o fato de que se o limite da compaixão for ultrapassado, pode-se chegar ao trágico.

Propp tece comentários acerca da relação entre o riso e a religião cristã, dizendo que se trata de elementos que se excluem mutuamente. Tal relação tão pouco harmônica, conforme afirma, não era comum na Antiguidade, período em que religião e riso eram compatíveis. Neste momento, faz-se necessário que lembremo-nos das considerações de Bakhtin, segundo o qual nem sempre a relação entre religião cristã e riso foi excludente, haja vista que no contexto medieval o riso era aceito pela Igreja, ainda que possuísse caráter não oficial. A incompatibilidade de que nos fala Propp encontra respaldo nas transformações que ocorreram nos últimos séculos no que concerne ao espaço ocupado pelo riso, o qual já não é admitido como forma de expressão da verdade, conforme vimos em Bakhtin. Ora, se a Igreja quer afiançar uma verdade, apropria-se única e exclusivamente do discurso sério. Ironicamente, se buscarmos apoio nas palavras de Bergson, teremos que todo ritual, toda cerimônia, é dotado do cômico em estado latente. Dessa forma, o ambiente em que tanto se condena o riso, nos últimos tempos, encontra-se repleto de cômico.

Voltemos, porém, às considerações de Propp acerca de nosso objeto de investigação. O estudioso retoma a proposição de Bergson de que somente o humano causa riso. Semelhantemente ao francês, Propp assegura que se nós rimos de algo é pela

⁴⁵ PROPP, Vladimir. **Comichidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992, p. 60.

⁴⁶ ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1984, p. 245.

semelhança que apresenta em relação ao homem.⁴⁷ Nesse sentido, afirma que “[...] o mais ridículo de todos os animais é o macaco: ele, mais do que todos, lembra o homem”.⁴⁸ É importante notar que aquilo que Bergson chama de “cômico” é para Propp o ridículo. Para ele, o ridículo é o que causa o riso, que no geral é de aspecto zombador.

De maneira geral, ainda que em sua obra Propp teça algumas críticas quanto aos estudos bergsonianos, é possível traçar semelhanças entre os dois estudiosos em questão, tão embora Propp tenha tratado de contradizer o outro em diversos momentos e, mesmo, tenha atingido maior eficiência no trato do cômico em dados momentos. Afirmamos isso porque, em essência, ambas as pesquisas parecem ter por finalidade dar conta da natureza do riso e tendem a considerá-lo majoritariamente em seu aspecto denegridor.

Ainda que o russo afirme que “[...] cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas”,⁴⁹ o que nos possibilita entender que não tem uma visão do cômico como elemento estático, ainda que aponte rapidamente para algumas diferenciações no que diz respeito à relação entre o riso e a religião na Antiguidade e em contexto cristão, o que faz com que sua posição se diferencie em certa medida daquela assumida por Bergson, as considerações de Propp estão consideravelmente distantes daquelas tecidas por seu contemporâneo, Mikhail Bakhtin, isto porque, embora admitam uma diversidade de tipos de riso, tendem a desconsiderar o caráter ambivalente do cômico.

Por fim, devemos reconhecer que mesmo havendo inúmeros pontos de contradição entre as perspectivas dos teóricos aqui mencionados, todos possuem representatividade no estudo do cômico e, de uma maneira ou de outra, de forma mais ampla ou mais restrita, contribuem para o entendimento deste elemento.

O fato de que haja divergências entre as perspectivas apresentadas aponta, uma vez mais, para a complexidade do fenômeno em discussão e para a dificuldade existente em construir uma teoria fechada do cômico. Da mesma forma, a maneira como o riso

⁴⁷ Vladimir Propp critica Henri Bergson por julgar-se dono desta ideia. O russo afirma que a mesma já havia sido referida inúmeras vezes por Tchernichévski.

⁴⁸ PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992, p. 38.

⁴⁹ Ibid., p. 32.

foi concebido em diversos momentos histórico-sociais e sua função dentro de cada um destes contextos são evidências de sua representatividade social.

As discussões aqui suscitadas não tiveram por pretensão desvendar todos os aspectos inerentes ao cômico, senão que apenas contribuir para uma maior compreensão da necessidade de estudar a complexidade deste elemento e sua importância no âmbito artístico, reflexo da importância que possui nas atividades sócio-culturais.

