

PELO DIREITO DE RIR: UMA ANÁLISE DO LOCAL DA COMÉDIA NAS TEORIAS TEATRAIS

Henrique Bezerra de Souza¹

RESUMO: Este artigo parte da impressão de que aos olhos da academia a comédia é tida como uma arte menor quando comparada aos outros gêneros teatrais (o drama, a tragédia, etc.). A aparente necessidade de conferir-lhe “sentidos superiores” ou estudá-la em uma ótica comparativa, em constante oposição ao trágico, parece intensificar uma possível desvalorização do gênero. Partindo destas inquietações, o artigo busca desenvolver esta problemática, questionando se isto acontece de fato e seus possíveis motivos. Para isso, traça uma revisão bibliográfica acerca de alguns aspectos do tema, revendo as afirmações de Aristóteles, o riso nas festividades, as reflexões de Bakhtin e os pensamentos de Henri Bergson. Com isso, defende que a diversidade de estudos que se debruçam sobre o riso e o cômico tende a apontar que os mesmos não têm motivos para serem desvalorizados.

PALAVRAS-CHAVE: riso, teatro, história, comédia.

ABSTRACT: This article is from the impression that in a academic point of view, comedy is seen as a minor art compared to other theatrical genres (drama, tragedy, etc.). The apparent need to give him “higher senses” or study it in a comparative perspective, in constant opposition to tragic, appears to enhance a possible devaluation of the genre. Based on these concerns, the article seeks to develop this issue, questioning if this actually happens and their possible motives. For this, do a literature review about some aspects of the theme, reviewing the Aristoteles’ statements, the laughter in the festivities, Bakhtin’s reflections and Henri Bergson’s thoughts. Thus, argues that the diversity of studies about laugh and comedy tends to point that they have no reason to be devalued.

KEY WORDS: laughter, theater, history, comedy.

*Perto dos colossos homéricos Ésquilo, Sófocles,
Eurípedes,
que são Aristófanes e Plauto?
Victor Hugo*

¹ Henrique Bezerra é mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), ator e pesquisador teatral desde 2004, professor egresso do curso superior de Licenciatura em Teatro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), e atual professor de teatro do projeto “Eu sou Cidadão” da prefeitura de Horizonte - CE.



Observo que, muitas vezes, o gênero cômico é tratado no teatro e na academia como sinônimo de algo menor. Por vezes, uma pretensa desvalorização vem mascarada através de frases adversativas ou tentativas de funcionalizar o riso, dando a entender que no caso do espetáculo ter como único objetivo a risada do espectador, seu valor artístico deva ser questionado. Como aponta a pesquisadora Cleise Mendes² (2010, p. 76): “[...] há em nossa crítica teatral o veio racionalista que se inquieta com o cômico sem finalidade, o rir por nada, uma espécie de *horror vacui*.”

Esta pretensa desvalorização não é um fenômeno recente, mas atravessa boa parte da história do teatro. O pesquisador francês Jean-Jacques Roubine lembra que, na cena teatral francesa por volta do século XVII “[...] um partido intelectual tende a impor uma hierarquia dos gêneros, a separá-los uns dos outros através de uma rígida regulamentação e de decretos que os valorizam ou desvalorizam.” (ROUBINE, 1998, p. 45). Além de definir em que gênero determinado espetáculo se enquadrará, esta divisão estabeleceu uma primazia por espetáculos que tinham o texto como elemento dominante. Na perspectiva desta hierarquia, as manifestações artísticas que utilizavam o texto apenas como mais um de seus componentes, ou seja, não o viam como o aspecto mais importante do espetáculo (e aqui pode-se incluir grande parte das comédias, farsas e cenas apresentadas pela *commedia dell'arte*), foram desvalorizadas.

Todavia, aplicar esta divisão de gêneros atualmente parece inapropriado. O advento da figura do encenador na prática teatral, não só ampliou o modo como um texto pode ser utilizado, como também atribuiu a possibilidade de dispensar o texto dramático na montagem de um espetáculo. A tarefa deste profissional não se limita necessariamente a representação fiel do que foi escrito pelo autor, mas sim à construção da unidade e do discurso que a obra artística pretende transmitir. Isto pluraliza as possibilidades de abordagens do texto dramático, de modo que, mesmo que a peça

tenha sido escrita originalmente como um drama, caso o encenador deseje, o espetáculo resulte em uma comédia. Não obstante, é válido lembrar que a perspectiva teatral contemporânea apresenta textos que não seguem uma linha de causalidade, ou que dificilmente possam ser enquadrados em um gênero específico. Como ressalta o teórico francês Jean-Pierre Ryngaert: “O teatro contemporâneo em sua maior parte, ignora os gêneros.” (RYNGAERT, 1996, p. 9). O mesmo espetáculo pode ser composto por cenas cômicas e dramáticas de tal modo que, como um todo, ele não seja categorizado dentro de um único estilo.

Já no campo da atuação, práticas privilegiadas por atores cômicos populares (*histrions*, atores de rua, *comici dell'arte*) passaram a ser integradas como elementos eficazes no ofício do intérprete, tais como: o improviso, o ecletismo corporal, a relação direta com o público. Figuras cômicas por excelência, como o palhaço e o bufão, frequentemente tornam-se objetos de estudo em pesquisas. Atores conhecidos por seu desempenho em cenas cômicas passam a ser utilizados como um modelo a ser seguido, como por exemplo, Karl Valentin³, constantemente lembrado por Bertolt Brecht.

Sob esta ótica tem-se a impressão de que o cômico não sofre mais tal desvalorização. Mas, ocorre que, mesmo cercado de todos estes argumentos, ainda existe nos discursos dos estudiosos, diretores e atores, a aparente necessidade de conferir à comédia um sentido diferenciado do que ela propõe, analisando-a em oposição ao “drama sério” ou à tragédia, como se estas formas artísticas fossem superiores. A recorrência em tentar atribuir “sentidos superiores” ao gênero cômico, pode ser interpretada como uma forma de apontar justificativas para sua existência. Assim, percebe-se que, mesmo nesta época de gêneros difusos, a necessidade de justificação e, por consequência, uma decorrente desvalorização ainda sobrevive sob a análise dos espetáculos que adotam o gênero cômico.

Uma das primeiras afirmações que gerou parte do preconceito contra a comédia surgiu quando

² Cleise Furtado Mendes é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e autora de “A gargalhada de Ulisses – A Catarse na comédia”.

³ Parceiro de Bertolt Brecht em esquetes de comédia política, Karl Valentin foi ator, autor e cômico popular diversas vezes elogiado pelo encenador alemão.

Aristóteles disse: “A comédia é, como dissemos, mímese de homens inferiores.” (ARISTÓTELES, 1991, p. 250). Porém, de acordo com Mendes (2008), quando o filósofo proferiu tal afirmação, ele não se referia a questões puramente morais, mas à classe social destes indivíduos. Devido à tradução do grego para as outras línguas, o sentido original acabou sendo diluído. Superiores ou inferiores, neste caso, significariam respectivamente “heróis” e “homens da multidão”. O pesquisador Fernando Maciel Gazoni⁴ também desmistifica esta inferioridade da comédia quando afirma: “A rigor, Aristóteles não disse que a comédia é a mímese de homens inferiores (*phauloterón*), mas sim que aqueles que imitam, imitam homens que agem, e estes são virtuosos (*spoudaioi*) ou viciosos (*phauloi*)” (GAZONI, 2006, p. 46). Portanto, para Gazoni, a comédia não teria como objetivo necessário representar os homens piores do que são, mas seu alvo na realidade seriam os homens comuns, da multidão. Diferente dos heróis e deuses apresentados no gênero trágico.

Tal confusão linguística possibilita uma série de equívocos acerca do local do gênero cômico na crítica teatral. Para Aristóteles, este não seria “menor” frente aos outros gêneros, mas apenas teria especificidades. Em defesa do filósofo, Mendes assinala que “[...] não se pode atribuir a Aristóteles a ‘origem’ do rebaixamento crítico de que foi vítima, durante séculos, a forma cômica.” (MENDES, 2008, p. 49). Deduz-se então que, as leituras posteriores da Poética podem ter interpretado de forma equivocada os escritos aristotélicos e, com isso, armaram as bases para gerar o rebaixamento que atinge o gênero cômico.

Ainda de acordo com Mendes (2008), foi com o poeta francês Boileau que a comédia, mais especificamente o baixo cômico, tornou-se um alvo declarado dos críticos. O estudioso francês aponta que não é função do cômico “[...] ir numa praça pública, encantar o populacho, com palavras sujas e baixas.” (BOILEAU, 1979, p. 73). Boileau criti-

cava boa parte das práticas cômicas populares que priorizavam aspectos grotescos em detrimento da racionalidade e da verossimilhança das ações, como escreveu em sua Arte Poética:

No teatro, gosto de ver um autor que, sem rebaixar-se aos olhos do espectador, satisfaz somente pela razão e não a contraria. Mas quanto a um falso cômico, amante de equívocos grosseiros, que não utiliza senão a sujeira para divertir-me, que ele se vá, se quiser, sobre dois tablados, divertir o Pont-Neuf e os lacaios lá reunidos, com brincadeiras insípidas e representações de farsas grotescas. (BOILEAU, 1979, p. 73)

Entretanto, o poeta francês não criticava todas as formas do cômico. Em sua visão, a comédia é válida desde que seja comedida, mantenha sua elegância e graça na expressão. Desse modo, o estudioso tomou a “comédia nova” como um modelo passível a ser seguido, mais especificamente o autor grego Menandro.

Na tentativa de compreender a escolha de Boileau, faz-se necessário observar o contexto em que Menandro e seus escritos estavam inseridos. Na Grécia, Aristófanes e seu riso desenfreado vinham sendo extremamente criticados devido a suas comédias agressivas, que não poupavam ninguém do ridículo. Os políticos, representantes do povo, alegavam que não podiam ser alvo de zombaria, visto que rir deles era rir do povo. Além disso, a Guerra do Peloponeso havia fragilizado a democracia. Nesta situação, rir de seus representantes seria miná-la ainda mais; esta pode ter sido uma das razões para o desencorajamento das comédias que tratassem da polis e o surgimento da dita “comédia nova” com Menandro, que tinha como alvo os vícios, paixões, defeitos particulares.

Refletindo sobre o verdadeiro porquê da escolha de Boileau, chega-se a possível conclusão de que ele temia a “gravidade” cômica, o poder de arrastar para baixo tudo que aparentemente está no alto. Ao centrar a “boa comédia” nos dramas familiares, ele resgata o medo que os democratas gregos tiveram. Somente através deste riso comedido da comédia de costumes, a sociedade, o governo e os nobres podem viver “tranquilamente”. Afinal, como assinala Dario Fo:

⁴ Doutor em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), propôs em sua dissertação de mestrado uma tradução da Poética de Aristóteles diretamente do texto em grego para o português, confrontando os escritos com diversas outras traduções existentes.



O poder, qualquer poder, teme, mais do que tudo, o riso, o sorriso, a troça, a gargalhada. Pois a risada denota senso crítico, fantasia, inteligência, distanciamento de todo e qualquer fanatismo. Na escala da evolução humana, temos, inicialmente, o homo faber, em seguida o homo sapiens, e finalmente, sem dúvida o homo ridens. (FO, 2004, p. 187).

Sob outra perspectiva, é curioso notar que ao invés de um rebaixamento, em alguns mitos o riso é consagrado; algo que só os deuses teriam direito já que os homens não conseguiriam controlar seu caos, sua divindade, seu poder de criação. O historiador Georges Minois adverte que, em boa parte dos mitos gregos, o riso é uma aproximação perigosa com o divino, quando o homem tem contato com ele, algo ruim está à espreita:

Por ser divino, o próprio riso é inquietante. Os deuses o deram ao homem, mas este, limitado, frágil, será capaz de controlar essa força que o ultrapassa? [...] O riso, como um sopro grande demais para nosso espírito, pode conduzir à loucura: é o caso do riso demente de Ajax, presente envenenado de Atenas, posto em cena por Sófocles. (MINOIS, 2003, p. 26)

De acordo com o papiro de Leyde (MINOIS, 2003, p. 21), o próprio mundo e as coisas que nele habitam teriam nascido de uma gargalhada. A divindade superior não o teria criado por meio da palavra, pois esta já seria civilização, mas por meio do caos, da selvageria que é o riso.

Tal era a sua importância nas sociedades antigas, que muitas festas (dionisíacas, leneanas, tesmofórias, saturnais) o tinham como base. Em tais festejos, a ordem social era rompida e novas regras eram estabelecidas. Nestes dias se “retornava” ao caos criador. O riso festivo religava a sociedade com este aspecto selvagem do divino. A inversão era lei, tochas deveriam ser acesas durante o dia, escravos mandavam nos senhores a quem serviam, homens se travestiam de mulheres. Nestes períodos, um dos escravos era escolhido como o representante do caos. Durante as festas ele seria tratado como rei, teria direito a todas as regalias, poderia dormir com as concubinas, comer o que desejasse, enfim, seria o comandante da festa. Contudo, este

mesmo escravo é morto no final das festividades e junto com ele o “caos festivo” deve findar.

Percebe-se então que este representante do riso no mundo dos homens funciona como espécie de bode expiatório. Nele tem-se início o caos divino e é também nele que o caos é findado, dando lugar novamente à ordem natural das coisas. Assim, estas festas e este riso, ajudam a dar continuidade na vida social. Quando se estabelece um “período livre” das convívias sociais, ao personificar o caos em um indivíduo e logo em seguida sacrificá-lo, esta inversão, esta festividade adota como função primária a reafirmação da ordem. Como o período é finito, este riso aparentemente louco é na realidade um meio de aprimorar a sociedade, funciona como o escape de uma panela de pressão, a verdadeira função acaba sendo a de exorcizar o caos.

Este riso festivo também é presente nos escritos do filósofo russo Mikhail Bakhtin (1987). Em seus estudos ele afirma que na Idade Média existiam dois mundos: a realidade séria, regida pelas leis sociais e pela igreja; e o mundo festivo, composto por imagens da cultura popular e regido pelo riso. Este mundo festivo funcionava como uma paródia do mundo oficial; as leis eram invertidas, todos eram obrigados a participar e indivíduos que, normalmente, estão separados por barreiras sociais, passam a interagir, abandonando seu status ou posto para participar da festa. Este riso festivo é universal, visto que não tem um único ser como alvo, mas sim o todo; zomba-se do outro da mesma maneira que é possível zombar de si.

Este conjunto de imagens da cultura popular e do mundo festivo formava o que Bakhtin chamava de realismo grotesco. Nele, por meio do riso popular, tudo que é elevado – cerimônias religiosas, diálogos sérios – é transferido para o plano material. No grotesco, o homem é um ser inacabado, em eterna transição; coloca-se ênfase onde o corpo entra em contato com o mundo, por isso a recorrência aos orifícios do organismo, as excrescências, ao sexo. Dessa forma “o riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa.” (BAKHTIN, 1987, p. 18). Todavia, este riso comporta um caráter ambivalente, não é só a zombaria com objetivo de degradar e destruir. Para o realismo grotesco o baixo não é destruição,

mas sim começo, porque o baixo também é a terra, o seio materno, fertilidade e nascimento. A degradação cava o túmulo para dar lugar a um novo nascimento. Sob esta ótica, o pesquisador cearense Fernando Lira Ximenes defende que no enfoque bakhtiniano:

[...] ao mesmo tempo em que o *riso castiga os costumes*, também redime o objeto do qual se ri. É o “riso com”, do mundo carnavalizado das tradições populares, das feiras e praças públicas. É a plena aceitação da diferença e recusa à polarização unilateral do sério. (XIMENES, 2010, p. 33)

E é neste sentido que o grotesco difere da paródia moderna que privilegia o aspecto negativo e destrutivo do riso. Bakhtin acredita que esta paródia ainda é capaz de degradar seu alvo, porém, diferente do realismo grotesco, perdeu o caráter ambivalente e regenerador do riso.

Acredito que uma das razões para o abandono destes elementos na paródia moderna, possa ser encontrada com o advento do Renascimento. A estética renascentista rejeita a visão do corpo como um produto inacabado, o que difere em muito da ótica grotesca. Bakhtin aponta que atos ou elementos que indiquem o caráter transitório ou incompleto do homem (protuberâncias, orifícios, a concepção, a gravidez) dificilmente encontram lugar nas obras artísticas do Renascimento. Com isso, o corpo do realismo grotesco passa a parecer feio e disforme para a estética clássica, implicando que suas representações fossem cada vez mais restritas à literatura.

Em um movimento análogo, acontece um processo de redução e formatização das festas populares. A antiga liberdade da praça pública em festa é cada vez menor. Isto enfraquece o riso festivo e universal inerente ao realismo grotesco. Frente a isto, Bakhtin afirma que “ao perder seus laços com a cultura popular da praça pública, ao tornar-se uma mera tradição literária, o grotesco degenera.” (BAKHTIN, 1987, p. 30). Com a visão grotesca do mundo enfraquecida, os aspectos degradantes e destrutivos do riso ganham ênfase em detrimento a seu caráter ambivalente e regenerador. Isto contribuiu um pouco mais para a desvalorização do gênero teatral que o tem como objetivo final. O riso,

que antes zombava para destruir, mas também trazer nova vida, agora privilegia a troça e a derrisão.

A questão do riso é vista por outro ângulo pelo filósofo francês Henri Bergson. Para ele, o riso tem uma função social, que seria corretiva, ou seja, quando determinado ato ou situação transgredir as “regras normais” da sociedade, estes deverão ser punidos e tal punição virá na forma do riso. É por isto que pessoas distraídas ou desajustadas podem parecer cômicas. Suas atitudes trazem um defeito que não deveria estar lá, um aspecto de insociabilidade (que pode ser desde um comportamento específico a uma roupa extravagante), eles fogem dos padrões sociais. O filósofo reitera este pensamento ao afirmar que “a comicidade é certa inadaptação particular da pessoa à sociedade.” (BERGSON, 2004 p. 100). Na perspectiva bergsoniana, o riso funciona como uma espécie de arma de aperfeiçoamento geral, corrige as transgressões, pune o ridículo, castiga os costumes, e com isso faz os transgressores retornarem às “leis naturais” da sociedade.

Além disso, Bergson acreditava que não é possível apreender o mundo por inteiro. Os sentidos não conseguem captar tudo o que é percebido. As coisas, cores, sensações, objetos, enfim, tudo que rodeia o homem, é muito maior do que se tem conhecimento. No pensamento bergsoniano, perceber algo como um todo seria um esforço descomunal para a mente. Só se consegue apreender a natureza meramente utilitária das coisas, ou seja, o homem vê no mundo apenas aquilo que lhe é útil. Nas palavras do filósofo:

Viver é só aceitar dos objetos a impressão útil para responder-lhes por reações apropriadas: as outras impressões devem obscurecer-se ou só nos chegar confusamente. Eu olho e acredito ver, dou ouvidos e acredito ouvir, estudo-me e acredito ler no fundo de meu coração. Mas o que vejo e ouço do mundo exterior é simplesmente o que meus sentidos dele extraem para aclarar minha conduta; o que conheço de mim mesmo é o que aflora à superfície, o que toma parte da ação. Meus sentidos e minha consciência, portanto, só me entregam da realidade uma simplificação prática. (BERGSON, 2004, p.113)

Esta percepção utilitária do mundo pode ser trazida inclusive para as relações sociais. Bergson



defende que os homens carregam consigo uma infinidade de desejos e emoções que normalmente não trazem à tona. Ao escolher viver em sociedade, o homem suprimiu uma parcela destes sentimentos para que a convivência fosse possível. É como se as convivências sociais funcionassem como camadas que “[...] recobrem o fogo interior das paixões individuais.” (BERGSON, 2004, p.119).

Contudo, o filósofo acredita que, ocasionalmente surgem pessoas com a capacidade de olhar além desta “simplificação prática” da realidade, capazes de perceber outros aspectos do mundo e dos indivíduos. Ele afirma que estas pessoas são os artistas, que, por meio de sua arte, compartilham a sua visão de mundo. Para Bergson, apesar das relações sociais estarem reduzidas somente aos seus aspectos utilitários, no teatro elas podem ter uma representação capaz de ampliar as tensões, desejos e emoções que normalmente são mantidas veladas debaixo das convivências sociais. Para o filósofo esta representação é o drama:

É um prazer desse tipo que o drama nos proporciona. Sob a vida tranquila, burguesa, que a sociedade e a razão compuseram para nós, ele vai remexer em nós alguma coisa que, felizmente, não explode, mas cuja tensão interior ele nos faz sentir. [...] É portanto uma realidade mais profunda que o drama foi buscar debaixo de aquisições mais úteis... (BERGSON, 2004, p. 119-120).

Sob esta ótica, ao desvelar as paixões individuais que motivam os personagens, o drama convida o espectador a observar além das convivências sociais e, por isto, a conhecer uma “realidade mais profunda” de si mesmo e do outro. Neste sentido, é curioso perceber o que a relação dos argumentos do filósofo pode gerar. Se o riso tem uma função corretiva, quando a comédia adota a sociedade vigente como modelo, meio natural para estabelecer esta punição do riso, ela pode tornar-se superficial, visto que, a realidade vigente, adotada pela comédia como arquétipo de punição, é apenas uma parcela do que se percebe do mundo, é apenas uma realidade utilitária. Percebe-se nestes argumentos um dos eixos que sustentam o pensamento comum de que o drama é profundo e a comédia superficial.

Esta aparência de superficialidade negativa, so-

mada à presença do riso no cotidiano, pode minar os valores artísticos do gênero. Ora, diante de tantos estudos sobre o riso, nota-se que ele é um assunto de extremo interesse, entretanto de difícil definição. Uma das razões disto decorre da sua forte presença nas mais diversas culturas, ele é um dos poucos aspectos interculturais no homem, como assinala Minois: “Todos os povos da terra riem” (MINOIS, 2003, p. 560). É fato que em determinados locais ele sofre restrições, muda seu objeto risível, tem interpretações e objetivos diferentes, mas invariavelmente o riso está presente onde o homem está.

Acredito que diretores conhecidos por seu trabalho na cena cômica, já devam ter ouvido a proposta, ao menos uma vez, de convidar “aquele amigo engraçado” para participar de seu novo espetáculo. As pessoas dificilmente reúnem-se para chorar, dramatizar a vida, discutir sobre a ontologia do ser. Contudo, encontros no intuito de divertir-se e “trocar risadas” são bem mais frequentes: amigos em mesas de bar, *happy hours*, festas. Esta presença constante reforça a ideia do riso ser comum à sociedade. Talvez por isto, o riso oriundo de causas artísticas acaba sendo confundido com um riso cotidiano. Ao perceber a facilidade de provocá-lo nestas situações, o homem pode ter a impressão de que a mesma facilidade está presente na comédia. Os valores artísticos e cotidianos podem se misturar, dando forma a um pensamento equivocado sobre o gênero cômico. Somente o artista que experimentou a sensação de ver o público sentado, observando-o com a expressão de “faça-me rir, divirta-me” sabe o peso real desta tarefa.

Na tentativa de garantir o valor artístico do gênero cômico, há outras orientações recorrentes. Na opinião de Mendes (2008), os estudiosos apontam dois processos usuais de “salvar” uma comédia, que consistem justamente em conferir-lhe “altura” e “profundidade”. Molière recebeu constantes elogios por ter chegado a uma comédia que estava na “altura de uma tragédia”. Mendes cita o exemplo de um crítico ainda mais pontual, Saint-Beuve, que “chega a louvar uma comédia que subiu tanto, tanto, até se encontrar no ponto mais alto e mais afastado do... cômico!” (MENDES, 2008, p. 57). Ora, tal paradoxo é no mínimo curioso, pois aparentemente afirma que os comediógrafos são ava-

liados e “aprovados” tanto mais se distanciem da comédia.

Afinal, de acordo com Boileau, comédia boa é aquela mais afastada do corpo, da terra, da materialidade. Curioso notar que estes são aspectos recorrentes na tragédia.⁵ A meu ver, o cômico deve ser estudado, antes de mais nada, por si e enquanto tal. Suas especificidades em muito diferem dos outros gêneros, assim como os outros gêneros em muito diferem dele. Não há aqui uma valoração de estilos, mas apenas uma defesa das diferenças. Talvez pelo fato do “livro da comédia” de Aristóteles, do qual existem tantas referências na *Poética*, não ter chegado aos dias de hoje, o gênero cômico muitas vezes é estudado sob a perspectiva de oposição à tragédia. E, o cômico não é um elemento absolutamente oposto ao trágico ou ao drama. Se existe algo oposto ao cômico, talvez seja o não-cômico, o sério.

Basta observar o segundo modo de “salvar” uma comédia e percebe-se ainda mais essa tentativa de aproximação ao trágico: buscar a “profundidade”, conferir um caráter reflexivo às peças cômicas, dar utilidade ao riso. Observa-se que, ao longo do tempo, os críticos recomendam para escapar ao rótulo desta “comédia digestiva”, “besteírol”, “riso frouxo”, não buscar apenas o riso pelo riso, mas sim propor uma reflexão, fazer uma crítica a algo ou alguém. O próprio Molière não foge à regra. Ele só consegue encenar *Tartufo*⁶ após fazer a terceira adaptação no texto, na qual pune o transgressor hipócrita e louva o governo. Desse modo, coloca no texto uma lição de moral, agrada os nobres e pode seguir com seu trabalho. Basta observar a fala do guarda na peça:

GUARDA: Podeis tranquilizar-vos após tantos sustos:

Este nosso governo é feito de homens justos.
Tudo quanto ele faz com severa coragem,
É perseguir o furto, a fraude, a gatunagem,
Vigilante, no lar, na praça, na cidade,
Cabe-lhe garantir completa liberdade
A todo cidadão, e evitar que ele caia
Nas vergonhosas mãos de tipos dessa laia.
Aqui neste país ninguém será roubado:
A polícia, senhor, está de vosso lado.
Pra que ela permaneça atenta ao seu posto.
O governo vos cobra um pequenino imposto.
Podeis estar seguro: o vosso dinheirinho
Não sumirá jamais deste vosso bolsinho,
Quanto a vossa mulher, senhor, e vossa filha
Só se vos descuidais algum maroto as pilha.
Com governo tão bom, tão bem organizado,
Podeis adormecer fagueiro e sossegado.
Um decreto real acaba de ordenar
Que volte para vós o que quisestes dar.
Assim podeis viver felizes e contentes,
Desde que sejais bons, calados, obedientes.
(MOLIÉRE, 1959, p. 133).⁷

Entendo que, assim como qualquer outro gênero ou manifestação artística, as comédias podem gerar reflexão, serem “altas” e “profundas”. Contudo, exigir delas tais características é limitá-las novamente e ancorá-las na ótica comparativa. Desta forma, a apreciação do cômico em constante oposição ao trágico, reserva-lhe um lugar inferior. Na tentativa de elevá-lo, muitos são os discursos que atribuem funções superiores a ele. Poderia colocar neste trabalho diversas explicações e funções para o riso, mas em vez disso lanço a pergunta: por que tanta culpa em rir por rir? Aparentemente é exercida uma autocrítica quando se aprecia uma comédia denominada como “besteírol”, um riso solto, sem função aparente. Mesmo assumindo que sua proposta não é gerar reflexões acerca da condição humana, exige-se deste riso solto algo mais do que ele promete.

⁵ Nas tragédias o poeta evita lembrar a materialidade física de seus heróis. Como diria Bergson: “Tão logo intervenha a preocupação com o corpo, é de se temer uma infiltração cômica. Por esse motivo, o herói da tragédia não bebe, não come, não se aquece. Sempre que possível, até não se senta. Sentar-se em meio a uma tirada seria lembrar que existe um corpo.” (BERGSON, 2008, p. 38-39)

⁶ Famosa peça de Molière em que um homem que se diz extremamente religioso abusa da boa fé de um amigo e rouba todos os seus pertences.

⁷ Grifos meus. Como o texto foi escrito em verso, optei por manter a métrica original.



Em defesa do riso transcrevo a história de Heródoto⁸ sobre o rei do Egito, Amassis:

[...] Amassis, todo dia, depois dos assuntos sérios, ‘passava à mesa, onde caçoava de seus convivas e só pensava em divertir-se e em fazer brincadeiras engenhosas e indecentes.’ Seus amigos o repreenderam: ‘não sabes manter a honra de tua posição e a aviltas.’. Ao que ele respondeu com uma comparação que, em seguida, foi retomada pelos moralistas: ‘Não sabeis que só se estica um arco quando há necessidade e que, depois que foi usado, precisa ser afrouxado? Se nós o mantivermos sempre tenso, ele arrebentará e não podemos mais utilizá-lo quando for necessário. Ocorre o mesmo com o homem: se ele permanecer sempre voltando para as coisas sérias, sem relaxar e sem se entregar aos prazeres, tornar-se-á, sem perceber, louco ou estúpido. (HERÓDOTO apud MINOIS, 2003, p. 46).

Com esta transcrição acabo dando novamente uma função ao riso, como um relaxamento e caminho para evitar a loucura. Portanto, quanto mais se aprofunda em seu estudo, mais se identificam funções que a ele podem ser atreladas. Neste breve levantamento foram apresentadas apenas algumas, quer seja o alívio do espírito, a manutenção ou inversão da ordem, a punição social, ou ainda o rebaixamento cômico de atitudes superiores. Desvinculá-lo destas características não é o objetivo deste artigo, mas, sim, tentar demonstrar que independentemente da presença ou não de “funções superiores” no riso, a diversidade de estudos que o tem como objeto e sua constante presença na vida e no teatro, já são motivos suficientes para que o gênero que o privilegia não seja desvalorizado.

REFERÊNCIAS:

- ARISTÓTELES. A poética. In: GAZONI, Fernando. *A poética de Aristóteles*: tradução e comentários, 2006, 132f. Dissertação (Mestrado em filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BERGSON, Henri. *O riso*: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOILEAU-DESPÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Senac, 2004.
- GAZONI, Fernando. *A poética de Aristóteles*: tradução e comentários, 2006, 132f. Dissertação (Mestrado em filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses*: a catarse na comédia. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin. *Tartufo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- XIMENES, Fernando Lira. *O ator risível*: procedimentos para cenas cômicas. Ceará: Ed. Expressão Gráfica, 2010.

⁸ Heródoto foi um geógrafo e historiador grego que passou a se preocupar com as implicações filosóficas de “gravar o passado”. Devido a isso ficou conhecido como o “pai da história”.