

A PRODUÇÃO DO CÔMICO NO TEATRO EM BERGSON

Rivaldete Maria Oliveira da Silva¹ (UFPB/PROLING)
rivaldete.silva@bol.com.br

INTRODUÇÃO

Este trabalho, inserido na linha teórica dos estudos de literatura, investiga os mecanismos da criação dos recursos cômicos no texto escrito para o teatro com base nos procedimentos de elaboração da linguagem e nos traços de caráter das personagens, a partir das situações, dos diálogos e do seu efeito na plateia, que tem como resultado o riso.

O cômico, nas últimas décadas, tem sido objeto de discussão em congressos, conferências e projetos de pesquisas entre estudiosos e divulgadores do humor, buscando modos de explicar princípios e condições sob as quais uma situação ou texto sejam realmente dotados de comicidade.

Travaglia (1990), ao propor um grande projeto de pesquisa para que se elabore uma intensa abordagem sobre o humor em sua interdisciplinaridade, trata da importância do cômico pelo seu papel tão presente nos mais diversos campos de estudo como a história, a sociologia, a psicologia e a linguística.

Minois (2003) relata que a associação *Corhum* (pesquisas sobre o cômico, o riso e humor), criada desde 1987, organiza jornadas de estudo sobre o assunto e lança semestralmente a revista *Humoresques*, destinada a publicações do humor. Nos Estados Unidos, o jornal de caráter interdisciplinar *Humor: International Journal of Humor Research* preenche esta função, buscando os mistérios do riso nos mais diversos setores da vida em sociedade.

Mas, as reflexões sobre o cômico não despertam interesse apenas na modernidade, antes carregam uma longa tradição. Remontando às raízes clássicas, em *A República* Platão (1994) já condena o uso do cômico nas suas diversas manifestações. Aristóteles (1988), na *Poética*, dedica a sua atenção não só à tragédia e à epopeia, mas também à comédia, apoiando sua visão de cômico no triunfo do amor próprio, momento em que o riso torna o homem superior àquele que o faz rir. Quintiliano (1997), com a sua exposição sobre o cômico em *Institution oratoire* (A Instituição Oratória), também oferece um valioso contributo aos estudos do cômico, mostrando que “[...] o sucesso ou fracasso de um orador poderia ser determinado pela sua habilidade retórica.” (MIOTTI, 2007, p. 246). Se não se tivesse a devida habilidade com o dito bom discurso, estaria fadado ao risível.

Diante de um campo teórico e histórico tão vasto, uma investigação desses recursos, no texto escrito para o teatro, exige que se faça um recorte entre as categorias de análise e tome-se por referência a concepção do cômico na teoria de Bergson (1983), pela sua preocupação em procurar na comédia, na farsa e no drama elementos produtores do riso e em estabelecer um método de análise para seu processo de fabricação.

São consideradas ainda as proposições de Versiani (1974), Reis (1993) e de Alberti (2002) sobre o cômico bergsoniano, como meio de aprofundar os questionamentos sobre o mecanismo das formas e movimentos, a linguagem das personagens, a rigidez aplicada à mobilidade da vida, a ligação da alma ao corpo ou a transfiguração de uma pessoa em coisa num determinado contexto.

¹ Doutoranda em Linguística pela UFPB/PROLING e pesquisadora do grupo de estudos em Linguagem, Enunciação e Interacionismo/GPLEI da UFPB.

Relacionando princípios teóricos já estabelecidos em fontes bibliográficas, pretende-se uma reflexão mais específica do tema para que se entenda o riso teatral como um gesto de censura que critica todo desvio de conduta social com a intenção de fazer o espectador repensar os padrões condicionados à cultura do grupo em que está inserido ou da organização social a que pertence.

Com esta contribuição, pretende-se oferecer um suporte teórico para atores em cena e mais uma forma de ler teatro em sala de aula. Assim, ampliam-se as fontes de observação sobre a produção do cômico e explica-se o desencadeamento de seus efeitos, o riso, tido como reação inerente ao ser humano que ridiculariza todo modelo que for imitado e repetido na superfície do corpo social e visto não apenas como pura descontração, mas como um fenômeno condicionado à cultura, uma forma de enxergar o mundo, de opor a rigidez à flexibilidade através da linguagem, de se manifestar e de vivenciar situações da realidade na arte da encenação.

1 O riso estético-filosófico bergsoniano

O cômico resulta de um flagrante da realidade que desestrutura padrões aceitos e constituídos pelas convenções vigentes. Funciona como uma arma de denúncia destes desequilíbrios estabelecidos, suscitando um movimento de satisfação da própria condição humana que é o riso.

Fundamentado na função social desse efeito em situações cômicas, Bergson (1983, p. 12) afirma que “não há comicidade, fora do que é propriamente humano.” Os hábitos adquiridos, o enrijecimento profissional e o automatismo do homem nas relações sociais dão ao cômico certas atitudes mecânicas e certa rigidez de caráter e de espírito.

Preocupado em delimitar a sua proposta teórica sobre a produção do cômico, o autor esclarece de forma introdutória:

Nosso pretexto, para enfocar o problema, é que não pretendemos encerrar numa definição a fantasia cômica. Vemos nela, acima de tudo, algo de vivo. Por mais trivial que seja, tratá-la-emos com o respeito que se deve à vida. Nós nos limitaremos a vê-la crescer e se expandir. De forma em forma, por gradações imperceptíveis, ela realizará aos nossos olhos metamorfoses bem singulares. Nada desdenharemos do que tenhamos visto. Com esse contato continuado talvez ganhemos algo mais maleável que uma definição teórica – um conhecimento prático e íntimo. (BERGSON, 1983, p.1).

Desse modo, longe do receio de encerrar os efeitos do riso em fórmulas rígidas ou definidas, o autor privilegia a vivência pessoal, o conhecimento prático sobre o riso, pondo-o, exclusivamente, no âmbito humano, mesmo quando se refere a objetos inanimados ou animais que façam rir, pois uma paisagem pode ser bela, graciosa, sublime, feia ou insignificante, mas jamais risível. Ri-se de um animal por surpreender nele uma atitude de homem, ou uma expressão humana.

Aliando-se às concepções de Bergson sobre a criação do cômico totalmente vinculado ao homem, Versiani (1974, p. 19) parafraseia o preceito aristotélico de que “o homem é o único animal que ri; e é também o único animal ridículo.” Acrescente-se então que só as manifestações humanas são passíveis de riso. Animais ou coisas só adquirem esta propriedade por lembrarem movimentos humanos ou vida espiritual.

Comprova-se, assim, esta preocupação sob o enfoque de que “para se 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.” (BERGSON, 1983, p. 14).

Com esta função de corrigir defeitos da sociedade, o autor justifica sua teoria em três fundamentos essenciais ao afirmar que só é cômico tudo que é humano, que todo riso dirige-se à *inteligência pura* e que a *insensibilidade* representa uma exigência para a provocação do riso. Esta perspectiva da presença do humano e da inteligência na produção do cômico se impõe em textos estético-literários desde as produções clássicas por se firmarem no princípio de que as personagens da vida real jamais fariam rir se o ser humano não fosse capaz de assistir às suas ações como a um espetáculo que se contempla da plateia.

Para Reis (1993, p. 317), a filosofia do riso bergsoniano “fala no cômico enquanto contraposto ao sério e, portanto, como não-sério ou brincadeira.” Isto fundamenta a instância de que o cômico que se dirija à pura inteligência, esteja divorciado da harmonia e do lado enternecido da vida uma vez que o riso não se compatibiliza com a emoção, em outros termos, com a sensibilidade.

Ao questionar o significado do riso na modernidade, Alberti (2002, p. 197) compartilha com a postura dos autores, mas pondera que

[...] o riso continua a ser o não sério, mas isso agora não é positivo, porque significa que ele pode ir além do sério e atingir uma realidade “mais real” que a do pensado. O não-sério passa a ser mais “verdadeiro” que o sério, fazendo com que a significação do riso se torne “mais fundamental.” Dir-se-ia que uma teoria do riso que não incorpore essa mudança não é mais possível.

Esta consciência estimula a outros questionamentos que tratem o não-sério aplicado a novas circunstâncias sociais, tomado em outras atividades da língua e, conseqüentemente, baseado em peculiaridades linguísticas. No modelo do não-sério de Bergson, quando retirada toda sensibilidade, é constituída uma punição que ridiculariza tudo que se imita e se repete na superfície do corpo social, o ato de rir, tido como fenômeno produzido pelos recursos de comicidade presentes na vida, na arte, nos campos de trabalho, nos negócios através dos gestos, dos movimentos, da postura, da mímica, do traje e da linguagem em suas múltiplas propriedades significativas.

Esta contraposição ao sério não significa rir por puro prazer, mas carrega uma segunda intenção pronta a humilhar e a corrigir: “[...] nada desarma como o riso.” (BERGSON, p.73). O teatro, principalmente a comédia, retira os defeitos dos costumes, dos preconceitos sociais, isola-os da situação, instala a rigidez em relação ao público e aplica-lhes modos de correção. Assim, o riso funciona como um castigo à insociabilidade bem como à imoralidade.

Desse ponto de vista, Bergson não se limita apenas à procura de um elemento surpresa na palavra para se opor à expectativa e criar um imprevisto, amplia os estados de distração, opõe a rigidez à flexibilidade e determina as formas do processo de formação daquilo que torna algo cômico: a *repetição*, a *inversão* e a *interferência recíproca de séries*.

A repetição pode ser de palavras, gestos e ações que reclamam a atenção para o que se torna cômico. A inversão representa a parte antípoda da ordem, do lugar ou da relação esperada. A interferência de séries parte da existência de situações equívocas. Para determinar estes três elementos, o autor analisa a comicidade de situação, que

reproduz cenas da vida e denota desvios de comportamento do homem nas instituições sociais; a de palavras, que se organiza pelo jogo de qualquer palavra da língua e a de caráter bem ao gosto das fraquezas morais e dos temperamentos humanos.

A comicidade, pelos recursos da linguagem, envolve além de palavras, frases, trocadilhos, pressuposições intencionais, exageros, paródias, além de fatores culturais, regionais, históricos e éticos. Seja qual for o contexto, o cômico exige a desatenção do homem. Nas definições de Bergson (1983, p. 71), todo cômico “[...] exprime antes de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade, e que afinal só o homem é cômico, é o homem, é o caráter que primeiramente tivemos como alvo.” Inadaptação aqui entendida como intolerância, dificuldade de convivência, falta de adaptação ao mundo real.

Sendo o homem o foco principal da essência do cômico, o riso manifesta-se não apenas em seu aspecto estético, mas em qualquer situação revestida de um permanente caráter ético, o que leva as pessoas a se manterem vigilantes por recusa de se tornarem vítimas das situações risíveis. Ri-se de um tropeço, de uma piada, de um traje, de uma postura, enfim, ri-se de tudo que a lógica da imaginação põe em contraste com a lógica da razão.

A sociedade reclama por um homem sem defeitos, puro em suas qualidades morais. No momento em que resta ausente este propósito, surge o riso, o escárnio e a censura pela rigidez e pela punição. Este é o meio de manifestar repúdio contra opressões, normas, instituições e poderes adversos, muitas vezes repressores.

2 O riso no teatro

A partir destas reflexões, entende-se que surge, a partir de Bergson (1983), um fundamento teórico sobre o cômico no texto teatral, por estabelecer a distinção entre as ações de personagens presentes em dramas e tragédias em contraposição aos gestos de personagens criados em comédia. Desse modo, o autor define a ação dramática e trágica como deliberada e consciente, ao passo que considera o gesto cômico da comédia como fortuito, automático, resultante de uma distração.

Na comédia, este sentido cômico é demolidor das imposturas e ludíbrios. Por ele, o criador do texto não conta seus sentimentos de forma direta, pelo contrário, reveste-os com travessuras ou graciosidades para, astutamente, explorar situações risíveis da vida social e criar uma categoria de personagem que se identifique com o espectador denominado tipo. Nessa criação, primeiro deve-se isolar o defeito como se fosse um peso que se carrega, privando-o de qualquer emoção; depois, intensifica-se este defeito, fazendo-o aparecer em atitudes, gestos e palavras com uma estratégia capaz de cativar o público e fazê-lo rir.

No drama, o cômico incorpora-se às personagens, aos seus caracteres gerais e à sua linguagem. Em oposição à comédia, a dinâmica de sua criação não enfoca o que acontece no final da peça. A ação expressa pelas personagens, encarnadas por atores, constitui o elemento principal. Ante os olhos do espectador, o problema representado, ao passar por um ato ao gesto, de maneira séria, suscita o riso pelo automatismo, em outras palavras, pelo exagero das regulamentações automáticas da vida cotidiana, que dão forma mecanizada ao agir e pensar do homem, como a mecanização das profissões, a rigidez de comportamentos, que desvinculadas de contextos, produzem de imediato um efeito cômico.

A diferença entre um gênero e outro reside na forma de criação de suas personagens. De um lado o cômico forjado por travessos e tolos, a comédia de riso fácil; de outro, as complexas formas de criação artística ao gosto dos vilões e heróis, o drama

de riso sério, que ridicularizando códigos jurídicos e religiosos, áreas afastadas da comunidade, cuja intenção é demolir formas caducas e redundantes da arte e do contexto social.

Neste contexto, situam-se, por exemplo, as criações de Ariano Suassuna como *Auto da Compadecida* que, pela inversão da linguagem, produz em diversas situações um riso sério a fim de exigir correção de esquemas sociais e religiosos, procurando um reajuste do indivíduo ao seu meio. Em nenhum momento as personagens suassunianas, advindas do popular pelo seu processo de reescritura, emitem falas inocentes. Além de divertir, elas representam o fazer literário do autor, evidenciam um forte veio ideológico e questionam aspectos trágicos através do riso.

Outros elementos, como vestuário, moda, cabelo e expressões em que não há conveniência de situação podem constituir um disfarce para o risível no palco. Esse disfarce é criado pela lógica da imaginação que contrasta com a lógica da razão e desaparece da natureza e da sociedade quando a elas é atribuída a aparência mecânica da vida. Veja-se como exemplo o desaparecimento da espontaneidade do homem no momento em que ele se encontra nos rituais e nas cerimônias sociais.

Ao tratar do automatismo e da rigidez, Bergson (1983, p.18) afirma que “todo cômico é inconsciente.” O termo reflete um estado de distração do indivíduo que se opõe à atenção necessária para se viver em sociedade.

um personagem de tragédia em nada alterará a sua conduta por saber como a julgamos; ele poderá perseverar, mesmo com a plena consciência do que é, mesmo com o sentimento bem nítido do horror que nos inspira. Mas um defeito ridículo, uma vez se sinta ridículo, procura modificar-se, pelo menos exteriormente. (BERGSON, p. 18)

O riso manifesto por gestos ou atos do homem nesse estado é consequência da falta de iniciativa do agir no momento em que se sente ridículo. Ao sentir-se castigado, ele toma consciência de sua comicidade, corrige o defeito e tende a modificar-se pela constatação daquele ato.

O teatro tende a imitar certas situações cômicas da vida cotidiana. Os movimentos do corpo humano são ridículos a partir do momento em que se evocam o simplesmente mecânico. É a repetição contínua que leva o homem a rir. Os gestos são formas de comunicação que “correm atrás do pensamento.” (BERGSON, 1983, p. 24). Usados pelos seres humanos e recriados na arte, eles funcionam como elementos que não podem ser limitados nem isolados, tão pouco ser extraídos do fluxo da comunicação.

Os movimentos caricaturescos de uma personagem adquirem na encenação determinados sentidos que são capazes de deformar uma postura social. Neste caso, o gesto funciona como uma metonímia do comportamento corporal do ator. A mecanização enrijecida do corpo traduz ou acompanha a linguagem verbal das personagens para que se apresente uma cena cômica.

2.1 O cômico de situação em cena

Encontrado no cotidiano e muito explorado no teatro, principalmente na comédia, o cômico de situação provoca o riso porque deforma, com traços divertidos, os elementos morais da vida em sociedade. A partir das formas mecânicas de brinquedos infantis como o boneco de mola, as marionetes, a bola de neve, os soldadinhos de chumbo, Bergson elabora os elementos essenciais que evocam o riso. São os já citados

mecanismos de repetição, inversão, interferências de série ou expressão e transposição que estão presentes nos gestos humanos.

Quando um acontecimento concorre para encadear uma cena ou uma personagem no enredo, tem-se uma situação. Relacionar esses acontecimentos pelos gestos, pela linguagem e pelo comportamento das personagens, utilizando-se de uma repetição automática, de um disfarce, de uma imitação ou de uma deformação, significa criar um efeito cômico.

A interferência pode ocorrer tanto na plurissignificação quanto no decorrer dos acontecimentos. Um caso típico é o quiprocó, signo de uma situação que apresenta dois sentidos ao mesmo tempo, mas cada ator, incluído no processo de representação, conhece apenas um deles, o que gera a confusão de sentido e faz o público rir por compreender os dois juízos que se contradizem.

Referindo-se ao quiprocó, Bergson (1983, p. 55) afirma que

cada uma das séries referentes a cada personagem transcorre de maneira independente; mas defrontam-se em certo momento em condições tais que os atos e palavras constantes de uma delas possam também convir à outra. Daí o equívoco dos personagens, daí o erro; mas esse equívoco não é cômico por si mesmo; só o é porque manifesta a coincidência de duas séries independentes.

Estas séries tornam visíveis aos olhos do espectador o verdadeiro sentido das duas afirmações contraditórias. No decorrer da ação, as duas interpretações levam a plateia do juízo falso ao verdadeiro, criam a comicidade e suscitam o riso. Cada personagem está inserida numa das séries de acontecimentos, que são independentes, mas se defrontam no momento em que se manifesta a coincidência dos sentidos evocados. Durante toda cena, no diálogo, está presente o duplo fato: a independência e a coincidência. Daí a confusão cômica.

O processo de repetição não se limita a uma palavra ou a uma frase que a personagem repete insinuando os mecanismos nas formas exteriores da vida, mas se estabelece na combinação das circunstâncias que envolvem os fatos como reprise. Quando uma cena se repete, passa a um estado de categoria ou modelo. Esta fase de repetição pode ser divertida, embora não seja cômica diretamente, já que na inversão se exige, para suscitar o riso, a lembrança de um outro aspecto ou de um outro fato que se conheça por engraçado.

A transposição busca um acontecimento do passado para o presente. Para Bergson (1983, p. 66) “os meios de transposição são numerosos e variados, a linguagem apresenta tão rica sequência de tons, permitindo assim à comicidade passar por uma gama infindável de graus, desde o burlesco mais vulgar até as elevadas formas do humor e da ironia [...],” ao ponto de uma ideia, antes tida como séria, adquirir, nesse processo, uma forma exagerada ou engraçada.

A comédia de tipos relaciona acontecimentos e desvios da vida à arte de forma ininterrupta. O elo entre o real e a representação é muito frágil, pois “a vida real é um teatro burlesco[...],” (BERGSON, 1983, p. 56), que se elabora e se esquece de si mesma para produzir o riso.

2.2 O cômico de caráter da personagem

A falta de adaptação do homem à sociedade representa um desvio de seu comportamento ou uma falta de desempenho dos seus hábitos que precisam se modificar. “O riso ocorre no caso para corrigir o desvio e tirar a pessoa do seu sonho

[...] é sempre um tanto humilhante quem é objeto dele.” (BERGSON, 1983, p. 72), porém o agente humilhado nunca se toma como um indivíduo anônimo.

O teatro retoma este indivíduo já inserido num determinado contexto social e cria o tipo, personagem de esquema determinado, pronto a repetir gestos, roupas, piadas, comportamentos, aspectos de caráter, clichês e frases consagradas de grupos ou figuras conhecidas do espectador pelo processo de inversão da linguagem.

Em formas superiores como o drama, o efeito cômico exige profunda elaboração para que o autor retire da realidade o trágico em seu estado mais puro. Já em formas inferiores como na comédia, as cenas se aproximam da vida cotidiana ao ponto do teatro valer-se de suas situações sem lhes trocar uma palavra. Para isto, duas condições são imprescindíveis à construção dos desvios de caráter, conforme os questionamentos de Bergson (1983, p. 77): “*insociabilidade* do personagem, *insensibilidade* do espectador”. A estas condições junte-se uma terceira que acentua, nas duas primeiras, o risível. Trata-se do automatismo.

Na visão de Molière:

é bem mais fácil guindar-se aos grandes acontecimentos, desafiar em versos a fortuna, acusar os destinos e dizer injúrias aos deuses, do que penetrar devidamente no ridículo dos homens e exprimir agradavelmente no teatro os defeitos de todo mundo[...] numa palavra, nas peças sérias, basta, não ser censurado, dizer coisas que sejam de bom senso e bem escritas, mas isso não é suficiente nas outras, é preciso brincar, e é uma estranha empresa a que consiste em fazer rir as pessoas de bem. (*Apud* MAGALDI, 1985, p. 20-21).

Dessa maneira, o cômico é a mais difícil forma de criação no teatro. Encontra-se no insociável, no inflexível, no rígido e na distração. Quando esse cômico é experimentado por ressonâncias afetivas que causam espanto, piedade ou terror tem-se a tragédia. Caso haja um isolamento desse cômico em relação a qualquer um destes sentimentos, surge o riso de modo explosivo sem nenhuma comoção, criando o gênero da comédia que sempre reclama por título um nome no plural ou termo coletivo, como *As mulheres sábias* e *Tartufo*, criações do Molière comediante, inspirado nos vícios de que as personagens são dependentes.

O autor para organizar um aspecto de caráter, essencialmente cômico, exagera o que há de artificial na lei social, aprofundando-se na realidade. Os caracteres mais universais em suas origens e manifestações são:

- a) a *modéstia*, que nasce do espetáculo de ilusões como uma forma de meditação do vaidoso e define-se como uma virtude que se adquire com cuidado de não se tornar ridículo.
- b) a *vaidade*, que segundo Bergson (1983, p. 90) “[...]é um elemento que somos levados a procurar minuciosamente, embora inconscientemente, em todas as manifestações da atividade humana.” Ela tem um efeito psicológico compreendido pelo contraste em relação a peso, tamanho, volume ou espaço, contanto que possa ser observada num esquema onde muitas pessoas encontrem.

Muitos desses esquemas provocam diferenças entre as classes sociais, ao separar os profissionais pelos ofícios e funções e exigir que o riso corrija essas tendências dissociáveis e reajuste o indivíduo na sociedade. Surge, assim, a comicidade profissional que é uma outra forma de cômico vinculado à vaidade e encontrada no indivíduo que se automatiza em função da profissão pela rigidez. Nesse sentido, o

médico fala como médico, o soldado como soldado a ponto de esquecerem ou se tornarem incapazes de uma comunicação por meio de outra variante de linguagem.

No teatro, nas novelas, no refrão de muitas canções surgem essas ressonâncias de reprodução da mesma imagem numa evolução constante que se acentua até o absurdo final, quando não mais se compreende a mensagem, ouvindo-se apenas o som das palavras sem que se entenda o seu sentido.

A causa profunda da comicidade de caráter é o absurdo que, ao encarnar uma forma concreta de gesto ou de atitude, provoca o riso. A vaidade profissional, a alta dose de charlatanismo, a tendência de exigir um público para as profissões, a indiferença aos menores, o quadro rígido, a mentira, enfim, tudo que cause uma inversão do senso comum constitui-se em cômico.

Pode-se, portanto, ainda lembrar o quiprovão, que, durante o processo de representação, a confusão tem sua lógica centrada no espírito do espectador exigindo trabalho intelectual, esforço e bom senso da personagem para romper as conveniências e criar um movimento de descontração e de identificação como o público que será detido e castigado por seu descuido ou indolência que o levam a rir.

“Rigidez, automatismo, distração, insociabilidade, tudo isso se interpenetra, e em tudo consiste a comicidade de caráter.” (BERGSON, 1983, p. 76). Por estas categorias são representados os grandes desvios humanos como a vaidade, a modéstia, o orgulho profissional, o charlatanismo, a insolência e a malandragem.

Perfeitos exemplos destes desvios são os malandros de Ariano Suassuna, lembrando aqui João Grilo em *Auto da compadecida* e Benedito em *A pena e a Lei*, ambos se definem pela astúcia, personificam caracteres do insociável no homem e representam a inversão do senso comum: são confusos, interesseiros, inescrupulosos, burladores da lei, medrosos e fracos.

Este modelo de tipo não se encaixa nos padrões éticos e morais, mas questiona o social dominante, realimenta pelo riso o sistema com valores que o próprio sistema criou. Seu cômico é marcado pelas trapalhadas, pelas confusões e pelos escândalos. Tira sempre proveito em seu favor, engana os outros e manipula o poder, num total ausência de insensibilidade.

2.3 Comicidade da linguagem no palco

Todo cômico, quer de ação ou situação, também se produz por meio de palavras. Os princípios de repetição, inversão e interferência, quando utilizados na comicidade de linguagem, possuem um poder cômico eficaz de atuação direta sobre os indivíduos, principalmente sobre a coletividade como um todo. Muitas vezes, ao mesmo tempo são espirituosas e graciosas. Em Bergson (1983, p. 57), “será cômica talvez a palavra que nos faça rir de quem a pronuncie e espirituosa quando nos faça rir de um terceiro ou de nós.”

Quando estes princípios são aplicados às palavras no teatro, busca-se produzir um efeito risível pela presença da fala de uma personagem para que se imprima a essa palavra o automatismo do dito, a rigidez de quem a pronuncia. Dessa maneira, a palavra ou frase se incorpora ao cômico, organiza os desvios na mensagem e evidencia construções que se dirigem à inteligência e ao homem de espírito.

Mas, para que uma frase isolada seja cômica por si mesma, destacada de quem a pronuncie, não basta que seja uma frase feita; será preciso ainda que traga em si um signo no qual reconheçamos, sem hesitação possível, que foi pronunciada automaticamente. E isso só pode

acontecer quando a frase encerrar um absurdo manifesto, um erro grosseiro ou sobretudo uma contradição em termos. (BERGSON, 2004, p. 61).

O absurdo não é a fonte da comicidade, mas representa o meio eficaz de revelá-la, é a sua estranha lógica que se instala em relação à razão. Uma lógica semelhante à lógica dos sonhos pela decorrência do absurdo.

Na linguagem, o recurso cômico de repetição se torna possível toda vez que se tem uma frase dita em um contexto de conhecimento do espectador e repetida em uma outra situação de contexto diferente, assumindo imediatamente um novo sentido. É o procedimento mais comum em todas as formas de cômico, vincula-se totalmente ao mecânico, à vida e ao cotidiano. Seu uso é trabalhado para que tome, no texto de representação, a maneira mais natural possível.

O processo de inversão da palavra visa a interferir no mundo oficial em que as relações se estabelecem pela hierarquia de dominante e dominado. Quando se contrapõem esses valores em contextos sociais, representam-se, pelas falas, bobos astuciosos, sabichões ludibriados, religiosos profanos, elevando-se o cômico à forma mais difícil do teatro.

Desta forma, a linguagem espirituosa corresponde à maneira dramática de pensar. Nela, aplica-se a inteligência para transformar a ideia numa expressão cômica. É um trabalho de raciocínio que converte em paradoxo um juízo comum, cita uma frase feita, parodia uma citação ou provérbio, dando-lhe corpo na cena para depois exibi-la de forma cômica.

Nessa linha de questionamento, instalam-se os *chistes tendenciosos* de Freud “que permitem a liberação de agressões verbais, insultos e juízos degradantes, pela língua, sem choque ou constrangimento.” (*Apud* MORAES, 1974, p. 28). Assim, surgem a piada obscena, a zombaria e o palavrão que produzem um efeito cômico nas plateias teatrais pelo mecanismo de liberação da vontade. Entre a tendência cômica e a intencional está a ironia, forma sádica de riso centrada na personagem.

Neste caso, o chiste é um paradigma da verdade que se dissimula, condensando dois elementos na construção linguística, um real e outro imaginário, deformador desse real, repetido automaticamente como forma de comunicação que disfarça a seriedade. De modo mais específico, a semântica moral da palavra espiritualiza também a ideia quando se passa da língua cotidiana à língua literária.

Ao tratar da rigidez de atos cerimoniais e da natureza mecanizada desses atos Bergson (1983, p. 30) se refere ao chiste, mas não o limita ao âmbito da linguagem, apenas o vê como mais uma fórmula do cômico que “[...]se exerce sobre solenidades sociais de feição contraída, desde a uma simples distribuição de prêmios a uma sessão de tribunal.”

O cômico de linguagem, assim como o cômico de situação, pode ser criado por repetição, inversão ou interferência, desde que conserve um sentido ou, num jogo de ideias, suas significações interfiram entre si. A inversão é o processo mais comum nos fatos da língua, pois qualquer homem de espírito tende a colocar o sujeito no lugar do complemento com a intenção de refutar uma ideia de maneira engraçada.

Quando dois juízos semânticos aparecem numa mesma frase e produzem um efeito risível para a recepção, nasce a interferência. O trocadilho é um jogo de palavra que superpõe o maior número de interferências. Nesse jogo, cria-se o que se chama de metáfora poética pelo desvio da linguagem que rompe o sistema da língua e desempenha um novo sentido, desvinculando-se do fio lógico do pensamento. Aparece o discurso recriado, integrando ao seu conteúdo uma nova relação de comunicação.

Na sátira, estão presentes também, como procedimento linguístico, os trocadilhos, o jogo de palavras e o elogio irônico, acumulando o exagero de sinônimos, jargões e hipérboles com o fim de surpreender e deformar pela forma caricatural uma imagem, uma personagem ou um ser inanimado que se humaniza em contextos cênicos.

A transposição é outra forma de cômico situado na linguagem, por realizar o diálogo entre as mesmas personagens, porém em novas circunstâncias ou em situações semelhantes. Este é um dos mecanismos fundamentais do cômico de palavras e que Bergson associa à mudança de tom. Para ele, é cômico “[...] tomar séries de acontecimentos e repeti-las em novo tom ou em novo ambiente, ou invertê-las conservando-lhes ainda um sentido, ou misturá-las de modo que suas significações respectivas interfiram entre si.” (BERGSON, 1983, p. 64).

Os meios de transposição são tão variados que graduam os níveis do cômico, conforme sua aplicação na linguagem das profissões, na extensão da língua dos negócios e no cotidiano, indo do familiar ao solene. A transposição do tom solene em familiar cria a paródia, forma de comunicação que supõe uma expressão em dois planos: o primeiro sugere o texto enquanto processo de significação e o segundo distingue o objeto referido, reforçando a diferença de postura entre um e outro para desmistificar o signo do primeiro e modificar seu significado, por meio do exagero, da degradação, do contraste, da ironia e do humor que são as formas de transposição mais enfáticas de cômico. O riso suscitado pela paródia alia um gesto de escárnio ao trágico, onde o que se tem como ideal é visto pela inversão do mundo organizado. Essa inversão é a ordem e o objetivo proposto pelo fictício encenado.

A imitação parodística desestabiliza, pela comparação dos opostos, a crença do ser humano no mundo e nas coisas, resgata o prazer de imaginar o mundo às avessas. Embora não seja um efeito moderno, nem esteja como foco maior deste trabalho, continua na literatura e no teatro sendo ressignificada por estudos consagrados como os de Shipley, Tynianov e Bakhtin (*Apud* SANT’ANNA, 1985), ora classificada em seu aspecto semântico-verbal, ora inserida nas relações do eu com o outro com vozes distintas, marcadas de forma clara e antagônica para que se tenha o riso.

Esta incursão pelos caminhos do cômico de palavra em Bergson estabelece novas facetas do riso até então não referidas nas armadilhas da linguagem. Se à época o método bergsoniano foi suficientemente inovador para delimitar novas proposições de análise, hoje ele representa o ponto de partida obrigatório para qualquer produção cômica, mesmo quando acrescido de outras categorias definidas por outras fontes de análise necessárias aos inovadores recursos da comunicação como o mundo televisivo e a propaganda verbo-visual.

Esta é até uma exigência do próprio teórico ao afirmar que

a repercussão do cômico é interminável, porque gostamos de rir, e todos os pretextos valem para isso; o mecanismo de associações de idéias é aqui de extrema complexidade; de modo que o psicólogo que tenha focado o estudo da comicidade com este método, e que tenha lutado contra dificuldades sem cessar renascentes em vez de acabar de uma vez por todas com o cômico encerrando-o numa fórmula, correrá o risco de ouvir dizer que não tomou em consideração os fatos.[...] Terá procedido com o rigor e a precisão de um cientista, que não acredita haver avançado no conhecimento de uma coisa quando lhe discerniu este ou aquele epíteto[...] (BERGSON, 1983, p. 104).

Veja-se assim a grande particularidade da teoria de Bergson. Cômico de sua tarefa, preocupada com a criação de um método, coloca em perspectiva a continuidade de sua investigação, de modo que não se prescinde, no labirinto da informação, da sua investigação sobre a razão pela qual a linguagem se torna cômica ao explorar a forma espirituosa de se lidar com o discurso.

Portanto, relacionar o grande ao pequeno, o melhor ao pior, o real ao ideal, o moral ao científico significa enveredar pelos caminhos da comicidade, dando à palavra força e significação tanto linguística quanto literária que vão além da semântica e do próprio signo para criticar toda existência, retirando as máscaras existentes e corrigindo os defeitos do homem pelo riso.

2.4 A personagem cômica: uma questão da tipicidade no teatro

A comicidade tem lugar reservado na vida social por nascer da convivência entre os homens e provocar o riso, este sentimento gracioso, próprio da condição humana. No dizer de Menezes (1978, p. 8), ela “deriva de situações de aproximação e identidade em antagonismo e discriminação.” Dessas situações, absorvidas pela criação artística, surgem os tipos cômicos, ridicularizadores das normas de uma sociedade, controladores de comportamentos e representantes dos que buscam mudança social, higiene psíquica ou prazer espontâneo num estado de descontração.

O personagem cômico é quase sempre um personagem com quem começamos por simpatizar materialmente. Isto é, por curtíssimo momento pomos-nos em seu lugar, adotamos os seus gestos, palavras e atos, e, no divertimos com o que há nele de risível, nós o convidamos, em imaginação, a se divertir conosco. (BERGSON, 1983, p. 98).

Desta maneira, ele não pratica ações que o individualizam, mas gestos e atitudes generalizados que configuram uma conduta caricatural e repetitiva. É um tipo geral possuidor de uma rigidez de caráter que o torna mecânico e automático. Tanto assim que peças dramáticas e trágicas carregam como títulos nomes próprios enquanto as comédias definem seus títulos com nomes comuns acompanhados de adjetivo. Isto se deve ao fato de tragédias e dramas terem a intenção de destacar alguma especificidade individualizada de suas personagens de modo proposital e consciente. Em contrapartida, o destaque, na comédia, é dado à generalização da rigidez repetitiva do vício cômico.

Lembrando os grandes tipos da história literária ou teatral como *D. Quixote*, *Dom Juan* e *Tartufo*, percebe-se que sua representação define ou caracteriza uma concepção de indivíduo determinado por traços e comportamentos esperados. Ao lado dessa generalização, existe um aspecto individual, ditado pelo criador, que manifesta uma personalidade, uma experiência particular ou uma vivência social. Esta exigência formal é o que determina uma personagem típica.

O tipo é representativo de caracteres físicos, psíquicos e morais de um grupo, raça, região ou profissão. Vilões, bobos e malandros encarnam aspectos da realidade, são inconfundíveis pelos seus traços, portanto, identificam-se como tipos.

Para Silva (2006, p.16):

A personagem cômica é um tipo entre os vários que circulam nos espaços sociais. E ele provoca o riso de zombaria, que está ligado a juízo de valor, a conceitos e preconceitos de uma sociedade. De acordo com o senso comum, é possível rir do ser humano em quase todas as suas manifestações, tanto seu aspecto, seu rosto, sua silhueta,

seus movimentos, seus raciocínios, ou a deficiência deles, podem ser objetos de riso.

Por esta visão, torna-se possível pensar em tipos sociais como o religioso e o malandro, em tipos psicológicos que representam aspectos mais profundos de uma situação bem como nos tipos cômicos que, muitas vezes, englobam o lado genérico da criação, ao terem como característica específica o motivo do riso.

O tipo controlador de comportamento ridiculariza os padrões e etiquetas da vida em sociedade, funciona como uma sanção imposta ao espectador, formula leis gerais que se dirigem a indivíduos ou a toda organização social, criticando hábitos e costumes. O arremedo, a reprodução imitada de uma atitude, a imitação de um gesto e o escárnio de normas padronizadas ferem a sensibilidade humana, são inevitavelmente cômicos.

Os tipos demolidores de normas caducas ou de situações contraditórias do poder degradam as atitudes através dos gestos, do jogo de palavras do comportamento e questionam as implicações sócio-políticas pela piada, pela observação irônica e pela sátira.

O bobo da corte, tipo cômico em cena desde a época clássica, representa a liberdade, institui-se como um coringa na estrutura social. Envolvido naquele capuz de orelha de asno, vestido de camisa matizada com bordas em cores verde e amarela ou tomado pela máscara do bronco, do fanfarrão e do destrambelhado, ele vive, na representação, sua postura de palhaço.

Para Neves (1979, p. 40), “o bobo da corte é um louco guerreiro, lúcido palhaço, inesperado e alegre, amoral porque exhibe a moralidade, integrado e *outsider*, crítico e bajulador, subversivo e enquadrado, irônico e reformador, sem estirpe e vivendo em palácios.” Com estas características, o bobo se despoja de barreiras sociais proibidas, toma o espectador de surpresa e desencadeia o riso.

No caso das marionetes, o riso se torna ainda mais intenso por apresentar dois personagens análogos entre si em cena. Pascal para justificar o efeito mecânico dos movimentos, assevera que “dois rostos semelhantes, cada um dos quais por si não faz rir, juntos fazem rir por sua semelhança.” (*apud* BERGSON, p. 25). Prosseguindo por essa linha de pensamento, Bergson (1983, p. 26) entende que o riso será ainda maior se, em lugar de apenas dois, presente-se o maior número de personagens, “[...] todos semelhantes entre si, que vão e vêm, dançam, se agitam juntos, assumindo ao mesmo tempo as mesmas atitudes, gesticulando do mesmo modo.” É o mecanismo da repetição aplicada na arte, imitando toda rigidez aplicada à mobilidade da vida.

Todos estes tipos se definem pela deformação dos caracteres e tendem à vulgaridade e à inconsequência, pois tudo que se assemelha a seus traços já possui um aspecto cômico, mesmo que este aspecto tenha surgido do trágico da vida humana que retém sempre “um misto de alegria e de tristeza no cômico e no risível.” (MENEZES, 1974, p. 11).

O gênero literário que mais explora estes traços é a comédia. Nela, o tipo age delicadamente, ambigualmente, demolindo e zombando de padrões convencionais. Na representação, ele vive situações cômicas em que há a intenção de roubar, a vontade de violar, a força da cobiça e o arrebatamento do ódio ou do amor.

Na farsa, a personagem relativiza a profundidade e a intencionalidade da situação para converter o espírito de travessura em vilania. O travesso e o tolo se particularizam de imediato na memória do espectador pelos seus atributos pessoais, articulam estratégias que resultam em nada e tentam passar por espertalhões sem se dar conta da própria estupidez e dos próprios atos. Seu riso no palco castiga os defeitos e os excessos humanos, é capaz de corroer comportamentos sociais.

O ar zombeteiro que move as ações das personagens cômicas, desde a comédia clássica, denuncia o lado dito justo e correto da regulação social pela contradição. Por trás do ar alegre e ridículo que se enfatiza pela linguagem irônica e burlesca, desponta o lado sombrio e triste bem ao gosto da tragédia.

Quando representa rosto, gesto, atitude, definitivamente identificáveis, reproduz o fixo, é apenas tipo. Se a contradição, o disforme, o ridículo ampliam seu comportamento e provocam o riso, nasce o tipo cômico, evocador da fantasia e da reflexão do espectador. À medida que os elementos identificados abrangem uma consciência universal, eles transformam o tipo numa categoria mais ampla que além de representar o determinado, reage à ação exterior, vê, sente e transmite o rigor lógico da realidade, fabricando o cômico.

Para Bentley (1981, p. 56):

que as personagens principais que são tipos tenham de ser mais complexas que as secundárias não é de surpreendente nem significativo: nas mãos dos mestres, tendem a converter-se em arquétipos. Se as tradicionais personagens fixas tipificam as coisas menores - os grupos com suas fraquezas e excentricidades - a personagem arquetípica tipifica as coisas maiores e as características que são mais de que idiossincrasias.

Esta evolução específica depende da criação artística cujo objetivo é representar a vida e seus defeitos, o homem e sua evolução. Assim, o tipo cômico não se priva dos traços individuais. Seu humor não se mostra desvinculado do sério, mantém-se como fator de equilíbrio do sistema como uma crítica consciente da existência. Nessa representação, estão as aproximações, diferenças e questões antagônicas das relações humanas, trabalhadas pela inversão do senso comum para penetrar na rigidez das normas e provocar inquietações em suas regras padronizadas.

3 Finalmente

Por estas reflexões, entende-se que o teatro exige para o riso um espectador intelectual, atento às situações e intérprete de tudo que assiste. Assim, o riso artístico resulta do efeito de uma produção cômica articulada por mecanismos inerentes à rigidez mecânica do homem, com o objetivo de corrigir seus defeitos e adaptá-lo à vida cotidiana. Este riso corretivo, de grupo, é um riso de denúncia, faz vir à tona a verdade, revitaliza fatos, desloca mentiras e verdades e pluraliza leituras do mundo social.

O riso não tem fronteiras, impõe-se na vida e na arte. Corpo, gesto, movimento, aspecto de caráter, pensamentos, são elementos propensos à produção do cômico, de forma específica, estão inseridos no automatismo das personagens e imitam o mecânico existente no homem.

Embora se depreenda de gestos, movimentos, formas e situações, a comicidade assume proporções maiores pela elaboração da linguagem. Trabalhar nesta realidade explorando a transposição, o trocadilho, o duplo sentido, o jogo de palavras, a paródia a ironia, os ditos comuns, a repetição, o contraste, a inversão, a mudança de tom, o exagero, a imitação da fala, o inesperado, o desvio temático, a sátira, o escárnio na expressão ou na fala das personagens é situar-se no ponto de funcionamento do organismo da linguagem cômica. Significa também que os artifícios do riso têm um papel preponderante na sociedade, incorpora algo mais que a crítica do cotidiano, representa o que a vida e esta sociedade exigem de cada homem, de cada indivíduo no mundo contexto histórico-social.

A grande contribuição de Bergson está na oposição entre a rigidez e a flexibilidade. Com esta posição, o teórico combate a grandeza, o autoritarismo, os distúrbios políticos e desmorona a falsa moral da sociedade. Tudo que exhibe um desvio é exposto pelo riso à humilhação no teatro

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ARISTÓTELES. Poética: Aristóteles; Horácio; Longino. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1988. p. 19-52.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.
- BERGSON, Henri. *O riso*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- MALGADI, Sábado. *Iniciação ao teatro*. 2. ed. São Paulo, Ática 1985.
- MENEZES, E. Diatay. O riso, o cômico e o lúdico. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis-RJ, n. 68, v.1. jan./fev., 1974. p. 5-16.
- MINOIS, George. *História do Riso e do Escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.
- MIOTTI, Charlene Martins. Alguma extemporaneidade no riso: piadas antigas, circunstâncias novas, efeitos similares. *Sínteses*. 2009. p. 245-261 Disponível em: <www.iel.unicamp.br/revista/index.php/sinteses/articles/view/1229/913> Acesso em: 19 set. 2011.
- MORAES, Osvaldo, D. de. Freud: dos chistes ao cômico. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis-RJ: Vozes, n.68, jan/fev. 1974. p. 25-30.
- NEVES, L. F. Baêta. Ideologia da seriedade e o paradoxo do Coringa. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis-RJ, Vozes, n. 68, v.1. jan./fev., 1974. p. 35-40.
- QUINTILIANO. M. *Institution oratoire*.. Texte établi e traduit par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1997.
- REIS, J. A. Encarnação. O riso estético segundo Bergson e Lalo. *Revista filosófica de Coimbra*. n. 4, v. 2.1993. p. 313-368.
- PLATÃO. *A República*. Bauru-SP: EDIPRO, 1994.
- SANT'ANNA, A. Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SILVA, Gislene M. B. L. Felipe da. À Sombra de um Riso Amargo: A utopia Vencida em *O Exército de um Homem Só*, de Moacyr Scliar. *Terra roxa e outras terras: revista de Estudos Literários*. 2006. v. 7, p. 9-25. Disponível em: <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>.> Acesso em: 27 set. 2011.
- TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Uma introdução ao estudo do humor pela linguística. *DELTA - Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*. São Paulo, v. 6, n. 1, 1990. p. 55-82.
- VERSIANI, Marçal. O significado do cômico e do riso na obra de Bergson. *Revista de Cultura Vozes*. Ano 68. n. 1. Petrópolis: Vozes, Jan/fev. 1974. p. 17-24.

