

# Um Hino à Alegria

Dizem com razão que o trágico é um firmamento de estrelas fixas, enquanto que a galáxia do cômico está sujeita a dilatações e contrações constantes, o que impede a constituição de um território definido. Entretanto essa irredutibilidade à conceituação não impediu que o cômico fosse enclausurado desde sempre em redutos marginais até quase nossos dias. Se Jules Janin causou escândalo e pôs em risco sua autoridade quando no século passado escreveu sobre Deburau, o mesmo aconteceu com Élie Faure em 1920, ao comparar Chaplin a Shakespeare. É bom portanto que nos lembremos que embora pareça longínqua a época da desqualificação dos fenômenos cômicos, e apesar de ensaios inaugurais, como o de Freud em 1905, data de meados deste século a reivindicação dos direitos do gênero.

Do ponto de vista da discussão, para muitos inatual, do que se pode chamar de “condição humana” não encontramos problema lógico: a plenitude da vida, humilhada na existência comum, é alcançada por momentos na festa ou na arte e encontra no deus bifronte, Dioniso, o ponto preciso em que os opostos se topam e se resolvem. Segundo tal princípio, portanto, quando Molière afirma que o assunto da comédia é o de representar em geral os defeitos dos homens, o termo “defeito” só pode ser tomado aqui em seu sentido etimológico, “aquilo que falta”, isto é, o que impede a plenitude. Entretanto é precisamente a partir do século XVII que “defeito” passa a ter o sentido de “imperfeição”, o que pode abalar um tanto o argumento.

O certo é que, trazendo a discussão a seus referentes estéticos, havemos de concordar que tanto o drama quanto o romance, os gêneros mais representativos da modernidade, podem ser interpretados, como o fez a melhor crítica, o primeiro como a reencarnação da tragédia em roupagens burguesas, o segundo como a prosaicização da épica, o que traz o ideal heróico para o rés do chão da arte e promove o cômico a um alto posto em nossa cultura.

Mesmo assim permanece certo mal-estar com respeito ao gênero, o que se revela na dificuldade da elaboração de uma poética específica que compreenda o fenômeno, se nos afastamos dos puros parâmetros retóricos (o cômico enquanto ironia, ou paródia, ou sátira, ou humorismo); pois o problema talvez seja dar conta de seu caráter mutante e evasivo, ou o fato de ser profundamente fincado na convenção (os tipos eternos, os puros significantes cênicos, *lazzi*, mímica, palhaçadas, etc., que o fazem compreendido universalmente) e ao mesmo tempo amarrado a particularidades locais, lingüísticas e históricas, tornando-se nesse sentido intraduzível. Além disso, embora não se confunda sempre com a comédia ou com o riso, o cômico tem neste último sua essência primeira.

Diante de caráter assim mercurial podemos compreender o sucesso de teorias que propõem funcionalidades claras, como a “correção” da “rigidez” (Bergson) ou como a carnavalização bakhtiniana, que infelizmente acabam por se prestar a exercícios e glosas intermináveis no furor da aplicação dos métodos.

Em terreno assim minado arrisca-se Vladimir Propp com seu *Comicidade e Riso*, cuja primeira edição soviética é de 1946 e que tem no próprio assunto sua primeira dificuldade.

No capítulo introdutório Propp nos revela suas coordenadas teóricas e o objetivo do trabalho, construídos por sobre a insuficiência de teses anteriores: após uma defesa veementemente do aspecto teórico “em qualquer campo do conhecimento humano” eleger o método

VILMA ARÉAS é professora da Unicamp.

*Comicidade e Riso*, Vladimir Propp, tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade, Editora Ática

indutivo por evitar a abstração, o que torna a essência da pesquisa “completamente diferente”, considera o seu “basicamente um trabalho de ciência da literatura” e afirma seu objetivo, que é justamente o de conceituar a especificidade do cômico, alvo nunca atingido por estudos anteriores; evitará para tanto o grande engano da teorização desde Aristóteles, que é o de tentar alcançar o objeto por uma espécie de estratégia de ricochete, isto é, mirando o que se considera seu oposto, o trágico ou sublime. Por último, Propp promete energeticamente desautorizar a maioria das estéticas burguesas quando afirmam a existência de duas espécies opostas de comicidade, a “alta” ou “cômico-fino” e a “baixa” ou “cômico-grosseiro”.

Na delimitação do *corpus* de pesquisa, entretanto, é que Propp deixa entrever a dimensão da dificuldade: se bem que privilegie os clássicos russos, Gógol em primeiro lugar, teve de examinar uma série de outros escritores do passado e do presente; o folclore; revistas humorísticas e satíricas, incluindo-se aí os folhetins jornalísticos; as artes da representação (circo, teatro de variedades, comédia cinematográfica); finalmente, “as conversas ouvidas em diferentes lugares”.

Possivelmente o amplo espectro da imagem cômica será responsável pela distribuição e exposição algo caóticas do assunto, se passarmos do prazer da leitura, constante no correr de todo o texto, à necessidade de sistematização. Unindo comicidade ao riso, o edifício que constrói tem por base o riso de zombaria por estar “permanentemente ligado à esfera do cômico” e por nele basear-se “o vasto campo da sátira”.

Poderíamos pensar que a partir daí, à semelhança de Aristóteles, Platão ou Bergson, Propp vai privilegiar o objeto de derisão, mas o que na verdade propõe é uma relação que se quer concreta entre o sujeito que ri e o alvo de sua zombaria, com a série de tipos e procedimentos que examina com minúcia. Talvez seja lícito pensar que Propp tenciona armar uma teoria geral do cômico a partir do riso de zombaria (à semelhança de Bakhtin, que conseguiu estabelecer um princípio unificante do cômico) sem abrir mão dos esquemas restritos: o cômico de situação (equivocos, trocas de pessoa), o cômico de caráter, baseado em defeitos ou deformidades físicas ou de comportamentos, instauradores do ridículo, e o cômico de linguagem; este último, no pas-

sado apenas explorado nos pormenores lingüísticos característicos e ridículos (a fala dos estrangeiros nas comédias e farsas, a dos escravos, etc.), acabou por fornecer a Freud a matéria-prima para a elaboração de uma verdadeira retórica do cômico, sublinhando seus traços fundamentais e demonstrando sua função literária. Propp não vai por aí, mas o aspecto mais curioso de seu ensaio é que ele revela uma intuição correta em relação a muitos aspectos do cômico-riável segundo teorias avançadas, mas não encaminha todas as suas sugestões. Por exemplo, nega o aspecto de “mentira”, de “mal” ou “falsidade” da máscara segundo a tradição metafísica, defende as formas cênicas populares “com ou sem conteúdo ideológico”, afirmativa corajosa para o seu momento, e procura não atribuir ao riso a estrita função corretiva do “vício” representado pelo cômico, uma das linhas mestras de Bergson, com quem aliás dialoga impacientemente; apesar disso, vez por outra um moralismo deslocado ou a “vida real” atrapalham o entendimento desejável da convenção.

De um lado, o minucioso descritivismo da escola formalista atravanca um pouco conclusões mais abrangentes. Por exemplo, a “lei geral” da comicidade é prometida e descartada (cf. pp. 175-8), o que frustra o leitor esperançoso; todavia, a um procedimento apontado pelos estudiosos desde sempre como um dos instauradores do cômico, o deslocamento, poderia ser atribuída uma função básica segundo as várias formas estudadas por Propp (o deslocamento da atenção, de atributos, o desdobramento enquanto variante, mistura de planos, etc.) mas o sentido mais geral enquanto procedimento se perde. Curioso que, embora cite Freud, Propp não pareceu impressionar-se com o sentido das investigações do pai da psicanálise.

Do mesmo modo, quando o ensaísta tenta formalizar os chamados esquemas restritos, a pulverização de cada aspecto compromete a clareza do objeto em sua totalidade. Por exemplo, isolando-se a primeira parte em que examina o que chama de “figuras cômicas e instrumentos da comicidade”, e que se estende do capítulo 2 ao 13, percebemos que há um certo deixar-se levar pela corrente dos exemplos variados, o que sabota conclusões mais econômicas (talvez pelo medo que revela das “abstrações teóricas”); assim, os procedimentos cômicos se desdobram em dois

capítulos, 12 e 13, mas o capítulo 7, sobre a “comicidade da semelhança”, também trata de um procedimento básico da comicidade, isto é, a duplicação por semelhança ou contraste (Bergson prefere o termo “repetição”, com o que Propp discorda, não percebemos bem por quê). Por sua vez, o exagero, também um procedimento, na composição dos caracteres cômicos, é tratado separadamente na última parte.

Apesar dessa espécie de desarrumação no desenvolvimento do ensaio, seu alcance crítico é grande, muitas observações são iluminadoras e o apoio ou contraste estabelecido com narrativas populares, estimulante. Diante disso, mais ainda é de se estranhar certo descaso no tratamento de alguns itens, o que pode levar a equívocos. Em seu prefácio, Boris Schnaiderman se refere ao insuficiente ou equivocado exame da paródia. Acrescentaríamos outras interpretações ora contraditórias, ora discutíveis. O teatro de marionetes, por exemplo, é examinado de forma chapada, a convenção cômica é às vezes desprezada levando conseqüentemente a interpretações equivocadas (cf. p. 130, comentários dos desfechos cômicos) e a teorização da sátira, considerada a pedra angular do ensaio por ser tida pelo ensaísta como a mais importante manifestação do riso de zombaria, é dada como uma partida ganha, sem se ter em conta sua versatilidade (aliás, como a comicidade, a sátira nunca sofreu um processo estabilizador) e seu caráter misto de realismo e fantasia (1).

A esse ponto julgamos perceber o fundamento do ensaio de Propp, que lhe dá a marca ao mesmo tempo de limitação e grandeza, e que é justamente seu profundo comprometimento com certas circunstâncias da história soviética, sua *datação*. Existe um propósito, mal coberto pela declarada isenção científica, que é o de defender a qualidade da produção artística e teórica do país, provando a solidariedade entre forma e conteúdo, desmascarando o antidemocratismo da burocracia e do poder oficial, seu julgamento incompetente das obras de arte pelo crivo exclusivo da transparência ideológica. De forma velada ou explícita, esse viés da argumentação vem sempre colado à análise. Em suma, há um projeto político de resistência, esse sim coincidente com o que se admite constituir a esfera autêntica do cômico, visto sempre pelas estéticas convencionais como figura do inautêntico. Nos tempos difíceis, ao con-

trário, o cômico pode ser um álibi do autêntico, um fingimento necessário para se desmascarar o sublime postigo, imposto e espetacularizado pelos regimes totalitários (2).

Desse ponto de vista o prefácio de Boris Schnaiderman é inestimável, pois traça as linhas gerais das condições políticas e intelectuais do país, fundamento do esforço teórico, sublinhando o extraordinário fato de que, em meio a perseguições e ao terror, Propp e Bakhtin estudaram, cada um à sua maneira, o riso na forma de “um verdadeiro hino à alegria, à soltura...”.

Talvez devamos dar remate a essas considerações: o perigo de se importar modelos formais de análise supostamente aplicáveis a qualquer assunto corre o risco de transformar a teoria em exercício abstrato, sem qualquer préstimo para a compreensão das obras. Infelizmente isso é o que acontece com os esquemas formalistas ou com a famosa carnavalização. Com a circunstância agravante de que não se pode isolar o cômico como se fosse um vírus e formalizá-lo nitidamente. Propp percebe isso quando, após exaustivas descrições e abrindo mão de atingir a prometida “lei geral”, percebe que tem de terminar o livro sem haver esgotado o assunto. “Porém” - diz ele - “é preciso colocar o ponto final em algum lugar...”

Isso acontece porque o cômico talvez não seja um gênero em si; habita, em vez disso, os gêneros clássicos desestabilizando-os. Ora, a forma dessa desestabilização não pode ser compreendida fora da matéria específica das obras. Propp pediu socorro a Gógol e ao conceito de “miudezas enormes” de Maiakóvski para fustigar, através do trabalho teórico, que também tem seu enredo, “o formalismo e o burocratismo de todo tipo, o baixo nível do trabalho em todos os campos da atividade, desde os trabalhadores mais modestos até os de grau mais elevado, que cometem atos repreensíveis em postos de responsabilidade” (p. 210). Se não estivermos atentos a isso corremos o risco de confundirmos alhos com bugalhos. Pois, como colocar no mesmo saco, embora comprometidos com o cômico, *O Percevejo*, de Maiakóvski, “O Circo”, de Dalton Trevisan, “Na Galeria”, de Kafka ou os textos de Beckett, com sua comicidade impassível e desapiedada, próxima à de Keaton, diz Giulio Ferroni (3), se não soubermos mais ou menos sobre o que estão falando?

1 Cf. Matthew Hodgart, *La Sátira*, trad. Angel Guillén, Madrid, Ed. Guadarrama, 1969.

2 Cf. Nino Borsellino, *La Tradizione del Comico*, Garzanti Editora, 1989.

3 Cf. verbete sobre Beckett in *La Cultura del 900*, Siglo Veintiuno Editores, 1985.