

# O cômico: comentários sobre as concepções de Propp, Freud e Bergson

LAWRENCE FLORES PEREIRA

---

O interesse dos presentes comentários está em colocar lado a lado diversas concepções a respeito do cômico, apontando problemas referentes ao princípio metodológico até hoje aplicado para obter sua definição. A questão a ser tratada é muito simples: a de que o cômico, como forma manifestamente literária, possui um aspecto mutante, diverso e por natureza plural que dificulta enormemente o trabalho conceitual pelo qual se busca para ele uma definição formalmente abrangente. O problema está aparentado principalmente a esta passagem ou fronteira sempre duvidosa, extremamente arriscada e repleta de armadilhas que cinde quase irreconciliavelmente o universo das livres combinações artísticas daquele outro, geralmente aceito como mais límpido, em que se realiza sua síntese teórica. Tivéssemos que sintetizar *grosso modo* nossa questão principal, assinalaríamos que se trata de saber até que ponto, para o interesse de um estudo preocupado com a distintibilidade das particularidades expressivas da beleza estética, uma reflexão tendendo a operações essencialistas pode apreender o *sentido* da riqueza que encontramos no cômico. É ainda um problema que paira como um fantasma atrás destas questões aquele que se preocupa com o sentido livre que traz consigo toda grande obra de arte, sentido este cuja riqueza é tão dependente das particularidades expositivas presentes na obra de arte que uma essencialização do seu conteúdo constitui uma espécie de empobrecimento, empobrecimento talvez necessário, mas ainda assim inegável. A presente reflexão deverá passar naturalmente

pelas opiniões e teses daqueles que dedicaram os mais célebres estudos ao assunto: Bergson, Propp e Freud.

## VLADIMIR PROPP

Para Propp, a questão a ser tratada inicialmente diz respeito aos próprios gêneros e espécies de comicidade e de riso. É necessário, já de início, demonstrar que nem todo o riso nasce de uma formulação cômica, como é o caso, por exemplo, do riso histérico e do riso provocado por cócegas. Quanto ao riso ligado à comicidade, temos o riso da zombaria que assinala o desnudamento de defeitos, manifestos ou secretos, daquele ou daquilo que suscita o riso.

Antes mesmo de tentar compreender a natureza do cômico, Propp retoma as antigas teses que tentaram explicar o fenômeno cômico como resultante de uma contradição entre aparência e essência. Propp refuta essa tese por acreditar que toda grande obra cômica, para que o seja realmente e não perca o seu potencial cômico, precisa apresentar uma proporcionalidade entre a dimensão formal e conteudística. A outra tese por ele refutada é a que define o cômico como resultante da contraposição entre ideal e real, alto e baixo, grande e pequeno, etc. O problema maior apresentado por essa tese consiste em confundir a dimensão ideal com o "sério".

Refutada essa última tese, finalmente Propp indaga-se se o cômico estaria numa contradição a operar-se no próprio interior do sujeito. Não há dúvida que todos podemos rir de nós mesmos, colocarmo-nos ou descobrirmo-nos em atitudes ou posturas capazes de provocar o riso; mas, ainda assim, um princípio tal não poderia explicar a natureza ou a essência do cômico. Uma primeira solução é deslocar essa contradição operacional até um lugar intermediário entre o sujeito que ri e alguma coisa que se coloca à sua frente. Com isso, Propp pode finalmente estabelecer uma primeira condição para a comicidade, a saber, que toda a pessoa que ri possui determinadas concepções morais, professa determinados juízos, segue determinadas convenções. Esta condição básica, a primeira sem a qual o cômico é impossível, determina um "padrão" moral ou ético de comportamento ou de ação que sempre pode entrar em contradição com aquilo que deve ser a segunda condição para o riso: a descoberta daquele que ri e possui estas convicções e sentidos padronizados de que ao seu redor, num mundo onde ele se encontra, existe algo que contradiz esse sentido moral. Mais do que uma descoberta em que o sujeito se vê perplexo, a segunda condição é na verdade a própria visão do sujeito

sobre o inesperado e sobre o inusual. A primeira consequência disso é que o cômico é imediatamente associado ao baixo, ao menor, ao defeituoso, sem ordem, etc. Neste contexto, a exterioridade de algo ou de alguém, um defeito físico que seja, desvende um defeito interno, íntimo.

É visível que Propp relacionou, por vias indiretas, o cômico ao baixo, mas, seguindo a trilha de Bergson e de Freud, deixa claro que nem todo o defeito, que nem todo o excepcional baixo provoca riso, mas que, em muitos casos, os defeitos despertam a nossa indignação e até mesmo podem nos entristecer. Mas como Propp resolve esse problema? Curiosamente, a sua explicação foge quase totalmente ao formalismo que até o momento vinha seguindo e envereda-se nas possíveis implicações morais que toda formulação cômica esconde atrás de si. O riso de zombaria volta-se aos próprios defeitos e princípios morais que são cômicos por si mesmos. Mas, nos casos em que os defeitos se escondem astuciosamente atrás das aparências e precisam ser desmascarados pelo artifício do cômico, Propp sugere que a arte do cômico tem como objetivo mostrar a inconsistência e a ineficiência interior, por meio de um procedimento que parte do exterior visível para chegar ao que está atrás da aparência. Propp, na sua tendência a definir, lança mão do argumento que determina a presença de uma meta ou mesmo um fundo moral em todo cômico, chegando finalmente a afirmação de que, quando observamos mais de perto o cômico, verificamos que estamos rindo de defeitos de ordem moral. Seguindo a sua fórmula geral da teoria do cômico, nós rimos quando em nossa consciência os princípios positivos do homem são obscurecidos pela descoberta repentina de defeitos ocultos, que se revelam por trás do invólucro dos dados físicos, exteriores. O riso surge quando o defeito exterior é percebido como sinal, como signo de uma insuficiência ou de um vazio interior, sendo que a causa disso está no costume que temos de associar os defeitos externos aos defeitos internos.

Não são só os defeitos morais que são capazes de suscitar o riso e, portanto, o cômico. Que se pense somente nos defeitos da vontade como a vontade fraca ou ainda a vontade que é usada mesquinamente para empreendimentos reles.

A descoberta dos defeitos de uma pessoa ou de algo, mesmo que eles tenham se mantido longamente escondidos, não basta para torná-los risíveis e cômicos. É preciso que, junto com isso, atue um fator de surpresa. É bem verdade, porém, que uma piada, um truque ou qualquer atividade cômica cujo efeito risível sobre o sujeito dependeu totalmente da circunstancialidade da surpresa não tem nenhum valor após ter sido contada. O mesmo não ocor-

re, como diz Propp, com aquelas obras em que o efeito cômico foi produzido por um número muito maior de variantes e de contrastes. Há obras cuja comicidade, subtilmente velada por detrás de outros detalhes, o leitor só descobrirá após muitas leituras e cuja intensidade cômica se revela cada vez mais poderosa e abrangente à medida em que nas sucessivas leituras penetramos seus segredos.

O problema dos defeitos como fatores geradores de comicidade suscita a questão de se o sentimento de hilaridade despertado pelo cômico não reflete na verdade um sentimento de superioridade daquele que ri sobre aquele que fez ri. Para rejeitar essa questão, Propp mais uma vez recorre à idéia da existência de um fundo de eticidade em todo o riso do cômico, segundo o qual na base desse prazer não está um sentimento farisaico, mas uma espécie de *instinto* de justiça de caráter profundamente moral. Vendo que o mal é desnudado e ao mesmo tempo rebaixado e punido, todos nós sentimos satisfação e prazer.

## BERGSON

Não é somente o estilo do ensaio de Bergson que sugere uma maior perspicácia na compreensão do cômico, mas também o seu aparelho de idéias.

Como Propp, Bergson parece tender a desenvolver uma teoria ético-moral para o cômico, o que, aliás, está perfeitamente de acordo com uma certa tendência da ensaística francesa. O riso na comédia teria como missão corrigir e moldar os membros da sociedade e romper o véu de sua distração. Por sua natureza de humilhação, o riso é, para Bergson, uma bulha social pesada. No entanto, ele tem um caráter ambíguo, pois não pertence nem à arte nem à vida. De um lado, os personagens da vida real só podem ser cômicos se estiverem sobre um palco encenando; por outro lado, o riso, o prazer do cômico não depende tão somente de um princípio estético puro, desligado do mundo, mas está a este subtilmente relacionado, como que possuindo uma "segunda intenção", segunda intenção essa que está relacionada à necessidade de humilhar, de corrigir, ao menos externamente.... É neste sentido que é permitido dizer que a comédia, em contraste com a tragédia, está bem mais próxima da realidade, distanciando-se mais intensamente desta somente nas suas formas inferiores como o *vodevil* e a *farsa*.

Mas qual o sentido do riso para Bergson? Ou melhor: do que se ri e por quê? Bergson submete esta questão a uma torção. Ele na

verdade se pergunta se é verdade que o que nos faz rir são os defeitos leves. Bergson imediatamente contrapõe a essa pergunta uma afirmação plena de perspicácia analítica: não seria mais verdadeiro que reputamos leve alguma coisa simplesmente por que tal coisa nos faz rir? Mas verdade seja dita: há defeitos que nos fazem rir, apesar de sua gravidade imensa, e é o caso, por exemplo, da avareza de Harpagão. Mas assim como há graves defeitos que nos fazem rir, há virtudes eminentes que, encenadas na sua versão exagerada, despertam o riso tanto quanto o vício mais chocante. Bergson nos dá, para este último caso, o exemplo de Alceste, cujo exagero de virtude atinge aquele patamar crítico em que a demonstração da excelência virtuosa desperta a hilaridade. A formulação de Bergson é correta, mas o exemplo que dá não o é totalmente, pois as atitudes morais e mesmo ascéticas de Alceste são de uma natureza ambígua capaz de suscitar em nós sentimentos tanto de prazer hilário como de comoção moral.

A pergunta seguinte diz respeito a se saber que tipos de defeitos podem resultar cômicos. Antes de tudo é necessário que se saiba que o cômico se dirige à inteligência pura, no sentido que o riso é incompatível com toda espécie de emoção. Assim, um defeito que produza no observador alguma comoção não pode gerar senão piedade ou outros sentimentos estranhos ao cômico. Assim, para que um defeito provoque o riso e seja cômico é necessário que sofra uma espécie de estilização muito preciosa capaz de lhe conferir uma faceta não-trágica. A necessidade imperativa de que defeito algum e vício algum terminem provocando qualquer espécie de comoção faz com que nos perguntemos imediatamente que técnicas e que maneiras o poeta cômico deve adotar para impedir o acesso indesejável da comoção. Bergson pressupõe que existe, para ajudar o artista neste sentido, uma "arte de adormecer" e de nos "impor sonhos"; ao mesmo tempo, o artista deve tudo fazer para que diminua a nossa simpatia para com uma determinada coisa no momento mesmo de sua manifestação. Junto com isso, ele menciona o procedimento do *distanciamento* pelo qual se distancia na alma do personagem o sentimento que se atribui a ele, fazendo dele um *estado parasitário*, dotado de existência independente.

O que Bergson deseja mostrar é que a expressão do cômico depende sobretudo do artista poder suspender toda a complexidade emotiva que caracteriza a expressão dramática. É necessário que se estabeleça uma certa *rigidez* que impeça que a alma se relacione com suas diversas partes (atitude própria da emoção trágica). O que se nota neste movimento é que, contrastando com o que acontece na tragédia, a ação é, na comédia, de pouca ou nenhuma

importância. O que interessa então é o *gesto*, atitudes, movimentos, palavras pelas quais se manifesta um estado da alma que se produziu sem finalidade que o justifique, sem proveito para o indivíduo, contrastando com a ação premeditada e consciente. E aqui chegamos ao que é o essencial da tese de Bergson: o gesto é algo que escapa à consciência do personagem, algo *automático*; o que ele espelha, o gesto, é apenas uma parte da pessoa, uma parte distanciada da pessoa total: eis porque a comédia prescinde de um roteiro tão ordenado como o que apresenta a tragédia.

Já fica claro as condições básicas que Bergson define para a comédia: de um lado, a *insociabilidade* do personagem, defeito ou virtude que o coloca numa posição de afastamento cômico em relação ao seu mundo; de outro, a *insensibilidade* do espectador, que foi moldada pelos próprios artifícios da obra através do distanciamento, do adormecimento da sensibilidade; em terceiro lugar, o *automatismo*, que é o gesto involuntário, a palavra inconsciente, como é o caso da distração de Dom Quixote.

## FREUD

Curiosamente, as formulações de Freud sobre o cômico são bastante dispersas e estão em débito considerável com as intuições de Bergson sobre o *gesto*, o *automatismo* e a *insociabilidade do personagem*. Em Bergson já existe em germen diversas formulações freudianas não somente sobre o cômico, mas também sobre o trágico. Somente de passagem, com a agilidade que lhe é própria, Bergson nos expõe a sua teoria do *vedamento civilizatório* do que seria um conteúdo primário e anti-social, um conteúdo que, no entanto, estaria sempre sob perigo de novamente irromper repentinamente através da tragédia: Freud está aqui e principalmente os seus escritos mais pessimistas.

O que se deve considerar, antes de tudo, é que o interesse de Freud pelo cômico está estreitamente relacionado com aquilo que nele pode servir para ilustrar os próprios procedimentos e organizações psíquicos. A primeira consequência de um modo tão preciso e tão básico também de estudo do cômico é que os exemplos usados não são obrigatoriamente tirados de obras de arte. Neste sentido, as formulações de Freud têm um caráter extremamente universal, mas ao mesmo tempo têm um valor apenas instrutivo, quando se trata de aplicá-las ao estudo da comédia e da literatura propriamente ditas. Esse não deixa de ser um problema a ser considerado seriamente: na atitude de delimitar um conceito somos obrigados a cercar o estudo dentro dos limites do riso e de tudo

aquilo que o suscita. O estudo assim perde bastante o seu caráter mais complexo literário, e os efeitos cômicos que analisa são, na verdade, a-literários, pertencendo à própria sociabilidade. É um estudo rico na medida que nos mostra, por assim dizer, o terreno agreste onde brota o riso, mas é pobre, por outro lado, porque a planta estudada é de uma simplicidade marcante e comovente quando comparamos suas formas humildes àquelas mais vigorosas e infinitamente mais complexas que o comediógrafo ou até mesmo o satirista apresenta em suas obras.

Em Freud, o cômico é estudado ao lado do próprio chiste, sua preocupação sendo diferenciá-los de um lado e, de outro, definir as forças psíquicas de gasto que determinam o cômico. Diferentemente do chiste que é *feito*, o cômico é "*descoberto*", precisando apenas de duas pessoas para acontecer.

O *ingênuo* é a primeira forma estudada. Como a própria comicidade, o *ingênuo* é descoberto. Ele é, contudo, mais puro, no sentido que, em contraste com o cômico, não está implicado nele nenhuma vontade ou intenção por parte daquele que provoca o riso. Ele se produz sem a nossa intervenção nos atos ou palavras de outras pessoas (segunda pessoa do chiste ou da comicidade) quando alguém vence sem esforço uma coerção que na realidade não existe nele. A ingenuidade (verbal) coincide com o chiste na expressão e no conteúdo, como por exemplo, através de um equívoco. Quanto ao processo psíquico da primeira pessoa (isto é, aquela que conta e que provoca o riso), ele não existe no ingênuo, pois a *pessoa ingênua* (uma criança, por exemplo, que, na sua ingenuidade, nos diz qualquer disparate ingênuo) *não possui nenhum "arrière pensée"*, nenhuma segunda intenção, todo o cômico dependendo da atenção do ouvinte que interpreta a ingenuidade conforme o contraste entre ele e o sujeito "ingênuo". Se no chiste era preciso uma coerção de ambas as pessoas, na ingenuidade uma das pessoas possui coerções, ao passo que a outra, aquela que provoca o riso, está livre totalmente delas. Há contudo uma condição básica para se rir da ingenuidade: *é necessário que nos seja conhecida a falta de coerção íntima da pessoa que produz o cômico ingênuo*; caso contrário, a atitude ingênua, longe de nos agradar ou provocar riso, nos indignaria.<sup>1</sup> Esta é a formulação básica referente ao cômico ingênuo.

<sup>1</sup> Essa formulação de Freud está em débito com as teses de Shiller sobre a poesia ingênua. Este último compara a escapada de um cavalo domado com o comportamento rispido de um cavalo xucro. O ingênuo, ao que parece, pressupõe uma anterior elevação pela educação e a ausência de uma naturalidade selvaticamente constituída.

Conhecer a fonte de prazer da ingenuidade permite conhecer a fonte de prazer de toda a comicidade. Na ingenuidade, a fonte de prazer nasce da diferença de gasto resultante da comparação estimulada por nosso desejo de compreender determinada manifestação de outra pessoa.

Este mesmo gasto ocorre no cômico, um gasto, contudo, que é provocado por achados involuntários que fazemos nas pessoas, nos seus movimentos, formas, qualidades físicas, etc. Os meios técnicos para se chegar ao cômico são a *imitação*, a *caricatura*, a *paródia*. O cômico tem sua origem sobretudo na consciência de um gesto despropositado ou desproporcionado ou ainda num traço físico que escapa à apreensão normal. De um lado, temos o movimento exagerado, que nos faz rir porque, ao observá-lo, comparamos o seu movimento com aqueles que faríamos se os tivéssemos executado nós mesmos. Neste instante, pomos em relação o gasto psíquico para a representação do movimento e o conteúdo desta representação. Esse processo se dá através de um *mímica de ideação*, movimento psíquico que consiste em expressar o grande e o pequeno dos conteúdos e suas representações por um gesto diverso. Essa mímica, que algumas pessoas manifestam exteriormente quando usam gestos para realçar o que dizem através da fala, é uma representação que subjaz toda construção plástica. Com a percepção de um movimento ou de um gesto, nasce em nós um impulso para a representação por certo gasto. Realizamos um certo gasto na nossa vontade de compreender um tal movimento, mas, ao mesmo tempo, somos capazes de prever o fim a que tende o movimento, estimando a magnitude de seu gasto. Quando mal iniciamos essa representação mental de um movimento provável, a comparação do movimento observado com a nossa própria ideação pode ter um resultado diverso: no caso de não se confirmar a projeção ideativa (porque o movimento observado tomou um rumo totalmente imprevisível e contrário à nossa ideação) nosso incremento de gasto para a compreensão é "coibido" *in statu nascenti*, ocorrendo aqui a descarga do riso.

Essa comparação, contudo, não é o único fator de que depende o cômico. Aqui Freud é obrigado a retomar e reformar a tese de Bergson sobre o contraste entre uma certa economia de movimentos culturalmente estabelecida e a transgressão cômica a essa regra. O que ocorre aqui é uma comparação da pessoa de quem se ri com o próprio eu. Assim, a origem mais importante do prazer cômico está na comparação da pessoa observada com nosso próprio eu, na diferença entre o gasto da "projeção simpática" e o próprio. Não se trata de um sentimento de superioridade, mas apenas de uma comparação. Há ao mesmo tempo uma relação de

espera que, pelo gasto que produz, intensifica a possibilidade do cômico.

Neste momento, as teses mais originais de Freud já estão desenvolvidas e tudo que virá a seguir será apenas o seu desenvolvimento. Para nós interessa tão somente citar algumas definições que Freud dá para a *caricatura*, a *paródia* e o *desmascaramento*. Todas estas formas de um modo ou de outro são utilizadas para criar o cômico por meio de um rebaixamento de uma figura elevada. Na *caricatura*, a degradação é feita pela intensificação visual ou lingüística de um traço distanciado que, fazendo parte da totalidade geral de um caráter, tinha passado despercebido. A *paródia* é um procedimento que destrói a unidade entre os caracteres que conhecemos de uma pessoa, assim como suas palavras, atos, etc. O *desmascaramento*, por outro lado, só acontece quando o alvo da comicidade é alguém que se investe de uma dignidade que não possui.

A conceituação de Freud destas "técnicas" e meios de se criar o cômico pode nos ser útil para uma definição dos diversos artifícios de que se utilizam os diversos artistas nas suas obras.

\* \* \*

### Algumas notas

O "cômico": embora se trate apenas de uma palavra, de um adjetivo, sobre ele se pode falar de tudo e dos mais diversos pontos de vista. A verdade é que o termo "cômico", sozinho, sem um substantivo que o acompanhe ou um contexto que o ambiente, é uma destas palavras que sugerem tudo, e que por isso mesmo vão perdendo todo o valor concreto que podiam ter. No entanto, verdade seja dita, ao redor do termo aglutinou-se uma série de reflexões. Mas é possível falar do cômico sozinho? Formulemos melhor a pergunta: é possível falar do cômico como uma entidade independente que possui certas leis? Se sim, estas leis, que valem para todas as manifestações cômicas, a sua generalidade não será pobre demais diante da riqueza que podemos encontrar nos textos literários onde o cômico aparece? Essa indecisão é visível em todos os estudos sobre o cômico que já estudamos. Que se tome apenas o exemplo de Freud. Interessado apenas nos mecanismos do cômico, assim como nas suas relações com o próprio gasto psicológico, o estudo de Freud é o que melhor delimitou a sua zona de incidência. Evidentemente, o cômico e o chiste são para Freud apenas mais um dos muitos mecanismos e funções que exemplificam a

mecânica existente entre as diversas camadas conscientes e inconscientes. Para ele, o estudo das formas básicas do cômico é o que basta para mostrar o seu funcionamento. Quando muito raramente cita as obras literárias, não é pelo valor intrínseco delas, mas simplesmente porque determinada passagem apresentava em dada ocasião o melhor exemplo para ilustrar suas formulações. A zona de incidência do estudo de Freud só inclui a literatura *por acaso*.

Ainda que o objetivo de Freud de estudar os mecanismos da psique humana através da elucidação dos processos do cômico garanta certa coerência ao desenvolvimento do seu estudo, não podemos deixar de notar que suas definições e raciocínios perdem-se constantemente em considerações que fogem ao tema central a que ele mesmo se propusera. A razão dessa aparente incoerência muito provavelmente reside no fato de que Freud parece um tanto inseguro, senão realmente consciente dos limites do caminho escolhido. O problema menos grave não se refere à falta de exatidão, nem a um erro constitutivo da análise, mas talvez a sua simplicidade excessiva que tenta dar conta de um problema que transcende as relações ali expostas. Freud realmente chega a uma espécie de denominador comum do cômico, mas a sua qualidade um tanto geral e essencial soa, para nós que estamos preocupados com a manifestação do cômico na literatura, tão unicórdia quanto uma música composta de uma nota só. Mas seria totalmente incorreto e até mesmo inútil a esta altura criticar os limites da exposição que Freud nos faz do cômico, pois temos que ter em mente o que já sugerimos acima: que o interesse de Freud pelo cômico se limitava à sua manifestação mais comum e não ao seu desenvolvimento mais sofisticado e genial na literatura.<sup>2</sup>

### Notas sobre a idéia do cômico-moralizador

Com toda a sua genialidade e espírito, o trabalho de Bergson não é inocente de uma certa confusão entre as diversas camadas do conhecimento referente ao cômico. Lendo o seu ensaio sobre o riso, nunca temos totalmente certeza de se Bergson quis estudar o cômico ou a comédia. Às vezes, citando Molière, de cujas peças e falas de personagens tirou a melhor parte de suas referências, te-

<sup>2</sup> Mostra do tipo de interesse de Freud é o fato de que em quase todos os exemplos que nos dá trata-se de pequenas histórias que contêm uma surpresa. Ora, na alta comédia e na melhor literatura cômica o que realmente interessa é menos a "tirada" do que o desenvolvimento a um tempo gradual e simples do cômico.

mos a impressão que se trata realmente de um estudo da comédia. Mas não é somente o título do ensaio mas também o caráter essencialista de muitas de suas conclusões que nos levam na maior parte das vezes a aceitar que neste tratado as principais preocupações são o cômico e o riso enquanto manifestações gerais. Isso tem conseqüências óbvias na própria argumentação de Bergson. Com Molière na lembrança e na memória, sempre que projeta explicar o que é o cômico, ele é obrigado a criar uma série de variações que se baseiam realmente em personagens totalmente excepcionais como Alceste. Para ele, Alceste é o exemplo de um personagem que acaba se tornando cômico por levar longe demais a sua seriedade e porque na sua obstinação termina rejeitando a própria sociedade onde vive. Mas aqui somos obrigados a dizer que Bergson realmente praticou uma certa violência interpretativa sobre este personagem, o qual possui elementos de seriedade e de comicidade dosados com tal equanimidade que foi sempre difícil para a crítica e o público chegarem a alguma conclusão, se convinha rir da sua obstinação um tanto puritana ou chorar pelo seu destino de homem virtuoso. Sim, a pressa de Bergson o leva a aceitar o *Misanthropo* como comédia, mas como comédia no seu sentido mais literal, como algo que foi feito para provocar só o riso do início ao fim. Mas diante dessa peça, que tem cenas realmente cômicas, como é o caso daquela em que Alceste critica os versos empolados de um cortesão, a peçonha da amargura adultera bastante o riso, e, apesar do tom sempre um pouco casual do alexandrino de Molière, sempre fácil, sempre cínico e displicente na sua fria captação dos volteios matreiros da criatura humana, temos a impressão às vezes de que bem poderíamos estar lendo uma tragédia.

No entanto, Bergson é sempre preciso quando a sua análise não se prende demais à tese de que em todo cômico é possível notar a presença de uma restrição moral ou ética. Essa tese tem tudo para vingar quando passamos mentalmente as diversas peças que já se escreveram até hoje. É o próprio Molière que afirmou, num prefácio que escreveu para se defender das críticas feitas contra o seu *Tartufo*, que o seu objetivo, ao escrever esta peça, não fora ridicularizar os verdadeiros religiosos, mas mostrar o vício da hipocrisia e de fazê-lo ridículo diante dos olhos do público. Assim, aqueles que se haviam ofendido com o personagem não o haviam compreendido ou eram eles mesmos os próprios hipócritas. A argumentação de Molière era, na verdade, a melhor que encontrara para escapar da situação embaraçosa em que o haviam metido os conservadores religiosos. Enquanto existiu censura, escritores e mesmo alguns críticos lançaram mão deste artifício "moralizante" para defender a suposta imoralidade de suas obras. Quando Bau-

delaire sofreu um processo por imoralidade por causa de algumas passagens das *Flores do Mal*, Barbey d'Aureville, que foi o único a ter coragem então a defender este livro, aproveitou o mesmo artifício argumentativo: as *Flores do mal* seriam um verdadeiro veneno que tinha o efeito de um purgativo que o leitor devia beber numa única dose, que assim talvez ficasse curado de seus próprios vícios. O livro de Baudelaire, argumentava Barbey, talvez mesmo dissesse algo sobre o seu autor, mas era antes de tudo uma obra dotada de uma rigorosa concepção, uma obra imaginativa que o poeta criara "cientificamente", imaginando o mundo passando através do cérebro repleto de vícios conscientemente concebidos de um Sardanapalo. Assim, as *Flores do mal* seriam uma obra *instrutiva*...

É esse tipo de argumentação que se encontra agora em Bergson e que, até certo ponto, estará também em Propp. O que antes tinha sido usado apenas como arma contra as investidas dos "hipócritas", ganha estatuto de verdade e passa a ocupar um lugar de destaque nas próprias teorizações. Se a comédia ou até mesmo o cômico tem realmente uma intenção moral de correção – seja dos costumes como do ridículo –, devemos levar em conta que esta "moralização" só pode ser levada a cabo se o espectador for receptivo para uma tal pedagogia moral. Que se pense somente no personagem de Don Juan, que suscita todo tipo de reação no leitor ou no espectador, desde a admiração (imoral) até o asco. O desfecho da história, que abre caminho para as mais diversas possibilidades, é, para aqueles que admiram o herói da história, revoltante, e pelo menos insatisfatório na sua indefinição para os que vêem no caráter de Don Juan a encarnação da liberdade.

O mesmo se pode dizer, talvez, de toda a alta Comédia, o que nos leva a acreditar que merece ser relativizada a louvável idéia apresentada por Bergson e Propp de que em todo cômico estaria sempre a intenção sábia de moralizar pela ridicularização dos vícios humanos.

### Definição do cômico: uma aporia

No estudo do cômico, somente chegar a uma questão plausível e a delimitar uma indagação constitui um avanço considerável. No nosso caso, o que é realmente interessante e instigante é que sempre que procuramos a essência do cômico e tentamos encontrar a sua definição nos vemos diante de pelo menos dois cami-

nhos possíveis. Primeiro é o nosso próprio discernimento sensível que nos convida a passar em revista as mais diversas manifestações do cômico, e nesse caso trata-se de um estudo das diversas particularidades e elementos que ocorrem neste gênero. Seguindo estes passos, não demoramos a descobrir que o número de exemplos retirados dos textos e de outras manifestações cômicas aumenta de tal maneira que a abstração de toda essa informação em torno de uma lei ou até mesmo de uma regra tornou-se impraticável, quando não uma mera tipologia.

Ao notar que não foi possível descobrir a essência do cômico analisando as suas diversas manifestações é por um natural impulso analítico que nos perguntamos qual é o elemento relacionado ao cômico que se mantém inalterável mesmo quando as diversas formas de produzi-lo variam. Essa pergunta segue uma lógica da razão essencialista que quer buscar uma definição exata para o cômico, pois é natural, em todos os processos cognitivos que se faz sobre o acidental das manifestações humanas, que se confunda a essência de uma coisa por aquilo de imutável que esta coisa possui. Ora, quando alguém se coloca a questão de que elemento ou aspecto no cômico ou relacionado ao cômico se manifesta inevitavelmente sem exceção, ele logo descartará as formas das tiradas, as caricaturas e outros aspectos, os quais são, por assim dizer, incertos e cuja diversidade é por demais complicada, não se deixando resumir. Bem, a única coisa realmente constante que está relacionada ao cômico é o riso, e somente o riso: somente ele aparece sempre. Onde há cômico, há riso. É neste momento que o riso passa a ocupar um lugar de destaque. Mas, ao mesmo tempo, o riso, sozinho, não é mais que um efeito do cômico, um elemento pobre demais e que, ademais, pode se dar em outras manifestações do gênio humano. Não se pode explicar a comédia pelo riso assim como não se pode explicar o fenômeno da tortura pela dor que o torturado sente. O riso acompanha toda a manifestação do cômico, mas não se confunde com o cômico em si. Mas o maior problema, como já disse, é que o riso é um fenômeno por demais pobre, é apenas uma reação física a uma excitação exterior. Logo, a essência do cômico não pode ser encontrada pelo estudo do riso em si.

Isso na verdade não é nenhuma novidade para aqueles que estudaram o cômico. O título do tratado de Bergson, sem dúvida, parece nos prometer um estudo sobre o riso; no entanto, tão logo iniciamos a leitura notamos que não é do riso que Bergson realmente quer tratar mas sobretudo daquilo que o provoca. Neste momento, o que o ocorre é que o estudioso volta-se mais uma vez à encenação cômica, esquecendo o seu efeito. Entretanto, não se trata mais aqui como no primeiro momento acima descrito de

buscar os elementos tipológicos que excitam o riso e encontrar um ponto em comum entre eles, mas de encontrar que fator essencial abstrato de caráter intelectualmente básico ou *que* comércio entre o que ri e o objeto de que ri traz uma marca perene e portanto essencial. Esta relação é uma formulação básica e característica que se encontra nos trabalhos de Bergson, Freud e Propp, ainda que com argumentações e desenvolvimentos bastante distintos. Propp nos fala das condições de comicidade: de um lado, uma pessoa que ri e que possui determinadas concepções morais, professa determinados juízos e segue determinadas convicções. De outro, a descoberta por essa pessoa de que existe algo no meio exterior que contradiz esse sentido moral, mas, é claro, que tende ao baixo e não àquilo que causaria indignação. Formulada de modo diferente, essa idéia aparece em Freud, quando este fala de uma descarga provocada por uma diferença de gasto entre o que se espera e o que realmente acontece. Em Bergson esta idéia se traduz, em certa medida, na idéia de que a comicidade está naquilo que se afasta do comum da sociabilidade: é risível aquele personagem, por exemplo, cujo comportamento, independente da sua virtude ou não, choca um certo sentido que temos de propriedade comportamental. Atrás de todas estas teses está realmente a idéia de um registro próprio do senso comum, um registro que nem sempre se refere simplesmente a fatos morais, mas também a elementos tão pequenos e desconcertantes como a construção apropriada de uma frase, a logicidade, etc. Quando os estudiosos chegam a essa conclusão, eles realmente atingiram o alvo e encontraram, senão a essência, pelo menos uma explicação de como se processa o cômico.

No entanto, essa explicação, que não é incorreta e que não se pode talvez contestar, é também a mais pobre. Ela explica o que poderíamos chamar da mecânica psicológica do cômico. Quando colocamos, porém, ao lado dessa explicação um tanto árida e mínima o universo rico e imenso da comédia, quando ainda a comparamos a todas as variantes da literatura que nos fazem rir, somos obrigados a admitir que o preço pago para se chegar a uma explicação do cômico foi alto demais. É o típico caso em que a compreensão de um mecanismo de manifestação acrescenta muito pouco na elucidação do fenômeno particular em si. Compreendemos como o cômico se manifesta, mas também sabemos que há uma riqueza que se manifesta no terreno da particularidade e que é a marca que distingue cada um dos artistas. Neste sentido, tratar do cômico volta a ser realmente um estudo literário, no sentido forte do termo.