



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UFS - UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CAMPUS PROF. ALBERTO CARVALHO
CURSO – LETRAS LICENCIATURA/LÍNGUA PORTUGUESA

BENDITO SEJA O RISO NOSSO DE CADA DIA...

ITABAIANA/SE
2017

ADRIANO DE ALMEIDA SANTOS

BENDITO SEJA O RISO NOSSO DE CADA DIA...

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Graduação em
Letras, da Universidade Federal de
Sergipe, como requisito parcial à
aprovação no componente curricular de
Trabalho de Conclusão de Curso II,
orientado pela Prof^a. Dr^a. Jacqueline
Ramos.

RESUMO

O presente trabalho procura mostrar os preceitos e características essenciais da comicidade na obra *O Santo e a Porca* (2012) de Arian Suassuna que retrata temas do cotidiano e, sobretudo a avareza para fazer uma crítica social pelo viés do cômico. Para tanto as técnicas utilizadas e os meios pelos os quais foram obtidas a bibliografia selecionada para conferir a fundamentação teórica foram Bergson *O riso: ensaio sobre a significação do riso* (1983) e Freud com *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1980). Assim na constituição das obras literárias sobre o estudo da comicidade é importante para entendermos os mecanismos que são processados intimamente nas pessoas para compreendermos o riso.

Palavras-Chave: Comicidade; mecanismos; riso.

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO.....	05
2 – SOBRE O CÔMICO	07
3 – SEU MAIS PRECIOSO TESOURO	23
4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	31
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	34

1 – INTRODUÇÃO

Em nossa rotina diária nos deparamos com diversas situações inusitadas como piadas, histórias de tempos passados e dentre outras situações, o riso faz parte da natureza humana como existência. No entanto, o que haverá no íntimo do risível? Sabemos que tais ocasiões nos traduzem uma sensação de gozo inexprimível de gargalhada, porém essa fantasia cômica é objeto de estudo ao longo dos tempos, desde Platão e Aristóteles que tinham o riso como superioridade e desprezo do outro e dentre outros pensadores.

Iremos fazer neste esboço; procurar entender como se dá esse processo contextualizando com a obra *O Santo e a Porca* (2012), do romancista, dramaturgo, ensaísta e poeta brasileiro Ariano Suassuna. Nascido na capital da Paraíba (1927) faleceu em (2014) na cidade de Recife aos 87 anos e nesta cidade que ele construiu sua trajetória de vida social e literária. Formou-se em Direito, mas quase não exerceu seu ofício de formação optando assim, pela literatura, que era sua paixão. Um dos grandes responsáveis por difundir a identidade cultural do Nordeste ficou conhecido por fundar o Movimento Armorial: que unia o erudito e a cultura popular nordestina. Esse movimento inclui vários tipos de arte como música, dança, teatro e arquitetura.

O foco deste trabalho é tentar de forma paulatina compreender como os personagens praticam cenas do cotidiano aparentemente normal e transforma em sorriso nos leitores, bem como as cenas que se dão nos atos de uma peça e provoca algo hilário nas pessoas. Então, a obra *O Santo e a Porca* (2012) de Ariano Suassuna é uma peça teatral dividida em três atos que conta a história de um velho avaro conhecido como Euricão Árabe. O protagonista é devoto de Santo Antônio e guardava todas suas economias de uma vida inteira numa porca de madeira. Ao receber uma carta de Eudoro que dizia que iria lhe privar do seu mais precioso tesouro, Euricão fica apreensivo achando que Eudoro vai pedir o dinheiro da porca. Caroba, a empregada da casa, entende a situação: o tesouro que ele se refere é Margarida, a filha de seu Euricão. O fazendeiro deseja casar-se com ela. Margarida namora escondido o Dodó, filho de Eudoro, Caroba aproveita a situação para ganhar

dinheiro e casar-se com Pinhão, seu noivo. A empregada planeja casar Margarida com Dodó, e Benona irmã de Euricão com Eudoro, pois os dois haviam sido noivos no passado. Primeiro ela inventa que Eudoro irá pedir a mão de Benona em casamento, depois se aproveita do medo de Euricão e combina com ele uma comissão para tirar 20 contos de Eudoro.

Caroba esconde as meninas no quarto, tranca Dodó com Margarida e se disfarça para receber Eudoro se passando por Margarida, depois se disfarça de Benona e faz Eudoro se apaixonar de novo pela antiga noiva e o tranca no quarto com ela.

Eurico resolve enterrar a porca no cemitério, mas quando acorda de madrugada pegá-la não a encontra Pinhão já havia levado a porca para o quarto de caroba. Para sair do quarto de Margarida vê a filha saindo de lá com Dodó. Como Dodó tenta se explicar achando que Euricão estava bravo porque eles estavam juntos no quarto, ele começa a desconfiar que o moço roubou a sua porca e começam a brigar. Ao ouvirem a discussão, todos saem do quarto, Pinhão pede dinheiro para dizer onde está a porca. Quando consegue recuperá-la descobre que o dinheiro não vale mais. Os casais se acertam e Euricão termina sozinho com a porca e sem dinheiro, perguntando a Santo Antônio o que aconteceu.

O narrador entra em assuntos que são considerados intocáveis na sociedade, mas com o lado cômico ele penetra na sensibilidade desses temas invioláveis, ou seja, se de maneira natural não podemos tratar determinados assuntos, no inconsciente podemos e, uma vez reveladas tais situações vai ficar meio constrangedor, desconfortável, daí vem à risada para abafar o vexame.

Para o desenvolvimento do presente trabalho foram utilizadas pesquisas bibliográficas, além de estudo de caso que se baseou nas obras: *O riso: ensaio sobre a significação do riso* (1983) e *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1980) dos autores Henri Bergson e Sigmund Freud, respectivamente. Para entendermos como se processa os mecanismos de produção e suas funções na obra.

Este projeto está organizado em dois capítulos. Na primeira parte temos a introdução que nos dará um entendimento superficial da pesquisa. O segundo capítulo (Sobre o Cômico) fizemos uma abordagem na visão dos autores sobre o processo pelo qual constrói a comicidade que nos embasamos para realizar a pesquisa. O terceiro capítulo trata da análise da obra *O Santo e a Porca* (2012) e quais os processos de construção do cômico.

2 – SOBRE O CÔMICO

Começaremos com a obra de Henri Bergson *O riso: Ensaio sobre a significação do riso* (1983) faz uma abordagem do riso como expressão ou linguagem corporal ou até mesmo algumas reações a determinadas situações. Ele demonstra o seu significado e de que forma se constrói e as formas que é motivado nas pessoas e se manifesta com a mesma semelhança nas pessoas. Será o que é engraçado para uns também será para outros? A insensibilidade para com os outros nos faz rir, entretanto a sensibilidade de parentesco tira a “graça” e o que outrora era engraçado se torna em cuidado!

O autor salienta, em sua pesquisa, três proposições básicas que conduzem sua teoria: não há comicidade fora do humano; a emoção é inimiga do riso; e ele precisa de eco, ou seja, é comunitário (BERGSON, 1983). A primeira assertiva trata do fator humano relacionado ao riso, já que os animais não riem; a segunda, por sua vez, exclui da produção do riso qualquer tipo de carga emotiva – como a dor e a piedade, já que ela pode inibir o surgimento da gargalhada. E o terceiro postulado se refere ao fato de o riso, na perspectiva em pauta, ser o riso de um grupo, nunca o de uma única pessoa, donde faz com que indaguemos: e quando rimos sozinhos, ao nos lembrar de acontecimentos do passado ou ao assistirmos a algo que achamos engraçado?

Nesses exemplos, por mais que não haja eco, há riso, e nem por isso ele deixa de ser agradável a quem o experimenta. Com esse primeiro contato já ganhamos mais que uma definição teórica, mas, sobretudo um conhecimento prático e íntimo e talvez descubramos também um conhecimento útil, mas evocando em sonho visões logo aceitas e compreendidas por uma sociedade inteira, pois a comicidade incide nos processos de imaginação humana e social porque ela é fruto da vida real representa na arte.

A ideia de automatismo e rigidez mecânica, cerne desta teoria, é retomada por várias vezes como forma de demonstrar que o homem age cada vez mais com aspecto maquinal, numa reprodução de movimentos que o faz ser

comparado a algo inanimado. Obtém-se, como consequência desse comportamento, o cômico, pois não é da natureza humana a falta de maleabilidade e de flexibilidade (BERGSON, 1983).

Este princípio é fortalecido pela rapidez da vida moderna, que gera a também a distração. Esta, por conseguinte, demonstra o caráter accidental da comicidade, pois depende do meio externo para se realizar. Ademais, diz-se que a comicidade também é inconsciente, sendo invisível para quem a faz e visível para a sociedade, assaz observadora. Nesse sentido, se rimos daquilo que foge aos padrões, das distrações, da rigidez e inconsciência humanas, o riso teria uma função social: ele seria uma espécie de repressor das excentricidades, castigando os costumes e serviria para a sociedade de forma a deixar os indivíduos atentos à situação reprimida, a fim de que não ousem repeti-la.

Percebe-se, assim, que a humilhação não seria tão maléfica a ponto de ser negativa, pois seu caráter expurgatório teria uma função um tanto positiva, a de reajustar os desviantes. Porém, deve-se considerar que ninguém quer ser reprimido socialmente através do riso, logo, para que isso aconteça, é necessário nos policiarmos, caso contrário, estará lá o riso para corrigir e ensinar.

Por mais franco que se suponha o riso, ele oculta uma segunda intenção quase de cumplicidade, com outros galhofeiros, reais ou imaginários. Já se observou inúmeras vezes que o riso do espectador, no teatro, é tanto maior quanto mais cheia esteja a sala.

Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. Observamos que essa será a idéia diretriz de todas as considerações de Bergson (1983). Assinalemos nitidamente o ponto a que convergem essas três observações preliminares. Ao que parece, o cômico surgirá quando homens reunidos em grupo dirijam sua atenção a um deles, calando a sensibilidade e exercendo tão-só a inteligência.

Imaginemos certa fixidez natural dos sentidos e da inteligência, pela qual continuemos a ver o que não mais está à vista, ouvir o que já não soa, dizer o que já

não convém, enfim, adaptar-se a certa situação passada e imaginária quando nos deveríamos ajustar à realidade atual. Sem dúvida, uma queda é sempre uma queda, mas uma coisa é cair num poço porque se andava no mundo da lua e outra é cair porque se olhava para outro lugar.

Por conseguinte as explanações, o teórico cita os mecanismos da caixa de surpresas, do fantoche e seus cordões e da bola de neve, os quais são utilizados metaforicamente para representar a premissa que se baseia nos atos e acontecimentos que podem tornar-se cômicos pela ilusão de vida e sensação de arranjo mecânico.

Desse modo, consegue-se representar uma série de preceitos calcados no meio infantil, pois é nessa etapa da vida que o divertimento se faz mais genuíno, e o riso, mais gratuito. Portanto, seja na repetição de movimentos, na manipulação, ou no efeito dominó, a referência à infância está relacionada ao resgate de formas propiciadoras do riso, na infância, mas, agora, correlacionadas ao meio adulto e social.

Sigamos mais além. Acaso o que a ideia fixa representa para o espírito não será o que certos vícios representam para o caráter? Seja por constituição natural ou contração da vontade, o vício assemelha-se muitas vezes a certa curvatura da alma. o vício que nos tornará cômicos é, pelo contrário, aquele que se nos traz de fora, como um esquema completo no qual nos inserimos, ele impõe a sua rigidez, em vez de valer-se da nossa flexibilidade.

Já no teatro, podem-se perceber alguns procedimentos como a repetição (de situações, de palavras), a inversão (de papéis numa cena) e a interferência de séries (em que uma situação penetra na outra, mudando-lhe o rumo). São utilizados, pois, para representar a vivacidade (a mudança contínua de aspecto, a irreversibilidade dos fenômenos e a individualidade perfeita numa série fechada em si mesma), que pode ser contraposta à mecanização humana, porém, o mais das vezes, os tomará como instrumentos ou os manobrárá como fantoches.

Examinemos de perto: veremos que a arte do autor cômico consiste em nos dar a conhecer tão bem esse vício e introduzir o espectador a tal ponto na sua

intimidade, que acabemos por obter dele alguns fios dos bonecos que ele maneja; passamos então também a manejá-los, e uma parte do nosso prazer advém disso. Portanto, ainda nesse caso, é precisamente uma espécie de automatismo o que nos faz rir. E trata-se ainda de um automatismo muito próximo do simples desvio. Para nos convenceremos disso, bastará observar que um personagem cômico o é, em geral, na exata medida em que se ignore como tal. O cômico é inconsciente.

No que diz respeito à comicidade de palavras, segundo Bergson, ela se dá pela modelagem feita pelo espírito humano quanto ao uso da linguagem. O chiste, por exemplo, é uma manifestação da língua, assim como a ironia, as frases feitas ou estereotipadas são tipos orais de cômico. O risível também pode ser apreendido através da interpretação que fazemos de uma frase que está no sentido figurado e fingimos entendê-la no sentido próprio. Como é possível notar, o humor também pode existir no modo como falamos, interpretamos e, mais propriamente, quando somos tentados a fazer certos comentários, seja para ofender, para punir ou simplesmente para fazer rir.

Outro aspecto que Bergson (1983) faz engloba a comicidade de caráter, a qual, diferentemente do tratamento dado à linguagem ou da observação de uma série de ações, trata de uma parte abstrata da humanidade, o caráter, isto é, daquilo que há de pronto na nossa personalidade e que, por ser uma modelagem, pode ser imitado. A dimensão do problema inclui principalmente os defeitos e suas implicações sociais.

Nesse sentido, todo caráter seria cômico, pois é repetição, é uma moldura, um tipo, em que outros podem inserir-se, causando o cômico através da imitação. São esses os elementos da comicidade de caráter: a mecanização, que é o não estar em contato com a sociedade; o automatismo, que é o agir mecanicamente; a distração, que é o próprio desvio de atitudes e ações, o ser diferente; e a insociabilidade, que é o não tomar consciência de si e dos outros.

Podemos agora obter uma perspectiva sem dúvida, sobre o aspecto risível da natureza humana e sobre a função comum do riso. O que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é certa atenção constantemente desperta, que vislumbre os contornos da situação presente, e também certa elasticidade de

corpo e de espírito, que permitam adaptar-nos a ela. Tensão e elasticidade, eis as duas forças reciprocamente complementares que a vida põe em jogo. Uma vez afastadas essas inferioridades que atingem o aspecto sério da existência (e elas tendem a eliminarem-se por si mesmas no que veio a se chamar a luta pela vida), a pessoa pode viver, e conviver com outras pessoas.

Contudo, a sociedade exige algo mais ainda. Não basta viver; importa viver bem. Agora o que ela tem a temer é que cada um de nós, satisfeito em atentar para o que respeita ao essencial da vida, se deixe ir quanto ao mais pelo automatismo fácil dos hábitos adquiridos.

Toda rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo, será, pois, suspeita à sociedade, por constituir indício possível de uma atividade que adormece, e também de uma atividade que se isola, tendendo a se afastar do centro comum em torno do qual a sociedade gravita; em suma, indício de uma excentricidade. E, portanto, por um simples gesto ela reagirá. O riso deve ser algo desse gênero: uma espécie de gesto social.

O riso não advém da estética pura, dado que tem por fim (inconsciente e mesmo imoralmente em muitos casos) um objetivo útil de aprimoramento geral. Resta, no entanto, alguma coisa de estético, pois o cômico surge no momento preciso no qual a sociedade e a pessoa, isentas da preocupação com a sua conservação.

No entanto, se traçarmos um círculo em torno das ações e intenções que comprometem a vida individual ou social e que se castigam a si mesmas por suas consequências naturais, restará ainda do lado de fora desse terreno de emoção e luta, numa zona neutra na qual o homem se apresenta simplesmente como espetáculo ao homem, certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade quereria ainda eliminar para obter dos seus membros a maior elasticidade e a mais alta sociabilidade possíveis. Essa rigidez é o cômico, e a correção dela é o riso.

Convém, no entanto, nos precavermos de exigir dessa simples fórmula uma elucidação imediata de todos os efeitos cômicos. Ela se aplica sem dúvida a

casos elementares, teóricos, perfeitos, nos quais o cômico está isento de impurezas. Ora, é a própria continuidade das formas cômicas que cuidamos de restabelecer, reatando o fio que vai desde as graças do palhaço aos artifícios mais requintados da comédia, seguindo esse fio nos desvios não raro imprevistos, parando aqui e ali para contemplar em torno de nós, e subindo, afinal, se possível, ao ponto em que o fio está pendente e onde talvez nos surja a relação geral da arte com a vida — pois o cômico hesita entre uma e outra.

A respeito dos defeitos, aquele sobre o qual gravitam todos os outros, segundo Bergson (1983), seria a vaidade. Esta seria um produto social que desperta os amores-próprios distraídos para a própria consciência, ou seja, seria uma manifestação do egoísmo exacerbado. Acontece em várias manifestações humanas e é, portanto, o defeito essencialmente risível. Sua contraparte é a modéstia e o riso é seu castigo (BERGSON, 1983).

Começemos pelo mais simples. Que vem a ser uma fisionomia cômica? De onde vem uma expressão ridícula do rosto? E que distingue, no caso, o cômico do feio? Assim formulada, a questão só pode ser resolvida arbitrariamente. Por mais simples que pareça, é já por demais sutis para se deixar tratar de frente. Deveríamos começar por definir a feiura, e depois procurar o que o cômico lhe acrescenta: ora, a feiura não é mais fácil de analisar que a beleza. Mas tentaremos um artifício que nos servirá frequentemente. Adensaremos o problema, por assim dizer, aumentando o efeito até tornar visível a causa. Agravemos, pois, a feiura, levando-a até a deformidade, e vejamos como se passará do disforme ao ridículo.

É incontestável que certas deformidades têm sobre as demais o triste privilégio de poder, em certos casos, provocar o riso. Acreditamos que chegará a extrair a lei seguinte: Pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem conformada consiga imitar. Ao atenuar a deformidade risível, deveremos obter a feiúra cômica. Portanto, uma expressão risível do rosto será a que nos faça pensar em algo de rígido, retesado, por assim dizer, na mobilidade normal da fisionomia.

Veremos, pois, um cacoete consolidado, uma careta permanente. Dir-se-á que toda expressão habitual do rosto, seja ela graciosa e bela, nos dá essa mesma impressão de um hábito adquirido para sempre? Quando falamos de uma beleza, e

mesmo de uma feiúra expressivas, quando dizemos que certo rosto tem expressão, trata-se de uma expressão talvez estável, mas que adivinhamos móvel. É uma careta peculiar e definitiva. Dir-se-ia que toda a vida moral da pessoa cristalizou-se nesse sistema. E essa é a razão pela qual um rosto é tanto mais cômico quanto melhor nos sugere a idéia de alguma ação simples, mecânica, na qual a personalidade esteja encarnada para sempre.

Discerniremos sempre a indicação de um cacoete que se insinua, o esboço de uma possível careta, enfim, certa deformação em que se desenhe de preferência a natureza. Trata-se sem dúvida de uma arte que exagera, e, no entanto, definimo-la muito mal ao lhe atribuirmos por objetivo uma exageração, porque existem caricaturas mais verossímeis que retratos, caricaturas que mal se percebem, e inversamente podemos exagerar ao extremo sem obter um verdadeiro efeito de caricatura.

Para parecer cômico, é preciso que o exagero não pareça ser o objetivo, mas simples meio de que se vale o desenhista para tornar manifestas aos nossos olhos as contorções que ele percebe se insinuarem na natureza. Rimos então de um rosto que é por si mesmo, por assim dizer, a sua própria caricatura.

Em resumo, nossa imaginação tem sua filosofia bem decretada: em toda forma humana ela percebe o esforço de uma alma que modela a matéria, alma infinitamente maleável, eternamente móvel, isenta da gravidade por não ser a terra que a atrai. Essa alma comunica algo de sua leveza alada ao corpo que anima: a imaterialidade assim transferida à matéria é o que se chama de graça.

Por ela esses movimentos inteligentemente variados do corpo seriam fixados em cacoetes insensatamente adquiridos, solidificadas em caretas duráveis as expressões cambiantes da fisionomia, imprimindo, enfim, a toda a pessoa uma atitude que lhe dê a impressão de estar afundada e absorta na materialidade de alguma ocupação mecânica em vez de se renovar sem cessar ao contato de um ideal vivo.

Onde a matéria consiga assim adensar exteriormente a vida da alma, fixando-lhe o movimento, contrariando lhe enfim a graça, ela obtém do corpo um

efeito cômico. Se quiséssemos, pois, definir aqui o cômico por comparação com o seu contrário, o contraste deveria ser mais com a graça do que com a beleza. Trata-se mais de rigidez que de feiura.

Agora, o filósofo francês enumera algumas leis através de categorias. Com relação ao corpo, por exemplo, ele cita a comicidade das formas, que pode se concretizar na caricatura; e a comicidade dos gestos, movimentos e atitudes, que é aquela que torna o corpo humano risível à medida que nos faz pensar na mecânica, ou seja, no automatismo, na inflexibilidade.

Além dessas divisões, há outras, as quais são subdivisões da premissa “o mecânico sobreposto ao vivo” (BERGSON, 1983, p. 28): a substituição do natural pelo artificial, inserindo neste princípio a moda, a máscara e o disfarce; a comicidade que deriva do desvio de atenção que nos leva a perceber o físico de uma pessoa quando o que deveríamos observar era o moral, seja pelo enrijecimento profissional, ou pelo enrijecimento do corpo por causa de certos defeitos; e o riso que surge quando uma pessoa nos dá a impressão de coisa, ou seja, é risível a passagem do humano à coisificação.

Enunciemos de pronto, a lei que nos parece governar os fatos desse gênero: ela se deduz sem dificuldade das considerações que acabamos de fazer. Atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo. A visão de um mecanismo que funcione no interior da pessoa é coisa que se manifesta através de um sem número de efeitos divertidos; é, porém, no mais das vezes, uma visão fugaz, que logo se perde no riso que suscita. Para fixá-la, impõe-se um esforço de análise e reflexão.

É o caso, por exemplo, num orador, do gesto que rivaliza com a fala. Se o observo, se basta para me desviar, se espero a sua passagem e se ele chega quando o espero, involuntariamente riremos. Por que isso? Porque temos agora diante de nós um mecanismo que funciona automaticamente. Já não é mais a vida, mas automatismo instalado na vida e imitando a vida. É a comicidade.

Essa a razão também pela qual gestos dos quais não imaginamos rir se tornam risíveis quando outra pessoa os imita. Veremos que nossos estados de espírito mudam de instante a instante, por menos que reflitamos nisso, e que, se nossos gestos acompanhassem fielmente nossos movimentos interiores, se vivessem como vivemos, jamais se repetiriam: por isso, seriam incapazes de qualquer imitação.

Portanto, só começamos a ser imitáveis quando deixamos de ser nós mesmos. Isto é, só se pode imitar dos nossos gestos o que eles têm de mecanicamente uniforme e, por isso mesmo, de estranho à nossa personalidade viva. Imitar alguém é destacar a parte do automatismo que ele deixou introduzir-se em sua pessoa. É, pois, por definição mesmo, torná-lo cômico. Não surpreende, portanto, que a imitação cause riso.

Prosseguimos nessa direção, percebemos confusamente conseqüências cada vez mais remotas, cada vez mais importantes também, da lei que acabamos de enunciar. Pressentimos visões ainda mais fugazes de efeitos mecânicos, sugeridas pelas ações complexas do homem e não mais simplesmente por seus gestos. Adivinhamos que os artifícios usuais da comédia, a repetição periódica de uma expressão ou de uma cena, a intervenção simétrica dos papéis, o desenrolar geométrico das situações, e ainda muitos outros truques, poderão extrair a sua força cômica da mesma fonte.

Nesse caso, a arte do teatro consistiria talvez em nos apresentar uma articulação visivelmente mecânica de acontecimentos humanos, ao mesmo tempo conservando deles o aspecto exterior da semelhança, isto é, a maleabilidade aparente da vida. De fato, a fórmula existe, em certo sentido; contudo, não se desenvolve regularmente. Isto é, a dedução deve deter-se vez por outra em certos efeitos dominantes, cada um deles parecendo modelos em torno dos quais se arranjam, em círculo, novos efeitos semelhantes. Estes últimos não se deduzem da fórmula, mas são cômicos pelo parentesco com os efeitos originários de que decorrem. Estamos numa dessas encruzilhadas. O mecânico calcado no vivo, eis uma cruz onde é preciso se deter, imagem central donde a imaginação irradia em direções divergentes.

Em primeiro lugar, essa vista do mecânico e do vivo inseridos um no outro faz com que nos inclinemos à imagem mais vaga de alguma rigidez qualquer aplicada à mobilidade da vida, tentando desajeitadamente acompanhar-lhe as linhas e lhe imitar a maleabilidade. Adivinha-se então o quanto será fácil um vestuário tornar-se ridículo. Quase se poderia dizer que toda moda é risível por algum aspecto. No caso, pois, o cômico fica em estado latente. No máximo, conseguirá aparecer quando a incompatibilidade natural for tão profunda entre o envoltório e o envolvido que uma comparação mesmo secular não consiga consolidar a união de ambos: é o caso da cartola, por exemplo. Certamente, daí decorre uma nova série de dificuldades para a teoria do cômico. Uma afirmação como esta: "minhas roupas habituais fazem parte do meu corpo" é absurda ao ver da razão.

Por isso, a imaginação a toma por verdadeira. "Um nariz vermelho é um nariz pintado", "um negro é um branco disfarçado", são também absurdos para a razão que raciocina, mas verdades certíssimas para a simples imaginação. Existe, pois, uma lógica da imaginação que não é a lógica da razão, que chega inclusive a contrastar com ela às vezes. E, no entanto, a filosofia terá de considerá-la, não apenas para o estudo da comicidade, mas também para reflexões da mesma ordem.

Assim, para uma cerimônia tornar-se cômica, basta que nossa atenção se concentre no que ela tem de cerimonioso, e esqueçamos sua matéria, como dizem os filósofos, para só pensar na forma. Não vale a pena insistir nesse ponto. Todos sabem com que facilidade o chiste cômico se exerce sobre solenidades sociais de feição contraída, desde uma simples distribuição de prêmios a uma sessão de tribunal. A tais e quais formas e fórmulas correspondem outros tantos esquemas já feitos onde a comicidade se inserirá. Mas, também nesse caso, se há de acentuar o cômico aproximando-o da sua fonte. Da idéia de disfarce, que é derivada, será preciso voltar à idéia primitiva, isto é, de um mecanismo superposto à vida.

Bergson (1983) agora faz a análise dos caracteres cômicos, mas, na realidade, seguimos o método inverso: de cima para baixo é que dirigimos a luz. Persuadidos de que o riso tem uma significação e um alcance sociais, que o 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 por alvo. Persuadidos de que o riso tem uma significação e um alcance sociais, que o

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 por alvo. A dificuldade consistiu, sobretudo em explicar como nos acontece rir de alguma coisa que não seja um caráter, e por quais sutis fenômenos de impregnação, combinação ou mistura o cômico se pode insinuar num simples movimento, numa situação objetiva, numa frase independente.

Há estados de alma, dizíamos, que nos comovem ao experimentá-los, alegrias e tristezas com as quais nos solidarizamos paixões e vícios que suscitam o espanto doloroso, ou o terror, ou a piedade nos que os contemplam, enfim, sentimentos que se estendem de alma em alma por ressonâncias afetivas. Só quando outra pessoa deixa de nos comover, só nesse caso pode começar a comédia. E ela começa com o que poderíamos chamar de enrijecimento contra a vida social. É cômico quem siga automaticamente o seu caminho sem se preocupar em fazer contato com outros. O riso é verdadeiramente uma espécie de trote social, sempre um tanto humilhante para quem é objeto dele.

Daí o caráter equívoco da comicidade. Não pertence toda à arte, nem toda à vida. Por um lado, os personagens da vida real não nos causariam riso se fôssemos capazes de assistir aos seus desempenhos como ao espetáculo que olhamos do alto do camarote; eles só nos são cômicos porque representam a comédia. A verdade é que o personagem cômico pode, a rigor, estar de acordo com a estrita moral. Resta-lhe apenas pôr-se de acordo com a sociedade. Um vício maleável seria menos fácil de ridicularizar do que uma virtude in-flexível. Suspeita à sociedade é a rigidez.

Assim se explica que a comicidade seja muitas vezes relativa aos costumes, às idéias, aos preconceitos de uma sociedade. Podemos, pois, admitir que via de regra são os defeitos alheios que nos fazem rir cabendo. Esses defeitos nos fazem rir em razão de sua insociabilidade mais do que por sua imoralidade.

Ao final do seu estudo, Bergson (1983) retoma suas explicações, de forma mais sucinta, mostrando suas conclusões, das quais a mais importante seria a de que o riso corrige os defeitos a fim de melhorar os homens, na conjuntura da sociedade. Tendo em vista essa perspectiva, o cômico humilharia, mas não

magoaria, já que pagaria o mal com o bem. É notável que esta obra percorre um longo caminho a respeito das formas, das artes, do espírito social e que, através dela, chega-se a explicações pertinentes a respeito de um material tão abstrato, mas que se apresenta de forma tão concreta e vivaz no seio da coletividade. O riso, que existe no homem e é inseparável dele, aguça a curiosidade acerca dos mecanismos que o produzem e dos efeitos que ele traz em seu bojo, e é um fato tão natural da vida que a teoria não chega ao âmago de uma risada saudável e pura.

Complementando a nossa bibliografia, utilizamos também *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1980), obra freudiana lançada originalmente em 1905, na qual o teórico associa a questão do inconsciente à produção dos chistes. Estes ditos espirituosos podem ser definidos como “uma criação consciente e bem-sucedida de algo que seja cômico” (FREUD, 1980, p. 22) ou “um juízo desinteressado, um jogo de ideias que produz liberdade; é algo que trabalha com coisas dessemelhantes, fundindo-as” (p. 23). Estes conceitos, que parecem não dialogar entre si, trazem em sua materialidade a parcela de comicidade com que são engendrados os chistes, além de já apresentarem a liberdade como um dos emblemas deste mecanismo.

Para a formulação dos chistes, leva-se em consideração um contraste entre ideias, ou melhor, um contraste entre o sentido e a falta de sentido das palavras, além de poder ser observado o sentido no nonsense (absurdo) ou a atribuição de sentido ao chiste de forma a torná-lo cômico. O dito espirituoso trabalha com a ideia de “desconcerto e esclarecimento” ou, mais claramente, o estranhamento e depois o reconhecimento (FREUD, 1980, p. 24-5).

Para todos os efeitos, o chiste também deve ser breve, devendo dizer muito utilizando pouco; e deve revelar algo que estava escondido como o faz a caricatura. Esta é, para Freud, a característica mais geral dos chistes: revelar, mostrar, dar a ver. Em relação às técnicas abordadas por Freud, as mais produtivas são a condensação e o deslocamento, as quais têm como correlatas linguísticas a metáfora e a metonímia.

No entanto, há vários desdobramentos elencados pelo autor como, por exemplo, múltiplo uso do mesmo material, duplo sentido. Jogo de palavras, dentre

outras ramificações. Na verdade, o que Freud tenta fazer nessa parte da obra é destacar os métodos de criação dos chistes, quais os seus processos de feitura e, então, ele percebe que há muitas formas de fazê-lo. Através da compreensão desses mecanismos, Freud tentará, posteriormente, fazer o paralelo destes com o método de produção dos sonhos, além de buscar a relação existente entre os chistes e o inconsciente.

No que diz respeito às técnicas dos chistes, Freud sugere outras formas chistosas como o trocadilho, afirmando que esta é uma forma mais baixa de chiste verbal, por ser a “mais barata” (1980, p. 61). Também são apresentados outros procedimentos como o sentido denotativo e o conotativo, o literal e o coloquial, o mal-entendido, o raciocínio falho, a repetição, a unificação ou o duelo verbal, a ironia ou representação pelo oposto, a analogia, dentre outros mecanismos que constituem a formação dos chistes. Uma das preocupações de Freud é saber se o prazer proporcionado pelo chiste encontra-se na sua forma ou no seu conteúdo, isto é, na sua elaboração ou na sua significação intelectual.

Ademais, distingue os chistes em inocentes e tendenciosos, sendo que estes últimos servem a um fim específico e são denominados de abstratos (1980, p. 109). Já os chistes inocentes diferenciam-se dos tendenciosos pelo fato de, nos primeiros (os inocentes), faltar a repressão, seu efeito ser moderado e não provocar uma explosão de riso. Isso porque, nos segundos, produz-se mais prazer, pois suas formas de expressão se dão a partir da sátira ou da obscenidade (p.116).

Freud (1980) conclui que “um chiste nos permite explorar no inimigo algo de ridículo que não poderíamos tratar aberta ou conscientemente, devido a obstáculos no caminho; ainda uma vez, o chiste evitará as restrições e abrirá fontes de prazer que se tinham tornado inacessíveis” [sic] (1980, p. 123).

Assim, o chiste é utilizado para falar sobre algo que estava reprimido, e isso de forma a torná-lo claro socialmente, fazendo com que sejam reprimidos esses obstáculos, através do riso, donde se exerce, assim, uma função social. A potencialidade dos chistes é tamanha que, através deles, é possível atingir instituições e/ou pessoas que as representam, dogmas, religiões, concepções de vida, pessoas ilustres, a própria pessoa, etc. (1980, p.129).

O teórico tenta, ainda, descobrir como ocorre a produção do prazer a partir dos chistes, bem como estes são formulados, como se dá o seu nascimento, no inconsciente, e a essa tentativa de descobrimento ele dá o nome de psicogênese dos chistes. Para ele, o prazer proporcionado por esses ditos espirituosos está associado à efusão de energia que estava sendo economizada para reprimir ou, nas palavras dele, “esta produção de prazer corresponde à despesa psíquica que é economizada” (FREUD, 1980, p. 140).

Em relação à psicogênese, portanto, pode-se dizer que o prazer em um chiste advém do jogo com as palavras ou da liberação do nonsense, promovendo o pensamento e guardando-o da crítica. Assim, o chiste é percebido como uma forma de romper com a seriedade e com a censura através de jogos de palavras e de pensamentos, produzindo prazer. Isso se dá através da liberação da catexia, ou seja, da liberação da energia que estava sendo utilizada para reprimir. É aí que, para relacionar o riso à suspensão da inibição, Freud trabalha com a noção de catexia.

Esta, por seu turno, pode ser entendida como a concentração das energias que, a princípio, servem para reprimir, mas que são liberadas através do riso. Neste caso, o chiste ameniza as tensões, suspende as inibições e possibilita a descarga das energias inibitórias, repressivas, dando a sensação de prazer. Freud também traça uma importante diferença entre chiste e cômico, a qual se baseia no fato de que uma pessoa pode se divertir ou rir sozinha, o que, na visão freudiana, caracteriza o cômico; enquanto isso, ao contrário, o chiste precisa ser contado a alguém.

Como o próprio estudioso explica, “é possível que minha necessidade de comunicar o chiste a mais alguém esteja de algum modo conectada à gargalhada que produz, gargalhada este que me é negada mas que se manifesta em outra pessoa” (1980, p. 167). Assim sendo, para que um chiste tenha resultado, é necessário que haja, além do emissor, o receptor, pois só através deste é que ocorrerá o riso, já que é na recepção que se dá a ressignificação da mensagem. Apesar de encontrar pontos congruentes entre os chistes e o inconsciente (parecidos pelo aspecto da brevidade e do sentido no nonsense), Freud (1980) termina por concluir que “afora a única conformidade já considerada, essas duas

funções mentais dissimilares revelam apenas diferenças” (FREUD, 1980, p. 204). Eles diferem, dentre outras coisas, no fato de os sonhos não precisarem ser contados a uma terceira pessoa, mas os chistes, sim.

De acordo com essa teoria, o cômico pode ser produzido através de alguns métodos como a caricatura, o travestimento, a paródia, o desmascaramento, processos estes que tornam as pessoas cômicas (FREUD, 1980). O autor assemelha-se a Bergson no que concerne ao cômico dos movimentos ou à questão do automatismo.

Na verdade, o que Freud (1980) tenta fazer nesta parte é encontrar a condição para que algo seja ou não dado como cômico. Freud chega a lançar as hipóteses que podem favorecer ou não o resultado cômico de um chiste. Dentre elas, podem ser citadas: (a) A condição mais favorável para a produção do prazer cômico é geralmente uma disposição eufórica, em que se está “inclinado a rir”. [...] (b). Um efeito similarmente favorável é produzido por uma expectativa do cômico, ao se estar em harmonia com o prazer cômico. (c) . As condições desfavoráveis para o cômico procedem do tipo de atividade mental em que uma pessoa particular se ocupa no momento (FREUD, 1980, p. 247).

Ademais, ultrapassando o aspecto eufórico que deve ser experimentado pelo indivíduo para que ele possa rir e da disposição mental que não deve estar circunscrita a emoções como a dor e a piedade, Freud ainda difere cômico de humor, atribuindo ao último a característica de ser desfrutado por uma única pessoa, isto é, por não ter nele a obrigação de comunicar o prazer humorístico a mais alguém, o que ocorre também no cômico, segundo Freud.

Além disso, o humor está relacionado aos sentimentos humanos que devem ser reprimidos para que haja o riso, fazendo com que a emoção seja economizada. Enfim, esta obra freudiana serve para que percebamos como é que o jogo de palavras e pensamentos que tem origem no inconsciente nos afeta, fazendo-nos rir. As variadas técnicas de chistes e os seus mecanismos para a produção do prazer são descritos ao mesmo tempo em que é exposta a noção de liberação de energias inibitórias do prazer.

Tenta-se também associar sonho e chiste através das técnicas de produção de ambos, mas descobre-se que há mais diferenças entre ambos do que semelhanças. Difere-se o chiste do cômico, ressaltando a necessidade que o chiste tem de ser contado enquanto o cômico pode ser realizado somente em uma pessoa. Destaca-se, por fim, que é necessário nos afastarmos, ou seja, que não despertemos emoções que possam inibir o chiste, senão ele não obterá resultado.

Deve-se dizer apenas que, seja um chiste, um gracejo, um chiste tendencioso ou inocente, uma zombaria ou uma piada, ou qualquer manifestação do pensamento que tenha a intenção de fazer rir, o importante é que o efeito esperado seja alcançado, ou melhor, que se suscite o riso. Afinal, o adulto, ao ser integrante de uma sociedade que censura, reprime e inibe, necessita do riso como uma “válvula de escape” para as suas emoções refreadas. O riso (neste caso, proporcionado pelo chiste), visto desse prisma, tem uma função social importantíssima: levar ao adulto o meio pelo qual ele possa redescobrir o prazer através do riso, sem que seja necessário submeter-se à censura. E também ajuda a recuperar a sensação de ânimo vivida na infância.

Portanto, para Freud, o riso tem um caráter libertador e prazeroso, enquanto que, para Bergson, serviria para corrigir através da humilhação, e isso demonstra que os dois estudiosos se ocuparam de aspectos diferentes em suas pesquisas, mesmo que os objetos sejam não apenas o riso, mas também seus processos de tessitura.

3 – SEU MAIS PRECIOSO TESOURO

A peça teatral *O Santo e a Porca* foi escrita no de 1957 e encenada pela primeira vez em 1958, no Teatro Dulcina, Rio de Janeiro, sob a direção de Ziembinski. Trata-se de uma obra baseada na peça Plautina, *Aulularia*, escrita por Ariano Suassuna, dramaturgo paraibano que se destaca pela valorização da cultura nacional e da cultura nordestina.

O início da Imitação Nordestina de Plauto, como denomina a peça seu próprio autor, se dá com o diálogo entre Caroba e Euricão, o qual recebe a informação de que Eudoro enviou-lhe uma carta pelas mãos do criado Pinhão. Por sua vez, a leitura da carta, que se dará na sequência, desencadeará um sem fim de quiprocós, os quais serão possibilitados pela ação de Caroba, a criada do velho avarento.

Na peça teatral *O Santo e a Porca* (2012), o narrador se utiliza de um discurso trivial que se faz valer de um dos “pecados capitais”, a avareza. Para retratar a ideia cotidiana da sociedade corrompida por esse sentimento explorador. Dessa forma ele usa a comicidade para canalizar a sua crítica que serão debatidas à medida que for analisada a peça. No primeiro ato da peça, o materialismo é mostrado como forma de medo de perder o que tinha:

CAROBA — “Vá à minha frente procurar Euricão para entregar essa carta a ele.”

EURICÃO — Onde está a carta? Dê cá! Que quererá Eudoro Vicente comigo?

PINHÃO — Eu acho que é dinheiro emprestado.

EURICÃO — (*Devolvendo a carta.*) Hein?

PINHÃO — Toda vez que ele me manda assim na frente, a cavalo, é para isso.

EURICÃO — E que ideia foi essa de que eu tenho dinheiro? Você andou espalhando isso!

Foi você, Caroba miserável, você que não tem compaixão de um pobre como eu! Foi você, só pode ter sido você! (SUASSUNA, 2012, p. 47).

Nessa primeira parte da peça, além de demonstrar a ideia de uma obra que tem a avareza como protagonista, também nos remete ao que prega Bergson (1899, p. 36). “É cômico todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica”. Em *O Santo e a Porca*, as confusões envolvem não apenas a jovem filha do avarento e a porca, em que está guardado o tesouro, mas também Benona, a irmã de Euricão, bem como o objeto em que está o tesouro e o animal preparado para o jantar, isto é, duas porcas.

Vejamos agora um trecho do primeiro ato, em que Margarida, a filha, lê a carta enviada por Eudoro, seu pretendente, ao velho avarento:

MARGARIDA – De minha chegada aí, mas quero logo avisá-lo: pretendo privá-lo de seu mais precioso tesouro!

EURICÃO – Está vendo? Esse ladrão! Esse criminoso! Meteu na cabeça que eu tenho dinheiro escondido e quer roubá-lo. (SUASSUNA, 2012, p. 49).

Euricão, ao ouvir parte da carta, lida pela filha, entende que o tesouro de que fala o outro é seu dinheiro. No entanto, Eudoro se refere à Margarida.

O dito quiproquó, momento em que tudo deveria se esclarecer ocorre outro mal-entendido, o qual terá duração bastante mais significativa: Eudoro pede a permissão de Euricão para casar-se com Margarida, mas o velho pensa que Benona é quem está sendo pedida em casamento. Isso só ocorre porque a criada, Caroba, fala em nome de Eudoro de forma a provocar a confusão:

EURICÃO – Se não for dinheiro emprestado, eu me dane! O que é que você quer?

CAROBA – Seu Euricão, o senhor sabe perfeitamente que Seu Eudoro gostou de uma pessoa de sua família.

EURICÃO – Sei, mas pensei que isso já tivesse passado.

CAROBA – Ora passado, agora foi que começou! A simpatia que essa pessoa inspirou a Seu Eudoro só fez aumentar com a separação. Pois bem, Seu Eudoro veio pedi-la em casamento.

EURICÃO – Está dada, pode se considerar noivo. (SUASSUNA, 2012, p. 49).

Neste trecho percebemos a forma como a esperta Caroba se utiliza das palavras no intuito de fazer com que Eudoro pensa estar tratando de Margarida, que passou um tempo em sua casa e, como é de conhecimento de todas as personagens, conquistou sua simpatia, Euricão entende que tudo se refere à Benona, com a qual o outro teve um noivado em tempos passados. Ao final, quando é confundida Margarida e a porca, não há a interferência direta de Caroba e a desordem parece ocorrer de forma mais espontânea.

DODÓ – Mas eu não já disse que o que aconteceu foi coisa tola?

EURICÃO – Coisa tola o quê? Você não veio confessar? E depois, de repente, começa a se desdizer, dizendo que não tocou nela! Como é, tocou ou não tocou?

DODÓ – Bem, tocar, toquei, mas não foi nada que pudesse ofendê-la. Mas já que o senhor considera essa tolice um crime, por que não aceita os fatos e não me dá de vez esse tesouro?

EURICÃO – Como é, assassino? Você quer ficar com meu tesouro? Contra minha vontade?

DODÓ – Eu não estou lhe pedindo? A coisa que eu mais desejo no mundo é ficar com ela!

EURICÃO – Você? Ficar com ela?

DODÓ – Sim.

EURICÃO – Ah, não, você tem que devolver!

DODÓ – Devolver? Eu não já disse que não tirei nada? Devolver o quê?

EURICÃO – Aquilo que me pertencia e que você tirou!

DODÓ – Que eu tirei? De onde? Afinal, o que é que você quer?

EURICÃO – (Irônico, amargo) Você não sabe?

DODÓ – Você não diz!

EURICÃO – O que eu quero é minha porca que você confessou ter roubado!

MARGARIDA – Ai, meu Deus, por que o senhor me insulta?

DODÓ – Isso é coisa que o senhor diga? Porca por quê? Sua filha é a mais pura das moças, portou-se com toda a prudência e o senhor a trata com essa grosseria!

EURICÃO – Minha filha? Que é que minha filha tem a ver com isso? Que é que você está fazendo aqui, Margarida? (SUASSUNA, 2012, p. 49).

Quando a criada não interfere nos mal-entendidos o expectador tem a impressão de que a qualquer momento as personagens se darão conta de que

tratam de assuntos diversos e tudo será resolvido. Ocorre que mesmo quando Euricão revela a que está referindo-se, Dodó e Margarida não associam o vocábulo “porca” ao objeto de madeira em que o velho guardava seu tesouro; o entendimento de “porca” em seu sentido figurado, por sua vez, acaba por desencadear um novo mal-entendido, haja vista que os jovens pensam que o velho profere xingamentos à filha.

Mas não é somente a capacidade do narrador em brincar com o duplo valor dos termos e de encadear quiprocós, mas também o fato de que consiga chamar nossa atenção para a independência e a coincidência das séries, ao “renovar sem cessar a falsa ameaça de uma dissociação entre as duas séries que coincidem” (BERGSON, 1980, p. 55), leva-nos a vislumbrar a habilidade na exploração desse recurso cômico.

A criada da casa Caroba é de uma sagacidade tal que acaba por manipular o próprio avarento e conseguir levá-lo a gastar com o jantar. Utilizando-se de astúcias comparáveis a esta, a criada, por sua esperteza e destaca-se pela importância que possui na manutenção do elemento cômico.

Nesse sentido, segundo Bergson (1899), Caroba é: “O manipulador de marionetes” (p. 40). Marionetes seriam as outras personagens, já que atuam de acordo com as orientações de Caroba; este agir de acordo com os comandos do manipulador, por seu lado, acaba por torná-las cômicas.

A comicidade, neste sentido, estaria na rigidez e no automatismo das atitudes com que os demais indivíduos seguem as orientações da criada esperta. É o que acontece quando um personagem oscila entre dois partidos opostos a tomar, cada um desses partidos puxando para o seu lado alternadamente. Observemos que o autor cômico tem o cuidado então de personificar as duas partes contrárias.

Não há, portanto uma cena real que a fantasia não possa levar à comicidade de uma simples imagem ou imaginação.

Já o empregado de Eudoro o Pinhão tem como característica de maior destaque a recorrência com que emprega ditos populares em todos os contextos.

PINHÃO – É! É um velho, mas não gosto de mulher que bate no bucho dos outros não! Boa romaria faz quem em sua casa fica em paz!

CAROBA – Não me venha com ditado, agora!

PINHÃO – É não me venha com ditado, mas seguro morreu de velho e desconfiado ainda está vivo. Vivo e de testa limpa! (SUASSUNA, 2012, p. 55).

O emprego de um ditado isoladamente não é o bastante para causar o cômico. Contudo, “um personagem que se exprima sempre nesse estilo seria invariavelmente cômico” (BERGSON, 1980, p. 61). É cômica a maneira como se dá o emprego dos ditados em Pinhão devido a sua recorrência. Há que destacar ainda nesse emprego, que acaba por ser cômico, o resgate das crenças inerentes à cultura popular. A recorrência à cultura popular é um traço significativo da obra de Ariano Suassuna.

Caroba e Pinhão correspondem à dupla de serviçais da peça. Eles são importantes para produção de situações cômicas, já que na Peça formam um relacionamento e é de grande impotência cômica. Portanto o casal de empregados ocupa papéis de destaque não só por causa da construção cômica, mas também por serem indivíduos contemporâneos e representarem grupos sociais minoritários que sofrem desmandos daqueles que detêm recursos financeiros e em detrimento disso, utilizam-se esses enganos como forma de vencer condições adversas que se lhes impõem.

No tocante à avareza, notamos que são de grande importância os comentários das demais personagens para a evidenciação do vício cômico. À medida que em dados os aspectos o avarento Euricão tornou-se assim, avaro, em decorrência a uma perda.

EURICÃO – [...] Mas parece que Santo Antônio me abandonou por causa da porca. Que santo mais ciumento, é “ou ele ou nada”! É assim? Pois eu fico com a porca. Fui seu devoto a vida inteira: minha mulher me deixou a porca veio para seu lugar. E nunca nem ela nem você me deram a sensação que a porca dá. Ah, minha bela, ah, minha amada!. (SUASSUNA, 2012, p. 57).

Como está evidente no excerto apresentado acima, a porca, isto é, a avareza, passou a ocupar um lugar de destaque na vida de Euricão a partir do momento em que perdeu a mulher; trata-se de um elemento que supre uma lacuna, uma perda. Seu apego à porca, como forma de fugir da solidão está expresso ao final da peça, quando afirma:

“Você não está entendendo nada! E como ficaria eu? Você casa com Dodô, Benona com Eudoro, Caroba com Pinhão. Não vê que eu fico só? No meio disso tudo, com quem casaria eu?” (SUASSUNA, 2012, p. 81).

O aspecto sentimental e até certo ponto comovedor da fala de Euricão no remete ao que afirma Bergson (1899, p. 7): “O maior inimigo do riso é a emoção”. Mas isso não significa dizer que não possamos rir de quem nos inspire piedade ou afeição, bastaria tão somente esquecermos por alguns instantes a afinidade ou emudecer essa piedade. No entanto esse sentimentalismo só é quebrado com a resposta que dá Caroba: “Com a porca. E, se ela não serve mais, com Santo Antônio!” (SUASSUNA, 1979, p. 81), o que ratifica a importância da criada na manutenção do cômico.

De fato, o velho, não tendo mais o seu tesouro, haja vista que descobre a perda de validade do dinheiro, apega-se ao santo, tudo o que lhe resta. A esse respeito, devemos ressaltar ainda que em diversos momentos se faz perceptível a oposição entre o santo e a porca, é o que exemplifica o fragmento a seguir, retirado da fala de Euricão: “Mas parece que Santo Antônio me abandonou por causa da porca. Que santo mais ciumento, é ‘ou ele ou nada!’” (SUASSUNA, 2012, p. 34).

Em *O santo e a porca*, apenas no título da obra, em que ambos os elementos são ligados por uma conjunção aditiva, é que há uma união dos mesmos. Nos restantes episódios, ainda que estejam postos lado a lado, Euricão sente que deve escolher entre um e outro, por isso a recorrência da conjunção alternativa “ou”, que indica a exclusão de um dos elementos. Essa desarmonia entre o dinheiro, bem material e o santo, o espiritual acaba por evidenciar traços da cultura cristã em que

se prega que os pobres e humilhados serão recompensados e que os últimos é que serão os primeiros.

Não é necessariamente cômico que uma pessoa se decida a jamais dizer o que pensa, mas suponhamos agora, numa pessoa bem viva, esses dois sentimentos irredutíveis e rígidos; façamos com que a pessoa oscile de um a outro; e façamos sobretudo com que essa oscilação se torne claramente mecânica, adotando a forma conhecida de um dispositivo usual, simples, infantil: teremos então a imagem que achamos até agora nos objetos risíveis. Teremos então, segundo Bergson (1899, p. 39), “O mecânico no vivo”. Teremos a comicidade e o narrador vai construindo o cômico em cima dessa alternância.

Além disso, devemos ter em conta que, de acordo com Bergson, “a pessoa que se disfarça é cômica. A pessoa que se acredita disfarçada também o é. Por extensão, todo disfarce vai se tornar cômico” (BERGSON, 1899, p. 29). Assim, não apenas em Caroba encontramos o disfarce, a fantasia, como elemento promovedor do cômico.

Também Dodó, ao disfarçar-se para ocultar sua identidade, acaba por tornar-se uma personagem cômica. No caso dele, que se encontra “disfarçado com uma barbicha horrível, com a boca torta, com a corcova, coxeando e vestido de preto” (SUASSUNA, 1979, p. 10), a comicidade produz-se não tão somente pelo fato de que utiliza um disfarce, mas ainda porque este disfarce baseia-se fundamentalmente na imitação de defeitos físicos. Conforme lemos em Bergson, “pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem conformada consiga imitar” (BERGSON, 1980, p.20).

Ainda baseando nossa análise nas considerações de Bergson, devemos alertar para a repetição de determinadas falas ao longo da peça. Em Euricão encontraremos o exemplo mais significativa dessa ocorrência, haja vista que em diversos momentos o velho emprega a seguinte frase: “Ai a crise, ai a carestia!”. Adotando as palavras de Bergson relativamente à repetição de expressões, teremos que “a repetição de uma expressão não é risível por si mesma. Ela só nos causa riso porque simboliza certo jogo especial de elementos morais” (BERGSON, 1980, p.

43). Assim, na repetição de Euricão, podemos encontrar a queixa, a qual, por seu lado, atua como indício do caráter avarento do velho.

Outra repetição de destaque é apresentada no seguinte excerto da peça:

MARGARIDA – Pega o ladrão!
PINHÃO – Pega! Pega o ladrão!
BENONA – Ai, socorro, Eudoro! (Abraça-se com ele)
EUDORO – Não vejo ladrão nenhum, que negócio é esse? Vocês estão loucos? Quem foi que gritou?
MARGARIDA – Eu, mas não estava gritando por ladrão nenhum! Estava somente me lembrando de ainda agora! Foi tão engraçado!
CAROBA – Eu vinha entrando, vi Seu Dodó e de repente gritei “pega o ladrão!” Foi tão engraçado!
EUDORO permanece de cara enfarruscada diante de todos os outros, que vão desfilando diante dele e repetindo a frase, para desanuviá-lo.
PINHÃO – Foi! Caroba vinha entrando, viu Seu Dodó e gritou “Pega o ladrão!” Foi tão engraçado!
DODÓ – Eu vinha entrando, Caroba me viu e gritou “Pega o ladrão!” Foi tão engraçado! (Somente então Eudoro ri). (SUASSUNA, 2012, p. 60).

A repetição, neste caso, não desencadeia o riso tão somente dos expectadores, mas também do próprio Eudoro, o qual ri apenas em decorrência dela. Nesse sentido, parece-nos que as próprias personagens possuem uma consciência do aspecto cômico da repetição, haja vista que a empregam no intuito de desviar as atenções de Eudoro e dissolver qualquer desconfiança que o mesmo possua.

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho abordamos a obra *O Santo e a Porca* e teve o objetivo de mostrar através da análise como a comicidade funciona em obras literárias e o que está implícito na construção do riso, porém sempre tem alguma coisa a questionar. Para esta análise nos fundamentamos sobre o cômico nos teóricos Henri Bergson (1983) e Sigmund Freud (1980).

A partir das considerações de Bergson em sua obra *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1983) e Freud em *Os Chistes e sua relação com o inconsciente* (1980). Segundo o primeiro teórico trata o cômico de maneira a corrigir defeitos. No entanto, o segundo afirma que os chistes é uma forma de alcance de prazer como forma de dizer algo que estava implícito através deles.

No *corpus* do estudo *O Santo e a Porca*, a comicidade contribui para o entendimento de como a avareza, que habita em nosso meio social, foi utilizado como forma de criticar as ações do personagem principal da obra que resplandece literalmente nos dias atuais com a intenção do papel do cômico funcional que é corrigir defeitos.

A temática da avareza abordada na peça *O Santo e a Porca* teve como base para a análise a comicidade no âmbito social e como se constrói as confusões, as ambiguidades e o desfecho desses quiprocós. O leitor e o expectador ao se deparar com o texto, certamente, ira rir das situações encontradas, pois contextualizam com o cotidiano.

A escolha dessa obra foi feita por trazer assuntos de forte impacto na sociedade, porque faz critica a assuntos censurados, por exemplo, a avareza uma realidade social.

Conforme os autores Bergson (1983) e Freud (1980) que fazem uma reflexão aguçada da comicidade e uma crítica na obra *O Santo e a Porca* (2012).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FREUD, Sigmund. **Os chistes e a sua relação com o inconsciente (1905)**. Volume III. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

SUASSUNA, Ariano. **O santo e a porca**. 26ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.