

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

Prof. Luciano Francisco  
(11) 8436 7519

**Henri Bergson**

**O Riso**

**Ensaio sobre a significação  
da comicidade**

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

Tradução  
IVONE CASTILHO BENEDETTI

DEDALUS - Acervo - FFLCH



20900014091

SBD-FFLCH-USP



277620



XER:(302) 1311  
B43r

**Martins Fontes**  
São Paulo, 2004

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 98-145.

por oposição ao flexível, ao mutável, ao vivo, a distração por oposição à atenção, enfim o automatismo por oposição à atividade livre, eis em suma o que o riso ressalta e gostaria de corrigir. Solicitamos dessa idéia que nos iluminasse a partida no momento em que enveredávamos pela análise da comicidade. Vimos que ela brilhava em todas as viradas decisivas de nosso caminho. É por meio dela agora que vamos encetar uma investigação mais importante e, esperamos, mais instrutiva. Porque nos propomos estudar os caracteres cômicos, ou melhor, determinar as condições essenciais da comédia de caráter, mas tentando fazer que esse estudo contribua para nos levar a compreender a verdadeira natureza da arte bem como o nexo geral entre arte e vida.

### CAPÍTULO III A COMICIDADE DE CARÁTER

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

#### I

Seguimos a comicidade através de vários de seus feitos e feições, procurando descobrir como ela se infiltra numa forma, numa atitude, num gesto, numa situação, numa ação, numa palavra. Com a análise dos *caracteres* cômicos, chegamos à parte mais importante de nossa tarefa. Seria, aliás, também a mais difícil, se tivéssemos cedido à tentação de definir o risível com base em alguns exemplos marcantes e, por conseguinte, grosseiros: então, à medida que nos tivéssemos elevado em direção às manifestações mais altas da comicidade, teríamos visto os fatos deslizar por entre as malhas excessivamente largas da definição que desejaria retê-los. Mas na realidade seguimos o método inverso: dirigimos a luz de cima para baixo. Convencidos de que o riso tem significado e alcance sociais, de que a comicidade exprime acima de tudo

certa inadaptação particular da pessoa à sociedade, de que não há comicidade fora do homem, é o homem, é o caráter que visamos em primeiro lugar. A dificuldade então estava mais em explicar como nos ocorre rir de outra coisa que não seja um caráter, e por meio de que sutis fenômenos de impregnação, combinação ou mescla a comicidade pode insinuar-se num simples movimento, numa situação impessoal, numa frase independente. Esse foi o trabalho que fizemos até aqui. Elegíamos o metal puro, e nossos esforços eram no sentido de reconstituir o seu minério. Mas é o próprio metal que vamos agora estudar. Nada será mais fácil, pois desta vez estamos diante de um elemento simples. Olhando-o de perto, vemos como ele reage a todo o resto.

Há estados d'alma, dizíamos, que nos comovem tão logo os conhecemos, alegrias e tristezas com as quais simpatizamos, paixões e vícios que provocam surpresa dolorosa, terror ou piedade naqueles que os contemplem, por fim sentimentos que se expandem de alma em alma por meio de ressonâncias sentimentais. Tudo isso diz respeito ao essencial da vida. Tudo isso é sério, às vezes trágico mesmo. Quando a pessoa do próximo deixa de nos comover, só aí pode começar a comédia. E começa com o que se poderia chamar de *enrijecimento para a vida social*. É cômica a personagem que segue automaticamente seu caminho sem se preocupar em entrar em contato com os outros. O riso estará lá para corrigir sua distração

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

e para tirá-la de seu sonho. Se for permitido comparar as coisas grandes às pequenas, lembraremos aqui o que ocorre no ingresso às nossas escolas superiores. Depois que o candidato passou pelas temíveis provas do exame, falta-lhe enfrentar outras provas, as que os colegas veteranos preparam a fim de formá-lo para a nova sociedade na qual ele ingressa e, como dizem, a fim de abrandar-lhe o ânimo. Toda pequena sociedade que se forma no seio da grande é levada assim, por um vago instinto, a inventar um modo de correção e de abrandamento da rigidez dos hábitos contraídos alhures, que precisarão ser modificados. A sociedade propriamente dita não procede de outra maneira. É preciso que cada um de seus membros fique atento para o que o cerca, que se modele de acordo com o ambiente, que evite enfim fechar-se em seu caráter assim como numa torre de marfim. Por isso, ela faz pairar sobre cada um, senão a ameaça de correção, pelo menos a perspectiva de uma humilhação que, mesmo sendo leve, não deixa de ser temida. Essa deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para quem é seu objeto, o riso é de fato uma espécie de trote social.

Donde o caráter equívoco da comicidade. Esta não pertence de todo à arte nem de todo à vida. De um lado as personagens da vida real não nos fariam rir se não fôssemos capazes de assistir a suas atitudes como a um espetáculo que vemos do alto de nosso camarote; elas só nos parecem cômicas porque nos apresentam uma comédia. Mas, por outro lado, mes-

mo no teatro, o prazer de rir não é um prazer puro, quero dizer um prazer exclusivamente estético, absolutamente desinteressado. A ele se mistura uma segunda intenção que a sociedade tem em relação a nós quando nós mesmos não temos. Mistura-se a intenção inconfessa de humilhar, portanto, é verdade, de corrigir pelo menos exteriormente. Por isso a comédia está bem mais perto da vida real que o drama. Quanto mais grandeza tem um drama, mais profunda é a elaboração à qual o poeta precisou submeter a realidade para dela depreender a tragicidade em estado puro. Ao contrário, é somente em suas formas inferiores, o *vaudeville* e a farsa, que a comédia contrasta com a realidade, pois, quanto mais se eleva, mais tende a confundir-se com a vida, e há cenas da vida real tão próximas da alta comédia que o teatro poderia apropriar-se delas sem mudar uma palavra.

Segue-se disso que os elementos do caráter cômico serão os mesmos no teatro e na vida. Quais são eles? Não será difícil deduzi-los.

Muitas vezes se disse que os defeitos *leves* de nossos semelhantes são os que nos fazem rir. Reconheço que há grande parcela de verdade nessa opinião, mas não posso acreditar que seja totalmente exata. Primeiramente, em matéria de defeitos, é difícil traçar o limite entre o pequeno e o grande: talvez não seja por ser pequeno que um defeito nos faz rir, mas, como por nos fazer rir o achamos pequeno, nada desarma tanto quanto o riso. Mas pode-se ir mais longe e afirmar que

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

há defeitos de que rimos mesmo sabendo que são graves: por exemplo a avareza de Harpagon. E, afinal, é preciso confessar – embora custe um pouco dizer – que não rimos apenas dos defeitos de nossos semelhantes, mas também, às vezes, de suas qualidades. Rimos de Alceste. Alguém dirá que não é a honestidade de Alceste que nos parece cômica, mas sim a forma particular assumida nele pela honestidade e, em suma, certo senão que a diminui a nossos olhos. Admito, mas não deixa de ser verdade que esse senão de Alceste, de que rimos, *torna risível a sua honestidade*, e aí está o ponto importante. Concluimos, portanto, que a comicidade não é sempre indício de um defeito, no sentido moral da palavra, e que, se insistirmos em ver nela um defeito, e um leve defeito, será preciso indicar qual o sinal preciso graças ao qual se distingue aqui o leve do grave.

A verdade é que a personagem cômica pode, a rigor, andar em dia com a moral estrita. Falta-lhe apenas andar em dia com a sociedade. O caráter de Alceste é de uma honestidade perfeita. Mas ele é insociável, e por isso mesmo cômico. Um vício flexível seria menos fácil de ridiculizar que uma virtude inflexível. É a *rigidez* que parece suspeita à sociedade. É, pois, a rigidez de Alceste que nos faz rir, ainda que essa rigidez no caso seja honestidade. Quem quer que se isole expõe-se ao ridículo, porque a comicidade é feita, em grande parte, desse isolamento. Assim se explica por que a comicidade é tão freqüentemente re-

lativa aos costumes, às idéias – aos preconceitos de uma sociedade, para darmos nomes às coisas.

No entanto, cumpre reconhecer, para mérito da humanidade, que ideal social e ideal moral não diferem essencialmente. Podemos, portanto, admitir que, em regra geral, são exatamente os defeitos alheios que nos fazem rir – desde que acrescentemos, é verdade, que esses defeitos nos fazem rir em razão da sua *insociabilidade*, e não da sua *imoralidade*. Faltaria então saber quais são os defeitos que podem tornar-se cômicos e em que casos nós os julgamos sérios demais para rirmos deles.

Mas a essa pergunta já respondemos implicitamente. A comicidade, dizíamos, dirige-se à inteligência pura; o riso é incompatível com a emoção. Descreva-se um defeito que seja o mais leve possível: se me for apresentado de tal maneira que desperte minha simpatia, ou meu medo, ou minha piedade, pronto, já não consigo rir dele. Escolha-se, ao contrário, um vício profundo e até mesmo, em geral, odioso: ele poderá tornar-se cômico se, por meio de artifícios apropriados, conseguirem, em primeiro lugar, fazer que ele me deixe insensível. Não digo que então o vício será cômico; digo que a partir daí poderá tornar-se cômico. *Ele não deve comover-me*: essa é a única condição realmente necessária, embora não certamente suficiente.

Mas como o poeta cômico agiria para impedir que eu me comova? A pergunta é complicada. Para esclarecê-la, seria preciso enveredar por uma ordem bem

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 8567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

nova de investigação, analisar a simpatia artificial que temos em relação ao teatro, determinar em que casos aceitamos compartilhar alegrias e sofrimentos imaginários, em que casos nos recusamos a isso. Há uma arte de embalar nossa sensibilidade e de preparar-lhe sonhos, assim como se faz a um indivíduo hipnotizado. E há uma arte também de desencorajar nossa simpatia no momento preciso em que ela possa manifestar-se, de tal maneira que a situação, mesmo sendo séria, já não seja levada a sério. Dois procedimentos parecem dominar esta última arte, que o poeta cômico aplica de modo mais ou menos inconsciente. O primeiro consiste em *isolar*, no ambiente constituído pela alma da personagem, o sentimento que lhe é atribuído, e em fazer dele, por assim dizer, um estado parasita dotado de existência independente. Em geral, um sentimento intenso vai ganhando gradualmente todos os outros estados d'alma e tingindo-os da coloração que lhe é própria: então, se nos fazem assistir a essa impregnação gradual, acabamos aos poucos por nos impregnar também de uma emoção correspondente. Poderíamos dizer – para recorrer a outra imagem – que uma emoção é dramática, comunicativa, quando todos os harmônicos são dados com a nota fundamental. E, como o ator vibra por inteiro, o público poderá vibrar também. Ao contrário, na emoção que nos deixa indiferentes e que se tornará cômica, há uma *rigidez* que a impede de entrar em relação com o restante da alma na qual ela assenta. Essa rigi-

dez poderá mostrar-se, em dado momento, por meio de movimentos de fãtoche e então provocar o riso, mas já antes ela contrariava nossa simpatia: de que modo entrar em uníssono com uma alma que não está em uníssono consigo mesma? Há no *Avarento* uma cena que beira o drama. É aquela em que o devedor e o usurário, que ainda não se tinham visto, encontram-se face a face e descobrem ser filho e pai. Teríamos aí realmente um drama se a avareza e o sentimento paterno, entrechocando-se na alma de Harpagon, criassem uma combinação mais ou menos original. Mas de modo algum. A entrevista mal tinha acabado, e o pai esqueceu tudo. Voltando a encontrar o filho, apenas alude àquela cena tão grave: “E o senhor, meu filho, a quem tive a bondade de perdoar a história de há pouco etc.” A avareza, portanto, passou ao largo de todo o resto sem o tocar, sem ser tocada, *distraidamente*. Por mais que se instale na alma, por mais que se torne dona da casa, não deixará de ser estranha. Qualquer outra avareza seria de natureza trágica. Nós a veríamos atrair para si, absorver e assimilar, transformando, as diversas potências do ser: sentimentos e afeições, desejos e aversões, vícios e virtudes, tudo se tornaria uma matéria à qual a avareza comunicaria um novo gênero de vida. Essa é, ao que parece, a primeira diferença essencial entre a alta comédia e o drama.

Há uma segunda, mais aparente, que, aliás, deriva da primeira. Quando alguém retrata um estado d’alma

com a intenção de torná-lo dramático ou simplesmente de nos fazer levá-lo a sério, este é encaminhado pouco a pouco para *ações* que mostrem sua medida exata. Assim, o avarento ajeitará tudo com o objetivo do ganho, e o falso devoto, fingindo só ter em vista o céu, fará as manobras mais hábeis possíveis aqui na terra. A comédia por certo não exclui as combinações desse tipo; para provar isso basta observar as maquinações de Tartufo. Mas é isso o que a comédia tem em comum com o drama e, a fim de distinguir-se dele, de nos impedir de levar a sério a ação séria e de nos preparar para rir, utiliza um meio cuja fórmula assim expressarei: *em vez de concentrar nossa atenção nos atos, ela a dirige mais para os gestos*. Entendo aqui por *gestos* as atitudes, os movimentos e até mesmo os discursos por meio dos quais um estado d’alma se manifesta sem objetivo, sem proveito, apenas por efeito de uma espécie de comichão interior. O gesto assim definido difere profundamente da ação. A ação é desejada, em todo caso consciente; o gesto escapa, é automático. Na ação, é a pessoa inteira que se dá; no gesto, uma parte isolada da pessoa se exprime, sem o conhecimento da personalidade total ou pelo menos separadamente desta. Por fim (e aqui está o ponto essencial), a ação é exatamente proporcional ao sentimento que a inspira; há transição gradual deste para aquela, de tal modo que nossa simpatia ou nossa aversão podem deixar-se deslizar ao longo do fio que vai do sentimento ao ato e participar progressiva-

mente. Mas o gesto tem algo de explosivo, que desperta nossa sensibilidade pronta para deixar-se embalar, e que, lembrando-nos assim de nós mesmos, impede-nos de levar as coisas a sério. Portanto, a partir do momento em que nossa atenção incidir no gesto, e não no ato, estaremos na comédia. A personagem de Tartufo pertenceria ao drama por suas ações: é quando nos damos mais conta de seus gestos que o achamos cômico. Lembremos sua entrada em cena: "Laurent, ponha na caixa meu cilício com meu flagelo." Ele sabe que Dorine está ouvindo, mas falaria do mesmo modo, esteja o leitor convencido, se ela não estivesse ali. Incorporou tão bem seu papel de hipócrita que, por assim dizer, o representa com sinceridade. É por isso, e só por isso, que poderá tornar-se cômico. Sem essa sinceridade material, sem as atitudes e a linguagem que nele a longa prática da hipocrisia converteu em gestos naturais, Tartufo seria simplesmente odioso, porque só pensaríamos naquilo que há de intencional em sua conduta. Compreende-se assim por que a ação é essencial no drama e acessória na comédia. Na comédia, sentimos que poderia ter sido escolhida outra situação completamente diferente para nos apresentar a personagem: ainda assim estaríamos diante do mesmo homem, numa situação diferente. Não temos essa impressão num drama. Neste, as personagens e as situações estão intimamente vinculadas, ou melhor, os acontecimentos fazem parte integrante das pessoas, de tal modo que, se o drama nos contasse ou-

Luciano Vieira  
Historiador

(55-11) 6567-7200

luciano.3do@ig.com.br

tra história, de pouco adiantaria conservar os nomes dos atores, pois na verdade estaríamos diante de outras pessoas.

Em resumo, vimos que um caráter pode ser bom ou mau; pouco importa: se for insociável, poderá tornar-se cômico. Vemos agora que a gravidade do caso não importa tampouco: grave ou não grave, ele poderá fazer-nos rir se tudo for arranjado para que não nos comova. *Insociabilidade* da personagem, *insensibilidade* do espectador, eis em suma as duas condições essenciais. Há uma terceira, implicada nas duas outras, que todas as nossas análises tendiam até agora a depreender.

É o automatismo. Nós o mostramos desde o começo deste trabalho e nunca deixamos de chamar a atenção de volta para este ponto: só é essencialmente risível aquilo que é automaticamente realizado. Num defeito, numa qualidade mesmo, a comicidade é aquilo graças a que a personagem se entrega sem saber, o gesto involuntário, a palavra inconsciente. Toda distração é cômica. E, quanto mais profunda é a distração, mais elevada é a comédia. Uma distração sistemática como a de Dom Quixote é o que de mais cômico se pode imaginar no mundo: ela é a própria comicidade, haurida o mais próximo possível de sua fonte. Tomemos qualquer outra personagem cômica. Por mais consciente que ela possa ser daquilo que diz ou faz, será cômica se houver um aspecto de sua personalidade que ela ignora, um lado por onde se furta a

si mesma: só por esse lado nos fará rir. As palavras profundamente cômicas são as palavras ingênuas nas quais o vício se mostra a nu: como ela se descobriria assim, se fosse capaz de ver-se e julgar-se por si mesma? Não é raro que uma personagem cômica censurasse certa conduta em termos gerais e logo depois dê exemplo dela: testemunho disso é o professor de filosofia de M. Jourdain, que se enfurece depois de ter pregado contra a cólera; Vadius tirando versos do bolso depois pilheriar a respeito de leitores de versos etc. A que podem tender essas contradições, senão a levar-nos a tocar com o dedo a inconsciência das personagens? Desatenção para consigo, por conseguinte para com outrem: é o que encontramos sempre. E, se examinarmos as coisas de perto, veremos que a desatenção se confunde precisamente aqui com o que chamamos de insociabilidade. A causa da rigidez por excelência é esquecer-se de olhar em torno de si e sobretudo para si: como modelar-se a pessoa pela pessoa do outro se ela não começa por tomar conhecimento dos outros e também de si mesma? Rigidez, automatismo, distração, insociabilidade, tudo isso se interpenetra, e é de tudo isso que é feita a comicidade de caráter.

Em resumo, se na pessoa humana deixarmos de lado o que nos desperta a sensibilidade e consegue comover-nos, o resto poderá tornar-se cômico, e a comicidade estará na razão direta da parcela de rigidez que nela se manifestar. Formulamos essa idéia já no

início deste trabalho. Verificamos suas principais conseqüências. Acabamos de aplicá-la à definição de comédia. Deveremos agora observá-la de mais perto e mostrar como ela nos permite marcar o lugar exato da comédia em meio às outras artes.

Em certo sentido, poderíamos dizer que todo *caráter* é cômico, desde que se entenda por caráter o que há de *pronto* em nossa pessoa, o que está em nós no estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente. É aquilo, se quiserem, graças a que nos repetimos. E é também, por conseguinte, aquilo graças a que outras pessoas poderão repetir-nos. A personagem cômica é um *tipo*. Inversamente, a semelhança com um tipo tem algo de cômico. Podemos ter freqüentado uma pessoa durante muito tempo sem nada descobrirmos nela de risível: se aproveitarmos uma aparência acidental para aplicar-lhe o nome conhecido de um herói de drama e romance, pelo menos por um instante, diante de nossos olhos, ela estará beirando o ridículo. No entanto, essa personagem de romance poderá não ser cômica. Mas é cômica a semelhança. É cômico deixar-se distrair-se de si mesmo. É cômico vir inserir-se, por assim dizer, numa moldura preparada. E o que é cômico, acima de tudo, é a própria pessoa passar ao estado de moldura na qual outras se inserirão no presente, é solidificar-se como caráter.

Pintar caracteres, ou seja, tipos gerais, é então o objeto da alta comédia. Isso foi dito muitas vezes. Mas fazemos questão de repetir, pois achamos que essa fór-

mula basta para definir a comédia. Porque a comédia não só nos apresenta tipos gerais como também, em nossa opinião, é a *única* arte que visa ao geral, de tal maneira que, uma vez que lhe tenha sido atribuído esse objetivo, já estará dito o que ela é e o que o resto não pode ser. Para provar que essa é exatamente a essência da comédia e que ela se opõe por isso à tragédia, ao drama, às outras formas de arte, seria preciso começar por definir a arte no que ela tem de mais elevado: então, descendo aos poucos para a poesia cômica, veríamos que ela está situada nos confins da arte e da vida, e que, por seu caráter de generalidade, distingue-se do restante das artes. Não podemos nos lançar aqui a estudo tão vasto. Somos forçados, porém, a esboçar-lhe o plano, caso contrário estaríamos desprezando o que há de essencial, a nosso ver, no teatro cômico.

Qual é o objeto da arte? Se nossos sentidos e nossa consciência fossem diretamente impressionados pela realidade, se pudéssemos entrar em comunicação imediata com as coisas e conosco, acredito que a arte seria inútil, ou melhor, que seríamos todos artistas, pois nossa alma vibraria então continuamente em uníssono com a natureza. Nossos olhos, ajudados por nossa memória, recortariam no espaço e fixariam no tempo quadros inimitáveis. Nosso olhar captaria de passagem, esculpido no mármore vivo do corpo humano, fragmentos de estátua tão belos quanto os da estatuária antiga. Ouviríamos cantar no fundo de nossa

alma, como música às vezes jubilosa, porém no mais das vezes queixosa, mas sempre original, a melodia ininterrupta de nossa vida interior. Tudo isso está em torno de nós, tudo isso está em nós e no entanto nada de tudo isso é percebido por nós distintamente. Entre nós e a natureza – mas que digo? –, entre nós e nossa própria consciência, interpõe-se um véu, véu espesso para o comum dos homens, véu leve, quase transparente, para o artista e o poeta. Que fada teceu esse véu? Foi por malícia ou amizade? Era preciso viver, e a vida exige que apreendamos as coisas na relação que elas têm com nossas necessidades. Viver consiste em agir. Viver é só aceitar dos objetos a impressão *útil* para responder-lhes por reações apropriadas: as outras impressões devem obscurecer-se ou só nos chegar confusamente. Eu olho e acredito ver, dou ouvidos e acredito ouvir, estudo-me e acredito ler no fundo de meu coração. Mas o que vejo e ouço do mundo exterior é simplesmente o que meus sentidos dele extraem para aclarar minha conduta; o que conheço de mim mesmo é o que aflora à superfície, o que toma parte da ação. Meus sentidos e minha consciência, portanto, só me entregam da realidade uma simplificação prática. Na visão que me dão das coisas e de mim mesmo, as diferenças inúteis para homem são apagadas, as semelhanças úteis ao homem são acentuadas, são-me traçados de antemão caminhos nos quais minha ação enveredará. Esses caminhos são aqueles pelos quais a humanidade inteira passou antes de mim.

Luciano Vieira

Historiador

(55-11) 6567-7200

luciano.3do@ig.com.br

As coisas foram classificadas em vista do partido que delas poderei tirar. E é essa classificação que percebo, muito mais que a cor e a forma das coisas. Sem dúvida o homem é já muito superior ao animal nesse ponto. É pouco provável que o olho do lobo faça alguma distinção entre cabrito e cordeiro; para ele, trata-se de duas presas idênticas, igualmente fáceis de capturar, igualmente boas de devorar. Nós não: nós fazemos distinção entre cabra e ovelha; mas distinguiremos uma cabra de uma cabra, uma ovelha de uma ovelha? A *individualidade* das coisas e dos seres nos escapa sempre que não nos é materialmente útil percebê-las. E, mesmo quando a notamos (como quando distinguimos um homem de outro homem), não é a individualidade o que nosso olho capta, ou seja, certa harmonia totalmente original de formas e de cores, mas apenas um ou dois traços que facilitarão o reconhecimento prático.

Enfim, para resumir, não vemos as coisas mesmas; limitamo-nos, no mais das vezes, a ler etiquetas coladas sobre elas. Essa tendência, oriunda da necessidade, acentuou-se ainda mais sob a influência da linguagem. Pois as palavras (com exceção dos nomes próprios) designam gêneros. A palavra, que só anota da coisa a sua função mais comum e seu aspecto banal, insinua-se entre ela e nós, e mascararia sua forma para nossos olhos se essa forma não se dissimulasse já por trás das necessidades que criaram a própria palavra. E não são apenas os objetos exteriores;

são também nossos próprios estados d'alma que se furtam a nós naquilo que têm de íntimo, pessoal, originalmente vivenciado. Quando sentimos amor ou ódio, quando nos sentimos alegres ou tristes, será mesmo o nosso sentimento que nos chega à consciência com os mil matizes fugazes e as mil ressonâncias profundas que fazem dele algo absolutamente nosso? Seríamos então todos romancistas, todos poetas, todos músicos. Mas o mais freqüente é só percebermos de nosso estado d'alma a sua exibição exterior. Só apreendemos de nossos sentimentos o seu aspecto impessoal, aquele que a linguagem pôde marcar de uma vez por todas por ser mais ou menos o mesmo, nas mesmas condições, para todos os homens. Assim, até em nosso próprio indivíduo a individualidade nos escapa. Movemo-nos entre generalidades e símbolos, como numa liça em que nossa força se mede utilitariamente com outras forças; e, fascinados pela ação, atraídos por ela, para nosso maior bem, no terreno que ela escolheu para si, vivemos numa zona intermediária entre as coisas e nós, exteriormente às coisas, exteriormente também a nós. Mas de vez em quando, por distração, a natureza suscita almas mais desapegadas da vida. Não falo do desapego desejado, racional, sistemático, que é obra de reflexão e filosofia. Falo de um desapego natural, inato à estrutura do sentido ou da consciência, e que se manifesta de imediato por um modo virginal, por assim dizer, de ver, ouvir ou pensar. Se esse desapego fosse completo, se a alma já não

Luciano Vieira  
 Historiador  
 (55-11) 6567-7200  
 luciano.3do@ig.com.br

aderisse à ação por nenhuma de suas percepções, ela seria a alma de um artista como o mundo nunca viu ainda. Seria a mais excelente em todas as artes ao mesmo tempo, ou melhor, ela as fundiria todas numa só. Perceberia todas as coisas em sua pureza original, tanto as formas, as cores e os sons do mundo material quanto os mais sutis movimentos da vida interior. Mas é pedir demais à natureza. Mesmo para aqueles dentre nós que ela fez artistas só acidentalmente, e de um só lado, ela ergueu o véu. Foi só numa direção que ela esqueceu de vincular a percepção à necessidade. E, como cada direção corresponde ao que chamamos de *sentido*, é por um de seus sentidos, e só por ele, que o artista se dedica ordinariamente à arte. Donde, na origem, a diversidade das artes. Donde também a especialização das predisposições. Aquele se apegará às cores e às formas, e, como gosta da cor pela cor, da forma pela forma, como as percebe por si mesmas e não para si mesmo, o que ele verá transparecer através das formas e das cores das coisas será a vida interior das coisas. E a fará entrar aos poucos em nossa percepção de início desconcertada. Por um momento ao menos, ele nos afastará dos preconceitos de forma e de cor que se interpunham entre nosso olho e a realidade. E realizará assim a mais elevada ambição da arte, que é revelar-nos a natureza. – Outros, ao contrário, se voltarão para si mesmos. Por baixo das mil ações nascentes que desenham por fora um sentimento, por trás da palavra banal e social que exprime e re-

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

prime um estado d'alma individual, o que irão buscar, simples e puros, será o sentimento, será o estado d'alma. E para nos induzir a tentar o mesmo esforço em nós mesmos, eles se empenharão em nos mostrar algo daquilo que tiverem visto: por meio de arranjos ritmados de palavras, que chegam assim a organizar-se juntas e a animar-se com vida original, eles nos dizem, ou melhor, nos sugerem, coisas que a linguagem não foi feita para exprimir. – Outros se aprofundarão ainda mais. Debaixo das alegrias e das tristezas que a rigor se podem traduzir em palavras, captarão alguma coisa que nada mais tem de comum com a palavra, certos ritmos de vida e de respiração que são mais íntimos ao homem que seus sentimentos mais íntimos, sendo a lei viva, variável com cada pessoa, de sua depressão e de sua exaltação, de suas saudades e de suas esperanças. Ao deprender, ao acentuar essa música, eles a imporão à nossa atenção; e nos levarão a inserir-nos involuntariamente nela, como transeuntes que entram na dança. E com isso nos levarão a abalar também, em nossas profundezas, algo que esperava o momento de vibrar. – Assim, seja pintura, escultura, poesia ou música, a arte não tem outro objeto senão o de afastar símbolos úteis do ponto de vista prático, generalidades convencional e socialmente aceitas, enfim tudo o que nos mascara a realidade, para nos pôr face a face com a realidade mesma. Foi de um mal-entendido sobre esse ponto que nasceu o debate entre realismo e idealismo em arte. A arte com certeza

não passa de uma visão mais direta da realidade. Mas essa pureza de percepção implica uma ruptura com a convenção utilitária, um desinteresse inato e especialmente localizado do sentido ou da consciência, enfim certa imaterialidade de vida, que é aquilo a que sempre se deu o nome de idealismo. De tal modo que se poderia dizer, sem brincar de modo algum com o sentido das palavras, que o realismo está na obra quando o idealismo está na alma, e que é só graças à idealidade que retomamos contato com a realidade.

A arte dramática não constitui exceção a essa lei. O que o drama vai buscar e traz à luz é uma realidade profunda que nos é velada, muitas vezes em nosso próprio interesse, pelas necessidades da vida. Qual é essa realidade? Quais são essas necessidades? Toda poesia exprime estados d'alma. Mas, entre esses estados, há os que nascem sobretudo do contato do homem com seus semelhantes. São os sentimentos mais intensos e também os mais violentos. Assim como as eletricidades se atraem e se acumulam entre as duas placas do condensador de onde se faz brotar a faísca, assim também, pelo simples fato de os homens estarem em presença uns dos outros, produzem-se atrações e repulsões profundas, rupturas completas de equilíbrio, enfim essa eletrização da alma que é a paixão. Se o homem se entregasse ao movimento de sua natureza sensível, se não houvesse lei social nem lei moral, essas explosões de sentimentos violentos seriam o comum da vida. Mas é útil que essas explosões se-

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

jam conjuradas. É necessário que o homem viva em sociedade e que, por conseguinte, se adstrinja a uma regra. E o que o interesse aconselha a razão ordena: há um dever, e nosso destino é obedecer-lhe. Sob essas duas influências deve ter-se formado para o gênero humano uma camada superficial de sentimentos e de idéias que tendem à imutabilidade, que quereriam pelo menos ser comuns a todos os homens, e que recobrem o fogo interior das paixões individuais, quando não têm forças para abafá-lo. O lento progresso da humanidade para uma vida social cada vez mais pacificada foi consolidando essa camada aos poucos, assim como a própria vida de nosso planeta foi um longo esforço para recobrir com uma película sólida e fria a massa ígnea dos metais em ebulição. Mas há erupções vulcânicas. E se a terra fosse um ser vivo, como dizia a mitologia, talvez gostasse de, em repouso, sonhar com aquelas explosões bruscas nas quais de súbito ela se restabelece naquilo que tem de mais profundo. É um prazer desse tipo que o drama nos proporciona. Sob a vida tranqüila, burguesa, que a sociedade e a razão compuseram para nós, ele vai remexer em nós alguma coisa que, felizmente, não explode, mas cuja tensão interior ele nos faz sentir. Possibilita à natureza desferrar-se da sociedade. Umás vezes irá direto ao objetivo, chamando do fundo à superfície as paixões que levam tudo pelos ares. Outras vezes será indireto, como freqüentemente o drama contemporâneo, e nos revelará, com uma habili-

dade às vezes sofisticada, as contradições da sociedade consigo mesma; exagerará o que pode haver de artificial na lei social; e assim, por um meio oblíquo, dissolvendo então o envoltório, ele nos levará também a tocar o fundo. Mas nos dois casos, seja enfraquecendo a sociedade, seja fortalecendo a natureza, ele persegue o mesmo objeto, que é descobrir para nós uma parte oculta de nós mesmos, o que se poderia chamar de elemento trágico de nossa personalidade. Temos essa impressão ao sairmos de um belo drama. O que nos interessou não foi tanto aquilo que nos contaram acerca de outra pessoa quanto aquilo que nos fizeram entrever de nós, todo um mundo confuso de coisas vagas que gostariam de ter sido, e que, para nossa felicidade, não foram. Parece também ter sido lançado em nós um apelo a lembranças atávicas infinitamente antigas, tão profundas, tão estranhas à nossa vida atual, que essa vida se nos mostra durante alguns instantes como algo irreal ou convencional, cuja aprendizagem será preciso renovar. É portanto uma realidade mais profunda que o drama foi buscar debaixo de aquisições mais úteis, e essa arte tem o mesmo objeto que as outras.

Segue-se daí que a arte visa sempre ao *individual*. O que o pintor fixa na tela é o que ele viu em certo lugar, certo dia, certa hora, com cores que não mais serão revistas. O que o poeta canta é um estado d'alma que foi seu, e seu somente, e que nunca mais existirá. O que o dramaturgo nos põe diante dos olhos

é o desenrolar de uma alma, é uma trama viva de sentimentos e acontecimentos, alguma coisa enfim que se apresentou uma vez para nunca mais se reproduzir. De pouco adiantará dar nomes genéricos a esses sentimentos; em outra alma eles já não serão a mesma coisa. São individualizados. Principalmente por isso pertencem à arte, pois as generalidades, os símbolos, os tipos mesmos, se quiserem, são a moeda corrente de nossa percepção cotidiana. Qual a origem então do mal-entendido sobre esse ponto?

A razão é que foram confundidas duas coisas muito diferentes: a generalidade dos objetos e a dos juízos que fazemos sobre eles. Do fato de um sentimento ser geralmente reconhecido como verdadeiro, não se segue que seja um sentimento geral. Nada mais singular que a personagem Hamlet. Embora se assemelhe a outros homens em certos aspectos, não é por esse motivo que mais nos interessa. Mas ele é universalmente aceito, universalmente considerado vivo. É só nesse sentido que é de uma verdade universal. O mesmo se aplica aos outros produtos da arte. Cada um deles é singular, mas, se tiver a marca do gênio, acabará sendo aceito por todo o mundo. Por que é aceito? E se é único em seu gênero, graças a que sinal reconhecemos que é verdadeiro? Acredito que o reconhecemos graças ao próprio esforço que ele nos leva a fazer sobre nós mesmos para enxergarmos com sinceridade. A sinceridade é comunicativa. O que o artista viu não será revisto por nós, sem dúvida, pelo

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

menos não exatamente do mesmo modo; mas, se ele tiver visto de verdade, o esforço que fez para erguer o véu nos obrigará a imitá-lo. Sua obra é um exemplo que nos serve de lição. E pela eficácia da lição mede-se precisamente a verdade da obra. A verdade, portanto, traz em si um poder de convicção, de conversão mesmo, que é a marca graças à qual é reconhecida. Quanto maior a obra, mais profunda a verdade entrevista, mais seu efeito se poderá fazer ouvir, porém mais também esse efeito tenderá a tornar-se universal. Aqui, portanto, a universalidade está no efeito produzido, e não na causa.

O objeto da comédia é completamente diferente. Nela, a generalidade está na própria obra. A comédia pinta caracteres que já conhecemos, ou com que ainda toparemos em nosso caminho. Ela anota semelhanças. Seu objetivo é apresentar-nos tipos. Se houver necessidade, chegará a criar tipos novos. Nisso se distingue das outras artes.

O próprio título das grandes comédias já é significativo. O misantropo, o avaro, o jogador, o distraído etc. são nomes de gêneros; e, mesmo quando a comédia de caráter tem como título um nome próprio, esse nome próprio logo é arrastado na correnteza dos nomes comuns pelo peso de seu conteúdo, e dizemos “um Tartufo”, ao passo que não diríamos “uma Fedra” ou “um Polieuto”.

Acima de tudo, dificilmente um poeta trágico teria a idéia de agrupar em torno de sua personagem

principal personagens secundárias que, por assim dizer, fossem cópias simplificadas dela. O herói de tragédia é uma individualidade única em seu gênero. Poderá ser imitado, mas quem o fizer passará, conscientemente ou não, do trágico ao cômico. Ninguém se lhe assemelha, porque ele não se assemelha a ninguém. Ao contrário, um instinto notável leva o poeta cômico, depois de composta a sua personagem central, a fazer outras, que apresentem os mesmos traços gerais, gravitar em torno dela. Muitas comédias têm como título um substantivo no plural ou um coletivo. “*As sabichonas*”, “*As preciosas ridículas*”, “*O mundo onde todos se entediam*” etc., que constituem encontros marcados em cena por pessoas diversas que reproduzem um mesmo tipo fundamental. Seria interessante analisar essa tendência da comédia. Talvez encontrássemos em primeiro lugar o pressentimento de um fato notado pelos médicos, a saber, que os desequilibrados de uma mesma espécie são levados por uma atração secreta a buscar-se mutuamente. Sem precisamente ser da alçada da medicina, a personagem cômica costuma ser, como já mostramos, um *distraído*, e dessa distração a uma ruptura completa de equilíbrio haveria uma transição imperceptível. Mas há outra razão ainda. Se o objeto do poeta cômico é apresentar-nos tipos, ou seja, caracteres capazes de repetir-se, haveria modo melhor de fazê-lo do que mostrar-nos vários exemplares diferentes do mesmo tipo? O naturalista não age de modo diferente quando trata

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

de uma espécie. Enumera e descreve suas principais variedades.

Essa diferença essencial entre a tragédia e a comédia – uma vinculada a indivíduos e a outra a gêneros – traduz-se de outra maneira ainda. Aparece na elaboração primeira da obra. Manifesta-se, já de início, por meio de dois métodos de observação bem diferentes.

Por mais paradoxal que essa asserção possa parecer, não acreditamos que observar os outros homens seja necessário ao poeta trágico. Em primeiro lugar, de fato, notamos que vários grandes poetas levaram vida muito retraída, bem burguesa, sem que tivessem ocasião de ver desencadear-se em torno de si as paixões cuja descrição fiel fizeram. Mas, a supor-se que tivessem assistido a esse espetáculo, perguntamo-nos se ele lhes teria servido para muita coisa. O que nos interessa, de fato, na obra do poeta é a visão de certos estados d'alma profundíssimos ou de certos conflitos interiores. Ora, essa visão não pode dar-se a partir de fora. As almas não são interpenetráveis. Do lado de fora percebemos apenas certos sinais da paixão. Só os interpretamos – de um modo falho, aliás – por analogia com o que nós mesmos já sentimos. Portanto, o essencial é o que sentimos, e só podemos conhecer a fundo o nosso próprio coração -- quando chegamos a conhecê-lo. Porventura isso significa que o poeta sentiu o que descreve, que passou pelas situações de suas personagens e vivenciou a vida interior delas? Tam-

bém neste caso a biografia dos poetas nos desmentiria. Como supor, aliás, que o mesmo homem tenha sido Macbeth, Otelo, Hamlet, rei Lear e tantos outros? Mas talvez caiba aqui fazer uma distinção entre a personalidade que *temos* e aquela que *poderíamos ter*. Nosso caráter é efeito de uma escolha que se renova sem cessar. Há pontos de bifurcação (ao menos aparentes) ao longo de nossa rota, e avistamos muitas direções possíveis, embora só possamos seguir uma delas. Voltar atrás, seguir até o fim as direções entrevistadas, nisso parece consistir precisamente a imaginação poética. Admito que Shakespeare não foi Macbeth nem Hamlet nem Otelo, mas *teria sido* essas personagens diversas se as circunstâncias, por um lado, e o consentimento de sua vontade, por outro, tivessem levado ao estado de erupção violenta o que nele só foi impulso interior. É enganar-se estranhamente acerca do papel da imaginação poética acreditar que ela compõe seus heróis com pedaços colhidos a torto e a direito em torno de si, como para costurar uma fantasia de arlequim. Nada que fosse vivo sairia daí. A vida não se recompõe. Ela simplesmente se deixa olhar. A imaginação poética pode ser tão-somente uma visão mais completa da realidade. Se as personagens criadas pelo poeta nos dão a impressão de estarem vivas, é porque são o próprio poeta, o poeta multiplicado, o poeta a aprofundar-se em si mesmo num esforço de observação interior tão poderoso que ele capta o virtual no real e, para fazer dele uma obra completa, retoma o que

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

a natureza nele deixou em estado de esboço ou de simples projeto.

Bem diferente é o gênero de observação do qual nasce a comédia. É uma observação exterior. Por mais curioso que o poeta cômico possa ser em relação aos aspectos ridículos da natureza humana, não acredito que ele vá ao ponto de buscar os seus próprios aspectos ridículos. Aliás, não os encontraria: só somos risíveis pelo lado de nossa personalidade que se furta à nossa consciência. Portanto, essa observação será exercida sobre os outros homens. Mas, por isso mesmo, a observação assumirá um caráter de generalidade que não pode ter quando a fazemos versar sobre nós mesmos. Pois, instalando-se na superfície, ela só atingirá o envoltório das pessoas, aquilo que faz várias delas tocar-se, ser capazes de assemelhar-se. Não irá mais longe. E, mesmo que pudesse, não quereria, pois nada teria para ganhar. Penetrar demais na personalidade e vincular o efeito exterior a causas muito íntimas seria comprometer e por fim sacrificar o que o efeito tinha de risível. Para sermos tentados a rir, precisamos localizar a causa numa região mediana da alma. Por conseguinte, é preciso que o efeito nos apareça no máximo como meio, como algo que exprime uma média de humanidade. E, como todas as médias, esta é obtida por aproximações de dados esparsos, por uma comparação entre casos análogos cuja quintessência ela exprime, enfim por um trabalho de abstração e de generalização semelhante ao que o físico realiza com

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

os fatos para deles depreender leis. Em suma, o método e o objeto são aqui da mesma natureza que se observa nas ciências de indução, no sentido de que a observação é exterior e o resultado é generalizável.

Voltamos assim, depois de longo desvio, à dupla conclusão que foi depreendida ao longo de nosso estudo. De um lado, uma pessoa sempre só é ridícula graças a uma disposição que se assemelha a uma distração, graças a alguma coisa que vive nela sem se organizar com ela, à maneira de um parasita: eis por que essa disposição é observada de fora e pode também ser corrigida. Mas, por outro lado, visto ser o objeto do riso essa mesma correção, é útil que a correção atinja ao mesmo tempo o maior número possível de pessoas. Por isso é que a observação cômica vai instintivamente para o geral. Ela escolhe, entre as singularidades, aquelas que são passíveis de reproduzir-se e que, por conseguinte, não estão indissolúvelmente ligadas à individualidade da pessoa, singularidades comuns, poderíamos dizer. Transportando-as para a cena, ela cria obras que pertenceriam sem dúvida à arte por só visarem conscientemente a agradar, mas que se distinguirão das outras obras de arte por seu caráter de generalidade, assim como pela intenção inconsciente de corrigir e instruir. Tínhamos portanto razão de dizer que a comédia intermedia entre arte e vida. Ela não é desinteressada como a arte pura. Ao organizar o riso, aceita a vida social como um meio natural; segue mesmo um dos impulsos da vida social.

E nesse ponto dá as costas à arte, que é uma ruptura com a sociedade e um retorno à natureza simples.

## II

Vejamos agora, de acordo com o que precedeu, como se deverá agir para criar uma disposição de caráter idealmente cômica, cômica em si mesma, cômica em suas origens, cômica em todas as suas manifestações. Deverá ser profunda, para fornecer à comédia um alimento duradouro, mas também superficial, para permanecer no tom da comédia, invisível para quem a possui, pois a comicidade é inconsciente, visível para o restante do mundo a fim de provocar o riso universal, cheia de indulgência para consigo mesma a fim de ostentar-se sem escrúpulo, constrangedora para os outros a fim de que eles a reprimam sem piedade, corrigível imediatamente para que não seja inútil rir dela, segura de renascer sob novos aspectos para que o riso sempre tenha o que trabalhar, inseparável da vida social, ainda que insuportável para a sociedade, capaz enfim, para assumir a maior variedade imaginável de formas, de somar-se a todos os vícios e mesmo a algumas virtudes. Eis aí os elementos que devem ser fundidos. O químico da alma ao qual se confiasse essa preparação delicada ficaria um pouco desapontado, é verdade, quando chegasse o momento de esvaziar sua retorta. Descobriria que teve muito trabalho para

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

reconstituir um composto que se obtém por inteiro e sem custo, que está tão difundido na humanidade quanto o ar na natureza.

Esse composto é a vaidade. Não acredito que haja defeito mais superficial nem mais profundo. Os ferimentos que lhe são infligidos nunca são muito graves, e no entanto não se curam. Os serviços que lhe são prestados são os mais fictícios de todos; contudo, são eles que deixam atrás de si reconhecimento duradouro. Ela mal é um vício, e apesar disso todos os vícios gravitam em torno dela e, refinando-se, tendem a não ser mais que meios de satisfazê-la. Oriunda da vida social, pois é uma auto-admiração fundada na admiração que cremos inspirar nos outros, ela é mais natural, mais universalmente inata que o egoísmo, pois do egoísmo a natureza freqüentemente triunfa, ao passo que é só pela reflexão que nos impomos à vaidade. Não acredito, com efeito, que tenhamos nascido modestos, a menos que se queira chamar também de modéstia certa timidez física, que, aliás, está mais próxima do orgulho do que se pensa. A modéstia verdadeira só pode ser uma meditação sobre a vaidade. Nasce do espetáculo oferecido pelas ilusões alheias e do temor de nos perdermos. É como uma circunspeção científica a respeito daquilo que diremos e pensaremos de nós mesmos. É feita de correções e retoques. Enfim, é uma virtude adquirida.

É difícil dizer em que momento exato a preocupação em tornar-se modesto se separa do temor de tor-

nar-se ridículo. Mas esse temor e essa preocupação sem dúvida se confundem na origem. Um estudo completo das ilusões da vaidade e do ridículo a ela vinculada lançaria luzes singulares sobre a teoria do riso. Veríamos que o riso cumpre regularmente uma de suas funções principais, que é despertar os amores-próprios distraídos para a plena consciência de si mesmos e obter assim a maior sociabilidade possível dos caracteres. Veríamos como a vaidade, apesar de produto natural da vida social, incomoda a sociedade, assim como certos venenos leves, segregados continuamente por nosso organismo, o intoxicariam a longo prazo se outras secreções não lhes neutralizassem o efeito. O riso está sempre realizando um trabalho desse gênero. Nesse sentido, poderíamos dizer que o remédio específico para a vaidade é o riso, e que o defeito essencialmente risível é a vaidade.

Quando tratamos da comicidade das formas e do movimento, mostramos como certas imagens simples, risíveis por si mesmas, podem insinuar-se em outras imagens mais complexas e infundir-lhes algo de sua virtude cômica: assim as formas mais elevadas de comicidade às vezes são explicadas pelas mais baixas. Mas talvez a operação inversa ocorra com mais frequência, e há efeitos cômicos muito grosseiros que decorrem do rebaixamento de uma comicidade sutilíssima. Assim a vaidade, forma superior de comicidade, é um elemento que somos levados a procurar com minúcias, ainda que de modo inconsciente, em

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

todas as manifestações da atividade humana. Nós a buscamos nem que seja para rir. E nossa imaginação muitas vezes a põe onde ela não tem o que fazer. Talvez cumprisse vincular a essa origem a comicidade grosseira de certos efeitos que os psicólogos explicaram suficientemente pelo contraste: um baixinho que se abaixa para passar debaixo de uma porta alta; duas pessoas, uma muito alta e outra minúscula, andando de braços dados com muita seriedade etc. Ao olharmos de perto esta última imagem, descobriremos, acredito, que a mais baixa parece fazer esforço para *erguer-se* até a mais alta, como a rã que quer ser tão grande quanto o boi.

### III

Não caberia aqui enumerar as particularidades de caráter que se aliam à vaidade ou com ela concorrem para impor-se à atenção do poeta cômico. Mostramos que todos os defeitos podem tornar-se risíveis, e o mesmo pode ocorrer, a rigor, com certas qualidades. Assim que fosse feita uma lista dos aspectos ridículos conhecidos, a comédia se encarregaria de aumentá-la, não sem dúvida criando ridículos de pura fantasia, mas deslindando *direções* cômicas que haviam passado despercebidas até então: é assim que a imaginação pode isolar no desenho complicado de um único e mesmo tapete figuras sempre novas. A condição essencial,

como sabemos, é que a particularidade observada aparece de imediato como uma espécie de *moldura*, na qual muitas pessoas possam ser inseridas.

Mas há molduras prontas, constituídas pela própria sociedade, necessárias à sociedade, visto ser esta fundada na divisão de trabalho. Refiro-me aos ofícios, às funções e às profissões. Toda profissão especializada confere àqueles que nela se fecham certos hábitos mentais e certas particularidades de caráter que os levam a assemelhar-se entre si e também a distinguir-se dos outros. Desse modo, pequenas sociedades constituem-se no seio da grande. Por certo resultam da própria organização da sociedade em geral. Contudo, se isoladas demais, podem prejudicar a sociabilidade. Ora, o riso tem justamente a função de reprimir as tendências separatistas. Seu papel é corrigir a rigidez, transformando-a em flexibilidade, readaptar cada um a todos, enfim aparar arestas. Teremos então uma espécie de comicidade cujas variedades poderiam ser determinadas de antemão. Se quiserem, nós lhe daremos o nome de *comicidade profissional*.

Não trataremos em minúcias dessas variedades. Preferimos insistir naquilo que elas têm de comum. Em primeira linha figura a vaidade profissional. Cada um dos mestres de M. Jourdain põe sua arte acima de todas as outras. Há uma personagem de Labiche que não entende como alguém pode ser outra coisa senão comerciante de madeiras; é, naturalmente, um comerciante de madeiras. A vaidade, aliás, tenderá aqui a tor-

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

nar-se *solenidade* à medida que a profissão exercida encerrar uma dose mais elevada de charlatanismo. Pois é notável que, quanto mais uma arte é contestável, mais os que a professam tendem a acreditar-se investidos de uma espécie de sacerdócio e a exigir que os outros se inclinem diante de seus mistérios. As profissões úteis são manifestamente feitas para o público, mas as que têm uma utilidade mais duvidosa só podem justificar sua existência supondo que o público foi feito para elas: é essa ilusão que está por trás da solenidade. A comicidade dos médicos de Molière provém em grande parte disso. Eles tratam o doente como se este tivesse sido criado para o médico, e a própria natureza como se ela fosse um apêndice da medicina.

Uma outra forma dessa rigidez cômica é o que eu chamaria de *endurecimento profissional*. A personagem cômica se encaixará tão bem na moldura rígida de sua função que já não terá espaço para mover-se e sobretudo para comover-se, como os outros homens. Lembremos o que o juiz Perrin Dandin diz a Isabelle, quando esta lhe pergunta como alguém pode assistir à tortura dos infelizes:

Bah! Com isso sempre se passa uma hora ou duas.

Não é uma espécie de endurecimento profissional o de Tartufo a exprimir-se, é verdade, pela boca de Orgon?

E vendo morrer irmãos, filhos, mãe e mulher,  
Mesmo assim só me preocuparia com isso!

Mas o meio mais usual de levar uma profissão à comicidade é confiná-la, por assim dizer, dentro da linguagem que lhe é própria. É fazer o juiz, o médico e o soldado aplicar às coisas usuais a língua do direito, da estratégia ou da medicina, como se fossem incapazes de falar como todos. Em geral, esse tipo de comicidade é bem grosseiro. Mas torna-se mais delicado, como dizíamos, quando desvenda uma particularidade de caráter ao mesmo tempo que mostra um hábito profissional. Lembremos o jogador de Régnard, que se exprime com tanta originalidade em termos de jogo, dando a seu valete o nome de Heitor, à espera de que ele chame a noiva:

Palas, com o conhecido nome de Dama de Espadas,

ou ainda as Sabichonas, cuja comicidade consiste em boa parte no fato de transporem idéias de ordem científica para termos de sensibilidade feminina: “Epicuro é uma graça...”, “Adoro os turbilhões” etc. Relendo-se o terceiro ato vê-se que Armande, Philaminte e Bélise se expressam regularmente nesse estilo.

Indo mais longe na mesma direção, percebemos que também há uma lógica profissional, ou seja, maneiras de raciocinar que se aprendem em certos ambientes e que são verdadeiras para aquele ambiente,

sendo falsas para o restante do mundo. Mas o contraste entre essas duas lógicas, uma particular e outra universal, engendra certos efeitos cômicos de natureza especial, nos quais não será ocioso nos demormos. Tocamos aqui um ponto importante da teoria do riso. Vamos, aliás, ampliar a questão e considerá-la em toda a sua generalidade.

#### IV

Preocupados que estávamos em depreender a causa profunda da comicidade, devemos ter desprezado até aqui uma de suas manifestações mais notadas. Referimo-nos à lógica própria da personagem cômica e do grupo cômico, lógica estranha, que em certos casos pode dar lugar ao absurdo.

Théophile Gautier disse que a comicidade extravagante é a lógica do absurdo. Várias filosofias do riso gravitam em torno de idéia análoga. Todo efeito cômico implicaria contradição por algum lado. O que nos faz rir seria o absurdo realizado de forma concreta, um “absurdo visível” – ou ainda uma aparência de absurdo, admitida de início, corrigida a seguir –, ou melhor, o que é absurdo por um lado, porém naturalmente explicável por outro etc. Todas essas teorias contêm sem dúvida uma parcela de verdade, mas de chofre só se aplicam a certos efeitos cômicos bastante grosseiros, e, mesmo nos casos em que se aplicam,

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

deixam de lado, ao que parece, o elemento característico do risível, ou seja, o *gênero particular* de absurdo que a comicidade contém quando contém absurdo. Querem uma prova? Basta escolher uma dessas definições e compor efeitos segundo a fórmula: na maioria das vezes, não obteremos efeito risível. O absurdo, quando encontrado no cômico, não é, pois, um absurdo qualquer. É um absurdo determinado. Não cria a comicidade; ao contrário derivaria dela. Não é causa, mas efeito – efeito muito especial, no qual se reflete a natureza especial da causa que o produz. Conhecemos essa causa. Portanto, não teremos dificuldade, agora, para compreender o efeito.

Imagine o leitor que um dia, caminhando pelo campo, avista no alto de uma colina alguma coisa que se assemelha vagamente a um grande corpo imóvel cujos braços estão girando. O leitor não sabe ainda o que é, e procura entre suas *idéias*, ou seja, entre as lembranças de que dispõe sua memória, aquela que melhor se enquadra no que está sendo avistado. Quase de imediato acode-lhe à mente a imagem de um moinho de vento: é um moinho de vento que está diante do leitor. Pouco importa se pouco antes de sair ele leu contos de fadas com histórias de gigantes de braços intermináveis. O bom senso consiste em saber lembrar, admito, mas também e sobretudo em saber esquecer. O bom senso é o esforço de um espírito que se adapta e readapta sem cessar, mudando de idéia quando muda de objeto. É uma mobilidade da inteli-

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

gência governada exatamente pela mobilidade das coisas. É a continuidade móvel de nossa atenção à vida.

Eis agora Dom Quixote partindo para a guerra. Leu em suas novelas que o cavaleiro depara com gigantes inimigos pelo caminho. Portanto, precisa de um gigante. A idéia de gigantes é uma lembrança privilegiada que se instalou em sua mente e ali fica à espreita, esperando imóvel a ocasião de precipitar-se para fora e encarnar-se em alguma coisa. Essa lembrança *quer* materializar-se, e o primeiro objeto que aparecer, ainda que com a forma de gigante só tenha semelhança distante, receberá a forma de gigante. Dom Quixote então verá gigantes onde nós vemos moinhos de vento. Isso é cômico, isso é absurdo. Mas será um absurdo qualquer?

É uma inversão especial do senso comum. Consiste em pretender modelar as coisas a partir de uma idéia, em vez de modelar as idéias a partir das coisas. Consiste em vermos diante de nós aquilo em que pensamos, em vez de pensarmos naquilo que vemos. Quer o bom senso que deixemos todas as lembranças de prontidão; a lembrança apropriada responderá então ao chamado da situação presente e só servirá para interpretá-la. Em Dom Quixote, ao contrário, há um grupo de lembranças que comanda as outras e que domina a própria personagem: portanto, será a realidade que deverá dobrar-se dessa vez à imaginação e só servir para dar-lhe corpo. Formada a ilusão, Dom Quixote a desenvolve, aliás, racionalmente em todas as

suas conseqüências; entrega-se a ela com a segurança e a precisão do sonâmbulo que representa seu sonho. Essa é a origem do erro, essa é a lógica especial que preside o absurdo. Agora, essa lógica é particular a Dom Quixote?

Mostramos que a personagem cômica peca por obstinação de espírito ou de caráter, por distração, por automatismo. Há no fundo da comicidade uma rigidez de certo tipo, que leva a ver o caminho em frente, a não dar ouvidos a nada, a não querer nada ouvir. Quantas cenas cômicas, no teatro de Molière, se enquadram nesse tipo simples: *uma personagem que segue sua idéia* e a ela volta sempre, enquanto está sendo sempre interrompida! Aliás, seria imperceptível a transição daquele que nada quer ouvir àquele que nada quer ver e por fim àquele que só vê o que quer. A mente que se obstina acabará por submeter as coisas à sua idéia em vez de regrar seu pensamento pelas coisas. Toda personagem cômica está portanto no caminho da ilusão que acabamos de descrever, e Dom Quixote nos fornece o tipo geral de absurdo cômico.

Essa inversão do senso comum tem nome? Ela é encontrada, sem dúvida, aguda ou crônica, em certas formas de loucura. Em muitos aspectos parece-se com a idéia fixa. Mas nem a loucura em geral nem a idéia fixa nos farão rir, pois são doenças. Despertam nossa piedade. O riso, como sabemos, é incompatível com a emoção. Se há uma loucura risível, só pode ser uma loucura conciliável com a saúde geral do espírito,

to, uma loucura normal, pode-se dizer. Ora, há um estado normal do espírito que imita em tudo a loucura, no qual se encontram as mesmas associações de idéias encontradas na alienação, a mesma lógica singular da idéia fixa. É o estado onírico. Ou nossa análise é inexata, ou deve poder ser formulada no teorema seguinte: *O absurdo cômico é de mesma natureza do absurdo dos sonhos.*

Em primeiro lugar, a marcha da inteligência no sonho é exatamente aquela que descrevíamos há pouco. O espírito, apaixonado por si mesmo, procura no mundo exterior apenas um pretexto para materializar o que imagina. Aos ouvidos chegam sons confusos, no campo da visão circulam cores: em suma, os sentidos não estão completamente fechados. Mas o sonhador, em vez de recorrer a todas as suas lembranças para interpretar o que seus sentidos percebem, utiliza, ao contrário, aquilo que percebe para dar corpo à lembrança preferida: o mesmo ruído de vento a soprar na chaminé será então, segundo o estado d'alma do sonhador, segundo a idéia que ocupa sua imaginação, uivo de feras ou canto melodioso. Esse é o mecanismo ordinário da ilusão do sonho.

Mas, se a ilusão cômica é uma ilusão onírica, e se a lógica da comicidade é a lógica dos sonhos, pode-se esperar encontrar na lógica do risível as diversas particularidades da lógica do sonho. Aqui também se confirma a lei que já conhecemos bem: dada uma forma do risível, outras formas, que não contêm o mesmo

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

fundo cômico, tornam-se risíveis pela semelhança exterior que têm com a primeira. É fácil ver, com efeito, que todo *jogo de idéias* poderá divertir-nos, desde que nos lembre, com nitidez ou vagamente, os jogos do sonho.

Cabe destacar em primeiro lugar certo relaxamento geral das regras do raciocínio. Os raciocínios de que rimos são aqueles que sabemos serem falsos, mas que poderemos considerar verdadeiros se ouvidos em sonho. Arremedam o raciocínio verdadeiro com suficiente perfeição para enganar a mente adormecida. É uma lógica ainda, se quiserem, mas uma lógica fora do tom que, por isso mesmo, nos repropõe o trabalho intelectual. Muitos “chistes” são raciocínios desse tipo, raciocínios abreviados dos quais nos são dados apenas o ponto de partida e a conclusão. Esses jogos do espírito, aliás, evoluem para o jogo de palavras à medida que as relações estabelecidas entre as idéias se tornam mais superficiais: aos poucos chegamos a já não considerar o sentido das palavras ouvidas, mas apenas o som. Não seria então o caso de comparar ao sonho certas cenas muito cômicas em que uma personagem repete sistematicamente ao contrário as frases que outra lhe sopra ao ouvido? Quando adormecemos entre pessoas que conversam, achamos às vezes que aos poucos suas palavras vão se esvaziando de sentido, que os sons se deformam e se unem ao acaso, para assumir em nosso espírito significações bizarras,

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

reproduzindo-se assim, em relação à pessoa que está falando, a cena de Petit-Jean e do Souffleur.

Há também *obsessões cômicas* que se aproximam muito, ao que parece, de obsessões oníricas. A quem não ocorreu ver a mesma imagem reaparecer em vários sonhos sucessivos, assumindo em cada um deles uma significação plausível, embora esses sonhos não tivessem outro ponto comum? Os efeitos de repetição apresentam às vezes essa forma especial no teatro e no romance: alguns deles têm ressonâncias de sonho. E talvez ocorra o mesmo com o refrão de muitas canções: obstina-se, volta sempre o mesmo, no fim de todas as coplas, cada vez com um sentido diferente.

Não é raro observar-se no sonho um *crescendo* particular, uma bizarria que se acentua à medida que ele avança. Uma primeira concessão arrancada à razão provoca uma segunda, e esta, uma outra mais grave, e assim por diante até o absurdo final. Mas essa marcha para o absurdo dá a quem sonha uma sensação singular. Acredito que seja a sensação que o bebedor tem quando se sente resvalar agradavelmente para um estado em que nada mais contará para ele, nem lógica nem conveniências. Vejamos agora se certas comédias de Molière não dariam a mesma sensação: por exemplo, *Monsieur de Pourceaugnac*, que começa quase de modo racional e continua com excentricidades de toda espécie, ou também, por exemplo, *O burguês fidalgo*, em que as personagens, à medida que a comédia avança, parecem deixar-se arrastar num turbilhão de

loucura. “Se for possível encontrar alguém mais louco, vou contar isso em Roma”: essas palavras, que nos advertem que a peça terminou, tira-nos do sonho cada vez mais extravagante em que nos embrenhávamos com M. Jourdain.

Porém o mais importante é que há uma demência própria ao sonho. Há certas contradições especiais, tão naturais para a imaginação do sonhador, tão chocantes para a razão do homem desperto, que seria impossível dar uma idéia exata e completa delas a quem não as tenha experimentado. Aludimos aqui à estranha fusão que o sonho muitas vezes realiza entre duas pessoas que se unificam, ainda que continuem distintas. Ordinariamente, uma das personagens é o próprio sonhador. Sente que não deixou de ser o que é, mas nem por isso deixa de ser outro. É ele e não é ele. Ouve-se falando, vê-se agindo, mas sente que um outro lhe tomou o corpo emprestado, tomou-lhe a voz. Ou então terá consciência de estar falando e agindo como de costume, mas falará de si como de um estranho com o qual nada mais tem de comum; estará desligado de si mesmo. Não se encontrará por acaso essa confusão estranha em certas cenas cômicas? Não estou falando do *Anfitrião*, no qual a confusão é sem dúvida sugerida ao espectador, mas em que o grosso do efeito cômico provém mais daquilo que chamamos acima de “interferência de duas séries”. Refiro-me aos raciocínios extravagantes e cômicos em que essa confusão se encontra realmente em estado puro, embora seja pre-

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br

ciso um esforço de reflexão para depreendê-la. Vejam-se por exemplo estas respostas de Mark Twain ao repórter que vem entrevistá-lo: “O senhor tem um irmão? – Sim; nós o chamávamos de Bill. Pobre Bill! – Então ele morreu? – É o que nunca pudemos saber. Um grande mistério paira sobre esse caso. O defunto e eu éramos gêmeos, e com quinze dias de idade deram-nos um banho na mesma tina. Um de nós se afogou, mas nunca ninguém soube qual. Pensam uns que era Bill; outros, que era eu. – Estranho. Mas e o senhor o que acha? – Escute, vou contar-lhe um segredo que ainda não revelei a viva alma. Um de nós dois tinha um sinal particular, uma enorme pinta no dorso da mão esquerda; e esse era eu. Ora, foi essa a criança que se afogou... etc.” Examinando bem, veremos que o absurdo desse diálogo não é um absurdo qualquer. Desapareceria se a personagem que está falando não fosse precisamente um dos gêmeos de que se está falando. Ele reside no fato de Mark Twain declarar ser um desses gêmeos ao mesmo tempo que se expressa como se fosse um terceiro contando a história. Não procedemos de modo diferente em muitos de nossos sonhos.

## V

Encarada deste último ponto de vista, a comicidade nos apareceria com uma forma um pouco diferente daquela que lhe atribuíamos. Até agora, tínha-

mos visto no riso principalmente um meio de correção. Tome-se a continuidade dos efeitos cômicos, isolem-se de vez em quando os tipos dominantes: teremos que a virtude cômica dos efeitos intermediários provém da semelhança destes com esses tipos, e que os próprios tipos são modelos de impertinência para a sociedade. A essas impertinências a sociedade replica com o riso, que é uma impertinência maior ainda. O riso, portanto, nada teria de benevolente. Ao contrário, pagaria o mal com o mal.

Contudo, não é isso o que mais chama a atenção primeiramente na impressão do risível. A personagem cômica muitas vezes é uma personagem com a qual começamos simpatizando materialmente. Quero dizer que por curtíssimo tempo nos pomos em seu lugar, adotamos seus gestos, suas palavras e seus atos, e, se nos divertimos com aquilo que nela há de risível, também a convidamos, em imaginação, a divertir-se conosco: começamos por tratá-la de companheira. Portanto, há em quem ri pelo menos uma aparência de bonomia, de jovialidade amável que faremos mal se não levarmos em conta. Há no riso sobretudo um movimento de *relaxamento*, freqüentemente observado, cuja razão devemos procurar. Em nenhum lugar essa impressão foi mais perceptível do que em nossos últimos exemplos. Será neles também, aliás, que encontraremos a explicação disso.

Quando a personagem cômica segue sua idéia automaticamente, acaba por pensar, falar, agir como se

sonhasse. Ora, o sonho é um relaxamento. Ficar em contato com as coisas e com os homens, só ver o que existe e só pensar no que tem nexos, tudo isso exige um esforço ininterrupto de tensão intelectual. O bom senso é esse esforço. É trabalho. Mas desligar-se das coisas e mesmo assim perceber imagens, romper com a lógica e mesmo assim ainda unir idéias, isso é apenas jogo ou, se preferirem, preguiça. O absurdo cômico nos dá, portanto, em primeiro lugar a impressão de um jogo de idéias. Nosso primeiro movimento é de associar-nos a esse jogo. E nos poupamos da fadiga de pensar.

Mas poderemos dizer o mesmo das outras formas do risível. Há sempre no fundo da comicidade, dizíamos, a tendência a deixar-se resvalar ao longo de uma vertente fácil, que é no mais das vezes a vertente do hábito. Já não buscamos adaptar-nos e readaptar-nos incessantemente à sociedade de que fazemos parte. Relaxamos a atenção que deveríamos à vida. Assemelhamo-nos mais ou menos a um distraído. Distração da vontade, admito, até mais que da inteligência. Distração ainda, porém, e, por conseguinte, preguiça. Rompemos com as conveniências assim como há pouco rompíamos com a lógica. Enfim, assumimos ares de quem está brincando. Aqui também nosso primeiro movimento é de aceitar o convite à preguiça. Por um instante pelo menos, entramos no jogo. E nos poupamos da fadiga de viver.

Luciano Vieira  
Historiador  
(55-11) 6567-7200  
luciano.3do@ig.com.br