

Sobre o distanciamento cômico

Jacqueline Ramos

Departamento de Letras da UFS/Itabaiana

O *distanciamento* é um aspecto que tem sido considerado, juntamente com a *surpresa* e a *brevidade*, na caracterização da comicidade e de sua peculiar perspectiva. Nossa proposta é a de retomar algumas reflexões sobre esse aspecto da comicidade, discutindo-as por meio de algumas narrativas literárias.

Essa problemática já aparece em pelos menos dois momentos da *Poética* de Aristóteles (1990). Um deles é o conhecido trecho em que lemos que a comédia representa seres inferiores a nós, isso já pressupõe um gradiente entre objeto mimetizado e o leitor, em que somos colocados como o marco zero ou como “fiéis da balança” na diferenciação entre o austero e o ridículo. Northrop Frye (s.d.), aliás, desenvolve uma teoria dos modos da narrativa a partir dessa passagem, desenvolvendo esse gradiente a partir das diferentes posições dos protagonistas. Posição estabelecida não moralmente, mas pela força de ação do herói.¹ Outro aspecto discutido por Frye e que a nosso ver também se relaciona ao distanciamento é a diferença entre ficções em que o herói se isola da sociedade (trágico) e aquelas em que o herói se incorpora a ela (cômico).

Essa questão aparece exemplarmente discutida em “Mechéu”, uma das estórias que compõem *Tutaméia* de Guimarães Rosa, cujo herói é caracterizado por ser “semi-imbecil”. A narrativa se inicia em tom de zombaria, já que acompanhamos, por meio de um narrador observador, a visão dos “moços de fora” em férias que veem em Mechéu oportunidade de divertimento. Para esse olhar distanciado dos cidadãos moços, Mechéu é risível não só por sua lógica retorcida, mas também pelo grotesco explorado em sua descrição (no modo de se vestir, de andar, de se comportar). Veja-se a título de exemplo:

1. Assim: estaremos diante do *mito* se o personagem é superior em condição aos homens e ao meio, o herói é ser divino; se superior em grau aos outros homens e ao meio, temos o herói da *estória romanesca*; se superior em grau aos outros homens, mas não ao meio, o herói será um líder, e o modo *imitativo elevado*; se não é superior ao homem ou ao meio, o herói seria o homem comum, teríamos o *imitativo baixo*; se inferior aos homens em inteligência e poder, o modo seria o *irônico*.

Tinha-se no caso de notar e troçar. Reapareceu [Mechéu], passou pelo terreiro de frente da fazenda, atolava-se pelejando na lama lhôfa do curral. [...]

Topou em tôco, por exemplo, certa danada vez, quando levava aos camaradas na roça o almoço, desceu então o caixote da cabeça, feroz, de fera: para castigar o tôco, voltou pela espingarda; já a comida é que mais não achou, que por bichos devorada! – e culpou de tudo a cozinheira. Sempre via o mal em carne e osso. Se quebrava xícara, atribuía-o à guilha da que coara o café; se o prato lavado em água fria não saía a gordura, incriminava o sangrador do suíno ou o salgador do toucinho; se o leite talhava, era por conta de quem buscara as vacas” (1969, p. 88).

Note-se a total aproximação da voz narrativa à perspectiva dos jovens citadinos ao apresentar o “louco” aliás, típica personagem cômica como exótico e risível. Embora esse distanciamento inicial instale a zombaria, fazendo do louco motivo de troça, ao se aproximar gradativamente de Mechéu, acompanhando e comentando seu percurso, o narrador revela a dimensão humana do herói. Quando da morte de Gango, seu companheiro, louco completo de “cheirar as coisas”², Mechéu toma conhecimento da perturbante ideia de finitude e, conseqüentemente, de sua própria finitude – vivência e consciência aguda do humano. O tom de chacota inicial acaba na dicção trágica, de modo que o curso das ações é invertido: do divertimento à compaixão, diante da qual o narrador prefere silenciar.

É justamente a maior ou menor distância do ponto de vista em relação ao herói que definiria o tom mais cômico ou mais trágico na estória. A reviravolta do enredo com a morte de Gango, é acompanhada pelo movimento do foco narrativo que abandona a perspectiva dos moços de fora para ocupar-se do relato de D. Joaquina, a idosa fazendeira e única pessoa a quem Mechéu procurou e confessou suas preocupações. A consciência da morte atormentava Mechéu que, afinal, fica gravemente enfermo, climax acompanhado da maior aproximação do foco narrativo:

Decerto não aguentava o que lhe vinha para pensar, nem vencia achar o que precisava, só sacudia as pálpebras, com tantas rotações no pescoço: gesticulava para nenhum interlocutor; rodou, rodou no mesmo lugar, passava as mãos nas árvores (ROSA, 1969, p. 91).

Olhando à distância, gesticular para ninguém, rodar no mesmo lugar, acariciar árvores seriam ações risíveis, próprias do louco. A aproximação do foco narrativo, entretanto, confere sentido àquelas ações, sentido com o qual nos identificamos se o concebemos como expressão do indizível sentimento humano oriundo de sua consciência da morte.

Cabe lembrar, ainda, que Mechéu aparece inicialmente integrado à vida na fazenda, a despeito de seu gênio ranzinza e dos cômicos insucessos em seus afazeres. Seu isolamento ocorre após a morte de Gango e vai num crescente até o isolamento total com sua morte. “Não falemos mais dêle” (ROSA,

2. “Ainda abaixo dele, bôbo, bem, meio idiota papudo era outro, o que de alcunha Gango; tolo tanto, que cheirava as coisas, mas nem sabia temer as cobras e os lagartos. Simiava-o êsse, obediente mirava por modêlo ao Mechéu, maramau, que o tratava de menor, sem estimação, exigia do Gango uma ideal excelência, forçando-o à lida, quisesse-o sacado pronto do ôvo da estupidez” (ROSA, 1967, p. 89)

1967, p. 91), é assim que o narrador termina a estória: silenciando. Da zombaria, passando à piedade até o terror diante do qual fechamos os olhos, queremos nos afastar – é o percurso desse olhar que acompanhamos.

Movimento do cômico ao trágico, marcado pelo movimento de câmera do narrador que se identifica inicialmente com o olhar estrangeiro, jovem e zombeteiro; passa à perspectiva de D. Joaquina, fazendeira idosa que conhece de perto Mechéu e, finalmente, acompanha o próprio Mechéu. Movimento sincronizado a outro: ao percurso que vai da integração do herói a seu total isolamento. Ainda, movimento que inclui o que Bergson concebeu como *insensibilidade*:

Observemos agora, como sintoma não menos digno de nota, a insensibilidade que naturalmente acompanha o riso. O cômico parece só produzir o seu abalo sob condição de cair na superfície de um espírito tranqüilo e bem articulado. A indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade (1987, p. 12).

Essa *insensibilidade*, que para Bergson é condição necessária ao cômico,³ não deixa de ser também uma forma de distanciamento, um distanciamento emocional. E aqui chegamos àquela segunda passagem da *Poética* em que Aristóteles associa o cômico ao feio que não causa dor, já estabelecendo, portanto, o afastamento emocional como caracterizador da comédia.⁴ Assim sendo, em “Mechéu”, aqueles três graus diferentes de distanciamento em relação ao herói (dos moços da cidade, da senhora fazendeira, do próprio Mechéu) correspondem também a diferentes graus de sensibilidade: o movimento da perspectiva vai gradativamente da insensibilidade requerida pela zombaria à piedade própria do trágico.

Essa questão da perspectiva será central na distinção dos modos de zombaria proposta por Jolles (1976). Para o teórico, a depender do grau de solidariedade entre o zombador e o zombado teremos a *sátira* ou a *ironia*. A sátira seria, nas palavras do autor, “uma zombaria dirigida ao objeto que se repreende ou se reprova e que nos é estranho” (1976, p. 211). Já a ironia⁵ se caracteriza pela solidariedade entre aquele que ri e o objeto de derrisão:

A ironia [...] troça do que repreende, mas sem opor-se-lhe, manifestando antes simpatia, compreensão e espírito de participação. Por isso é que ela se caracteriza pelo sentido de solidariedade. O trocista tem em comum com o objeto de sua troça o fato de ser afetado por aquilo de que zomba; ele próprio o conhece, mas reconhecendo a sua insuficiência, e mostra-o a quem parece não conhecê-lo. [...] Sente-se, na ironia, um pouco da intimidade e da familiaridade entre o superior e o inferior. É justamente nessa solidariedade que reside o imenso valor pedagógico da ironia (JOLLES, 1976, p. 211).

3. “É preciso que ele não me comova, eis a condição realmente necessária, embora certamente não seja suficiente.” (BERGSON, 1987, p. 74 grifo do autor).

4. “A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição” (ARISTÓTELES, 1990, p. 24)

5. Cabe ressaltar que a questão da ironia tomada aqui de Jolles interessa na medida em que se relaciona com a questão do distanciamento cômico que estamos tratando. Foge a nosso escopo, entretanto, a extensa discussão em torno do conceito de ironia.

Consideremos, a partir dessa distinção, o movimento da perspectiva em “Mechéu”: da sátira, ao zombar impiedosamente do protagonista, à ironia, ao revelar nossa própria condição como análoga à de Mechéu. Quem satiriza se sente superior e rebaixa o zombado. A ironia, por sua vez, promove a identificação entre sujeito que ri e o objeto de derrisão, criando um sentimento de solidariedade e não de reprovação. A sátira “ri de” alguém, rebaixa, agride. A ironia seria o “rir junto”, descobrir e divertir-se com o que é repreensível no zombado e que percebemos em nós mesmos. Nesse sentido, conclui Jolles: “a sátira destrói, a ironia ensina” (1976, p. 211).

Apesar de manter a maior parte da estória no tom cômico, a radicalização da ironia apresentada no final de Mechéu inverte o tom e caímos no trágico já que aquele de quem zombamos dá a ver o recôndito conflito existencial de todos nós: a trágica consciência da finitude humana.

Vejamos agora uma outra narrativa em que a conjugação desses dois modos de zombaria descritos por Jolles (1976) é magistral: *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, obra inaugural de nosso realismo que combina simultaneamente sátira e ironia cômica. A começar pelo título (memórias escritas após a morte) e pela apresentação de nosso defunto-narrador (que teria se tornado narrador depois de morto), ironicamente instalando o inverossímil para a possibilidade da tão requerida “impasibilidade” e “objetividade” realista. O livro já se abre, portanto, escarnecendo da pretensão realista. Há, digamos, um gracejo de composição, que implica numa crítica à proposta realista, combinado com a agressão da zombaria que se verifica no enunciado da obra. Se o estranhamento do título já estabelece uma ironia com a proposta realista, a dedicatória aos vermes institui o tom de troca em relação à humanidade e à civilidade. Rimos também do modo como esse narrador abusado destrata o leitor.

De sua altíssima distância, além da ironia estética que se instaura, Brás Cubas também satiriza a civilização humana guiada pela vaidade e pela dissimulação. Vale lembrar daquela ideia fixa⁶ de Brás Cubas, a de criar o emplasto anti-hipocondríaco:

Essa idéia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade. Na petição de privilégio que então redigi, chamei a atenção do governo para esse resultado, verdadeiramente cristão. Todavia, não neguei aos amigos as vantagens pecuniárias que deveriam resultar da distribuição de um produto de tamanhos e tão profundos efeitos. Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influenciou principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: *Emplasto Brás Cubas*. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. Talvez os modestos me arguam esse defeito; fio, porém, que esse talento me hão de reconhecer os hábeis. Assim, a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos – amor da glória (MACHADO DE ASSIS, 1963, p. 41-1).

6. Interessante notar a passagem em que Frye parece descrever o próprio Brás Cubas: “A personagem com ideia fixa na comédia é usualmente alguém com um bom bocado de prestígio social e poder, que pode forçar boa parte da sociedade da peça a compartilhar de sua obsessão. Assim o obsesso liga-se intimamente ao tema da lei absurda ou irracional, que a ação da comédia leva a infringir.” (FRYE, s.d., p.169).

O distanciamento do narrador é de tal ordem que nos revela cruamente os graus de dissimulação, de ocultação pelo discurso, da condenável motivação de Brás para a criação do emplasto. Ao propor “aliviar nossa melancólica humanidade”, evoca ironicamente a atitude do homem romântico ao deslocar sua “melancolia filosófica” para o âmbito da saúde, justificando assim sua solicitação de privilégios ao governo. Para os de sua classe social, vangloria-se de seu projeto pelas “vantagens pecuniárias”. É risível a contradição implícita, em contraste com o tom sério, das justificativas para o projeto do emplasto: um medicamento criado com finalidade cristã e que, no entanto, almeja lucros. Finalmente, porque já morto, fora do mundo de que fez parte, pode revelar sua verdadeira motivação: “sede de nomeada”, “amor à glória”, em outras palavras, a vaidade.⁷

Narrador que, acima de tudo e de todos, assinala a dissonância entre discurso e intenção, revelando o ridículo da hipócrita civilização. Narrador que ri, faz rir e é também o objeto de derrisão, correspondendo assim àquele modo irônico a que se refere Jolles (1976). Também Schwarz atenta para essa dupla perspectiva de Brás Cubas, a do personagem quando vivo e a do narrador-defunto, assinalando sua posição de superioridade:

A intenção de mostrar superioridade é patente, ainda que inseparável da situação narrativa risível. Assim, prestígio e desprestígio estão juntos na empostação da linguagem, convivência que é de todos os momentos, e atrás da qual triunfa o narrador, que brilha sempre duas vezes, uma quando assinala os próprios méritos retóricos, outra quando ri de seu caráter desfrutável (1990, p. 20).

Vemos que o comportamento do personagem Brás Cubas é diverso do narrador Brás Cubas. Brás quando vivo era o *bon vivant* que, para dar curso a seus caprichos, submetia cinicamente outros com seu poder e discurso (o episódio de D. Plácida é exemplar). Por outro lado, com o narrador-defunto temos o desvelamento da hipocrisia que encobre a verdade das relações de poder. Em tom jocoso, nos faz rir junto com ele das cruéis manobras de que lançou mão para o exercício de sua vontade.

Interessante a ambivalência da perspectiva, já que Brás Cubas é tanto narrador protagonista que nos aproxima de modo íntimo às peripécias narrativas, quando narrador colocado na máxima distância dos fatos narrados. Ao zombar de si, o narrador zomba da civilidade – mero discurso que escamoteia as veleidades. Nesse sentido, Schwarz lembra que “a questão não é de saber se Brás é um memorialista consciencioso, um piadista cara-de-pau, um esnobe ou um cultor de sacrilégios, mas sim de acompanhar o movimento de vontade que se realiza através deste desfile de encarnações, um tanto à nossa custa” (1990, p. 23).

O afastamento e aproximação do narrador se dão em grau máximo e simultaneamente. Perspectiva desdobrada e possível graças à zombaria cômica construída pelo inverossímil. Inverossímil que se mostrou mais plausível e revelador do engano tanto das pretensões realistas, quanto das “idéias fora de

7. Ao discorrer sobre a comicidade de caráter, Bergson (1987, p. 88-93) mostra que as diversas qualidades risíveis podem se resumir à vaidade.

lugar” e da hipocrisia que esconde o egoísmo, a veleidade, o capricho, o exercício do poder pelo poder... em uma palavra a *vaidade*, que aparece como motivação última dos indivíduos.⁸

De modo diverso, Clarice Lispector também recorre à comicidade em *A hora da estrela*. A trágica estória de Macabéa é temperada pelo cômico que funciona como alívio de tensão, graças ao distanciamento emocional que instaura. A heroína, apresentada por um narrador masculino “porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 1998, p. 14), é migrante nordestina, pobre, suja a ponto de feder. O narrador não poupa Macabéa e o grotesco de sua descrição chega à zombaria: ela era feia, “virgem e inócua”; tinha “o corpo cariado”, as unhas pretas e catarro na barra da saia; parecia “café frio” ou nas palavras de Olímpico, seu namorado: “Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer” (LISPECTOR, 1998, p. 60).

A caricatura, que sempre tem algo de jocoso, exagera para melhor mostrar. A vida insossa de Macabéa revela seu vazio cultural e existencial, a ponto de rirmos de sua inocente ignorância. Há graça em sua lógica pueril⁹ e, por outro lado, humor cruel nas descrições que a animalizam¹⁰ ou reificam. Macabéa era um “parafuso dispensável” em descompasso com a sociedade, “era um acaso. Um feto jogado na lata do lixo embrulhado em um jornal” (LISPECTOR, 1998, p. 36). O distanciamento emocional, possível graças ao inclemente narrador Rodrigo S. M., que alia o cômico, o grotesco e a caricatura, permite-nos encarar o “lixo” irresponsavelmente produzido pela sociedade.

Em *A hora da estrela* a cruel zombaria parece funcionar como um tratamento de choque, que faz ver o que reprimimos (preconceitos, processos de exclusão social e a consciência moral); já em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o tom desabusado do narrador instaura uma visão cética que ri de tudo e de todos, a exemplo de Demócrito, diante da grande comédia de absurdos que é a humanidade. O distanciamento do foco narrativo, retomando a distinção de Jolles (1976), implica na função do cômico: um maior distanciamento na zombaria, que agride, e uma maior aproximação na ironia, que ensina. Na ironia teríamos a elisão do sujeito e do objeto do riso, como ocorre em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, anulando, em certo sentido, a superioridade do sujeito que ri (própria da zombaria).

Igualmente, sem aquela “anestesia do coração” a que se refere Bergson (1987), isto é, certa desumanização pressuposta para o efeito do riso, como conseguiríamos rir de Macabéa? Ou de Mechéu? A nordestina consegue despertar no leitor a compaixão e o riso, simultaneamente. Em Mechéu isso se dá consecutivamente, acompanhando, digamos, o *travelling* da câmera.

Bergson lembra que “todo disfarce é cômico” (2007, p. 31), daí, talvez, a opção pela comicidade

8. Vale lembrar que em *Dom Casmurro* temos a contraface séria e austera dessa representação da elite brasileira. Ao endiabrado Brás contrapõe-se Bentinho, o bom moço. Ao inverossímil defunto-narrador contrapõe-se o velho Casmurro que, apesar do respeito à verossimilhança, é um narrador não confiável. Assim, o narrador Brás é descarado e seu discurso franco; Casmurro é dissimulado e seu discurso demagógico.

9. “(...) como o dinheiro era emprestado, ela raciocinou tortamente que não era dela e então podia gastá-lo. (LISPECTOR, 1998, p. 71). “Mas a tia lhe ensinara que comer ovo fazia mal para o fígado. Sendo assim, obedientemente adoecia, sentindo dores do lado oposto ao fígado” (LISPECTOR, 1998, p. 34).

10. “O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam” (LISPECTOR, 1998, p. 43).

ser tão produtiva em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ela desvela a mascarada social promovida pela elite e que se espraia pelas demais classes. Ainda, o viés cômico questiona as possibilidades do conhecimento ao ridicularizar a perspectiva realista, e o faz simulando ironicamente o ponto de vista requerido pelo próprio realismo: virtuosismo no manejo do foco narrativo que conjuga sátira e ironia.

Os três textos literários citados lançam mão da comicidade, resguardadas as diferenças, enquanto liberdade de pensamento que questiona a realidade dos valores do mundo: a crueldade em rir de Macabéa ou de Mechéu acaba por colocar em xeque o próprio sujeito que ri; de modo análogo, o cinismo social é desmascarado pelo não menos cínico narrador Brás Cubas. Nesses exemplos, a perspectiva cômica promove o descondicionamento do olhar, ao questionar valores, e a capacidade especulativa, ao propor possibilidades interpretativas não abarcadas pelo pensamento sério.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. "Poética" In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução Jaime Bruna, 4ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FREUD, Sigmund. *Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago editora LTDA, 1977. Vol. VIII.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, s.d.

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Melhoramentos, 1963.

ROSA, Guimarães. "Mechéu" In: *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SCHWARZ, Roberto. "As idéias fora do lugar" In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.