

CONSTRUINDO A COMICIDADE: SÁTIRA E IRONIA

Cleise Furtado Mendes

Universidade Federal da Bahia – UFBA

Comicidade, sátira, ironia.

Jorge Luís Borges conta sua decepção ao examinar certos escritos de escárnio, por observar que os escritores, quando aceitam as convenções da injúria, usam as mesmas fórmulas de xingamento de qualquer *compadrito* em brigas de rua. O desencanto com tais exemplos leva o autor a concluir que a sátira pode ser tão convencional quanto um diálogo de namorados (BORGES, 1998: 463-468). A partir dessa constatação, ressalto o papel dos efeitos cômicos na aceitação, pelo espectador, dos tópicos tradicionais da agressão.

Ao estudar certos motivos da tradição da injúria e do escárnio em Gregório de Matos, observei que parece existir uma espécie de “grande convenção satírica”, um repertório de temas, motivos e procedimentos que a cada época entram em cena para expor ao ridículo personagens da vida pública, como forma de liberar as insatisfações de um grupo social frente a situações sentidas como opressivas. (MENDES, 1996: 242) No entanto, apenas essa vingança grupal não consegue explicar o deleite cômico nos casos em que o alvo do ataque é um desafeto pessoal do satirista; e é fato que o público obtém prazer dessas polêmicas particulares *desde que a agressão esteja submetida às regras do jogo cômico*, do qual participam a fantasia, o exagero, o paradoxo, a incongruência, o contraste súbito.

O fato de que na constelação satírica brilhem tipos e situações tornados arquetípicos no teatro, na poesia e nas narrativas populares, importa bem menos, para o efeito catártico, do que o poder do satirista em reavivá-los nas circunstâncias atuais e locais; isso depende de certa conformação inventiva, da capacidade artística de usar sobretudo o humor e a ironia para denunciar, em cada tempo e lugar, certos padrões de comportamentos *que o espectador julgue dignos de censura*, num vicioso repertório: o político corrupto, o marido enganado, o "douto" ignorante, o fanfarrão pedante...

Assim, para compreender a catarse cômica - e em especial a do tipo satírico - não são suficientes, isoladamente, nem a explicação do tipo "vingança social", nem a interpretação freudiana - prazer inconsciente em participar da agressão ou desnudamento. O aspecto psico-social no envolvimento do espectador dependerá sempre das artimanhas lúdicas com que o comediógrafo manipula o discurso insultuoso. O efeito satírico, como fenômeno estético-receptivo, vale-se do vocabulário obsceno, do furor de escárnio, do deleite no "baixo" e no grotesco, das formas ferozes de burlas e chacotas, como *elementos de uma criação artística*.

Quando Northrop Frye estabelece sua distinção entre o cômico e o trágico com base na integração ou exclusão do herói pela sociedade em que vive, seu conceito de comicidade parece ficar restrito às formas mais tradicionais ou "integrativas" da comédia, em que absurdos ou injustiças são pacificados ao final num acordo para garantir o re-equilíbrio social. Mas o autor

não esquece de nuançar a diversidade de tratamentos, lembrando que "Há dois modos de desenvolver a forma cômica: um é por a ênfase principal nas personagens obstrutoras; outro é pô-la adiante, nas cenas do descobrimento e reconciliação." (FRYE, 1973: 167) O primeiro modo seria a tendência geral da ironia cômica e da sátira, e o segundo a tendência da comédia shakespeariana e de outros tipos de comédia romanesca. Trato aqui apenas de alguns aspectos da primeira tendência.

Na abordagem ético-filosófica, a ironia não goza de boa reputação: ela seria "um riso mau, sarcástico, destruidor", ou pior, "um riso que se leva a sério", ao contrário do humor, que, cúmplice das fraquezas humanas, "ri de si, ou do outro como de si" (COMTE-SPONVILLE, 1995: 232). Mas como recurso próprio da criação artística, os méritos da ironia têm sido suficientemente enfatizados, quer na abordagem retórica, quer na perspectiva polifônica de um procedimento interdiscursivo, em que vozes dissonantes concorrem numa mesma fala. Bérghson considera tanto o humor quanto a ironia como formas de sátira, mas Frye traz uma distinção preciosa dos diferentes pactos que um comediógrafo pode estabelecer com seu público: "A sátira é a ironia militante." (FRYE, 1973: 219). Ou, tomando-se o verso da frase: a ironia é uma sátira "de braços cruzados". O satirista, como reformador social, deve trazer os que riem para o seu ângulo de visão; o ironista deixa claro que se há algo a fazer, quem quiser que o faça: a solução não virá do palco.

Embora os limites entre a indiferença irônica e o engajamento satírico sejam difíceis de traçar, eles de certo modo regulam o pacto da comédia, a aposta do comediógrafo ao abordar os valores partilhados pela platéia. Só um espectador relativamente desapegado de dogmas religiosos, ou no mínimo isento de uma posição fatalista-fundamentalista, pode obter prazer da revolta iconoclasta do criado Jacques que, vendo-se numa enrascada e irritado com a onipotência "do que está escrito lá em cima", explode: "As tolices que estão escritas lá em cima! Oh! Patrão, aquele que escreveu nossa história lá em cima deve ser bem mau poeta, o rei, o imperador dos maus poetas!" (KUNDERA, 1988: 89)

A ironia só pode conviver com o cômico integrativo se for mantida na instância do diálogo, como réplica que consiste em dizer o contrário do que se aparenta comunicar, com o cuidado de *signalizar* esse deslocamento para o ouvinte (por recursos também extra-linguísticos). Assim como existe diferença entre "puro *nonsense*" e "chiste por *nonsense*" deve-se perceber que também a ironia não é em si mesma uma técnica chistosa. Como recurso retórico, a ironia pode estar a serviço de qualquer "gênero afetivo", e convive com diálogos dramáticos sérios e até mesmo trágicos.¹

¹ Medéia, no auge de sua dor e desamparo, repudiada e banida, pergunta a Jasão: "Devo voltar para junto das infelizes filhas de Pélias? Elas vão me receber muito bem, elas cujo pai matei!"

Tudo porém se complica quando a ironia ultrapassa o nível do discurso das personagens e se torna um recurso estruturante de todo o texto. Vemos então surgir uma estranha modalidade a que podemos chamar "comédia de derrisão". Aí não se trata mais de enfatizar os elementos obstrutores dos desejos de um herói, ou de denunciar jocosamente algum aspecto particular da realidade, mas de projetar a desconfiança e o sarcasmo, como uma sombra inquietante, sobre a totalidade da ordem social existente. Creio que a partir de Tchekov fomos colocados diante de uma espécie de "comédia sem riso", que não se confunde, contudo, nem com o trágico nem com o romanesco, por lhe faltar basicamente seja a idéia de fatalidade (tudo é aleatório e perfeitamente reversível) seja qualquer resquício de uma visão idealizada do amor e do heroísmo. Nesse sentido, e guardadas todas as proporções, é que podemos considerar a dramaturgia de Brecht, por exemplo, como associada a uma visão cômica da realidade, pois ela parte de uma "metodologia dramática" preferencialmente não-trágica e não-romanesca.

A diferença de recepção de *O Rei da Vela* em 1937 (por diretores que recusaram o texto como "não encenável") e em 1967 (como marco histórico da encenação brasileira) pode nos ensinar algo a respeito do cômico derrisivo. Nessa peça, Oswald Andrade mostra-se disposto não só a achincalhar a classe média brasileira. Isso é apenas o plano mais visível da sua sátira irônica, aquilo que é dito sem rodeios e de modo até bem didático. O principal *desmonte* operado pela peça é a negação paródica, ponto por ponto, do drama romântico-realista. Não é apenas a recusa radical de toda e qualquer pretensão à verossimilhança: Oswald desnuda seus truques a cada passo, numa espécie de *strip-tease* das convenções dramáticas: o comediógrafo exhibe cada "peça" do guarda-roupa tradicional e joga-o à face do público. Tal procedimento, em 1937, fosse a peça encenada, poderia ser um "ruído" impeditivo do efeito satírico; em 1967, essa ruptura estava a tal ponto assimilada pelo espectador que podiam funcionar os aspectos mais críticos dessa sátira social.

As comédias com tendência a estruturar-se por uma ironia radical entram em cena de modo decisivo na segunda metade do século XX. Mas David Konstand aponta, por exemplo, e com inteira razão, a *Hecyra*, de Terêncio, como "comédia irônica", por desafiar as premissas ideológicas da comédia nova latina. É claro que o comediógrafo paga seu preço por isso. Consta que nas duas primeiras representações da peça, a platéia romana abandonou o teatro antes do final, preferindo assistir a um *show* de gladiadores. Um crítico, sem dúvida cômico, chamou de "bárbaros" aos romanos que teriam desertado de assistir a essa obra-prima.(KONSTAN, 1983: 131).

É claro que existem os precursores, sempre existem os precursores, bastando apenas que o crítico, ao modo de um detetive, ocupe-se em descobrir as pistas. Mas a própria possibilidade de haver precursores depende da eclosão de uma forma tão diferenciada a ponto de nos fazer olhar para trás, duvidando de nossa compreensão anterior dos fenômenos. Quando se produz um acontecimento com a força de um escândalo, como *Esperando Godot* ou *Vestido*

de Noiva, podemos perceber que tal visão ou disposição dramática "já estava" em Shakespeare ou Büchner. Mas isso que *lá estava* nunca poderia ser visto senão como re-visão motivada pelo poder de deslocamento que a nova obra tem *agora* sobre nós. Ou, como disse bem mais simples e belamente Borges: "Toda grande obra cria seus próprios precursores."

BORGES, Jorge Luís. **Obras completas**. Vol.1. São Paulo: Globo, 1998.

COMTE-SPONVILLE, André. **Pequeno Tratado das Grandes virtudes**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

KONSTAN, David. **Roman Comedy**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1983.

KUNDERA, Milan. **Jacques e seu amo: homenagem a Denis Diderot em três atos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. P.89.

MENDES, Cleise Furtado. **Senhora Dona Bahia - Poesia Satírica de Gregório de Matos**. Salvador: EDUFBA, 1996.