

Oscar Wilde e Artur Azevedo em: procedimentos de comicidade como marcos de identidade¹

Carmen C. Borges Losano

carmenlosano@hotmail.com

Maria Madalena de Campos

Graduada em Normal Superior pela Universidade do
Estado de Minas Gerais (UEMG - Barbacena).

madalenacampos@hotmail.com.br

Resumo

Durante o trabalho realizado, foi possível analisar o percurso do desenvolvimento da “literatura comparada”. Nessa perspectiva, compreendemos como as obras canônicas, consideradas referência cultural universal, gozaram de tanto prestígio e valorização perante os críticos e a sociedade, ao passo que as demais obras, ditas “obras marginais”, foram desvalorizadas. Mas, com os estudos culturais, percebemos que essas obras, que permaneceram à margem, passam a ser valorizadas pelos critérios de “identidade cultural”. No presente trabalho, as obras cômicas, exemplos de obra marginal, passam pela análise dos procedimentos de comicidade, que são instrumentos de reconhecimento da identidade cultural de cada autor/sociedade e, por conseguinte, critérios de valorização. Assim, pelos procedimentos de comicidade, percebemos os marcos de identidade dos autores Oscar Wilde e Artur Azevedo, bem como de suas respectivas sociedades. Dessa forma, observamos que a obra cômica, que retrata a natureza e a cultura do homem, pode ter lugar de prestígio entre o público ou a crítica.

Palavras-chave: Cânone; comicidade; identidade cultural.

¹ Projeto da Professora Carmen C. Borges Losano. Resultado de pesquisa de iniciação científica.

Introdução

A expressão “literatura comparada” se desenvolveu na França no século XIX. Seu desenvolvimento foi ressaltado por muitas divergências entre noções e orientações. Houve estudiosos que analisaram a questão das fontes entre autores e obras, e outros que priorizaram o processo histórico. Nesse sentido, surgiram muitos manuais de orientação francesa que acabaram restringindo o estudo comparativo. Isso estimulou teóricos a renovarem os velhos conceitos que se limitavam à análise de influências, trazendo outros pontos para a reflexão.

Partindo disso, trataremos da “literatura comparada” como um estudo que envolve a ultrapassagem de fronteiras literárias e culturais, propondo a valorização da obra literária a partir da identidade cultural através dos “estudos culturais”, nova tendência da área comparativa. Tal tendência surge no século XX, a fim de valorizar a obra por meios dos traços de identidade cultural e não através dos velhos critérios de formação do cânone.

Para representar essa valorização proposta pelos “estudos culturais”, selecionamos duas peças teatrais cômicas, *The importance of being Earnest*, de Oscar Wilde, e *A capital federal*, de Artur Azevedo. O dramaturgo irlandês Oscar Wilde, através da linguagem formal, com trocadilhos, critica os costumes da sociedade inglesa da época. E Artur Azevedo, escritor brasileiro, desperta da influência europeia e traz personagens típicos da sociedade brasileira em seu teatro de revista. Ambas as peças foram reproduzidas no século XIX e representadas até os dias atuais. Isso reforça a identidade cultural de cada autor.

Considerando as peças teatrais já citadas, pretendemos verificar se os procedimentos de comicidade, ao tornarem-se marcos de identidade, podem ser pontos de valorização do teatro cômico, segundo os parâmetros dos “estudos culturais”.

Discussão

O percurso do desenvolvimento da expressão “literatura comparada” é ressaltado por grandes divergências entre noções e orientações metodológicas. Há estudiosos que partem da análise comprovada de referências, fontes e influências entre obras e autores, e outros que investigam obras de um mesmo sistema literário ou processos de estruturação. Nesse sentido, partimos da noção de Remak, que define a “literatura comparada” como:

[...] o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (REMAK, 1994, p. 175).

Podemos perceber que a “literatura comparada” envolve a ultrapassagem de fronteiras, de maneira a permitir uma compreensão das literaturas e dos diferentes contextos literários e culturais. É assim que ela também contribui para o processo de conhecimento em outras áreas.

O termo “literatura comparada” ligado ao pensamento cosmopolita desenvolveu-se na França, durante o século XIX, devido à ruptura de concepções e juízos formulados em nome de valores atemporais e intocáveis. Já no início do século XX, ela torna-se disciplina reconhecida e objeto de análise em universidades europeias e norte-americanas, além de se pautar com bibliografia específica e publicações especializadas.

De acordo com estudos e propostas no âmbito da “literatura comparada”, percebemos que ela seguia duas orientações.

A primeira era a de que a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países. [...] Com isso, as investigações que se ocupavam em estabelecer filiações e em determinar

imitações ou empréstimos recebiam grande impulso. A segunda orientação determinava a definitiva vinculação dos estudos literários comparados com a perspectiva histórica (CARVALHAL, 2006, p. 14).

A partir disso, podemos ressaltar que a disciplina se desenvolveu em outros países, tendo como direcionamento o enfoque dos franceses. Isso justifica os vários manuais franceses que circulavam na época. Dentre os autores desses manuais, podemos destacar Paul Van Tieghem, Marius-François Guyard, Claude Pichois, André-Michel Rousseau e Pierre Brunel.

Paul Van Tieghem propõe o estudo das diversas literaturas em relações recíprocas. Designa a literatura geral como uma disciplina eficaz que proporciona a compreensão de um autor e uma obra, e a “literatura comparada” com função complementar, ou seja, investigar as afinidades e analisá-las. Marius-François Guyard trata a “literatura comparada” como um estudo restrito a levantamentos de dados, relações literárias, fontes e influências. O manual de Claude Pichois e André-Michel Rousseau trouxe conceitos e propostas abrangentes, mas acabou seguindo os passos de Guyard. A terceira versão do manual com o coautor Pierre Brunel trouxe discussões mais recentes, mas não fugiu dos princípios já fixados.

Podemos constatar que os manuais trouxeram definições que de certa forma marcaram a visão e a função da “literatura comparada”, quando partem da análise de fontes e influências, delineando um sistema de créditos e débitos.

Segundo Zhirmunsky,

Esta abordagem aos estudos comparados, ainda bastante difundida nos tempos atuais, deu origem a uma atitude geralmente cética em relação a um método de comparação de fatos literários indiscriminado e formal, que consistentemente ignora fatos relevantes, como, por exemplo, a personalidade criativa do autor, a conexão de sua obra com a vida social que ela reflete, sua origem nacional e histórica e as adaptações ao tempo, lugar e individualidade, aos quais tais “empréstimos” necessariamente se sujeitam (ZHIRMUNSKY, 1994, p. 199).

Constatamos que os manuais abordavam uma análise

comparativa que priorizava apenas a análise de fontes e influências, ou seja, “quem influenciou quem”, digamos assim: um cálculo de créditos e débitos. O método não ia além disso. Como podemos perceber, ele era bastante restrito, excluindo fatores relevantes à obra e ao autor.

Seguindo a questão, podemos citar o artigo de René Wellek, intitulado *A crise da literatura comparada*. Nele, o autor abala as propostas dos manuais quando critica as teorias da disciplina e a falta de um objeto de estudo e de uma metodologia distinta.

Segundo Wellek, os sintomas da crise da “literatura comparada” são assim descritos: “uma demarcação artificial de seu objeto de estudo e de sua metodologia, um conceito mecanicista de fontes e influências, uma motivação ligada ao nacionalismo cultural” (WELLER, 1994, p. 115).

Outro ponto que o autor critica é a distinção entre a “literatura comparada” e a literatura geral, pois ambas se fundem.

As tentativas de se estabelecer fronteiras especiais entre a Literatura Comparada e a literatura geral devem desaparecer, porque a história literária e as pesquisas literárias têm um único objeto de estudo: a literatura (WELLEK, 1994, p. 109).

Podemos afirmar que Wellek trouxe grandes contribuições para a “literatura comparada”. É certo que ele não esclarece soluções ou define saídas, mas propõe a reflexão crítica nos estudos comparados.

Dessa forma, os estudos sobre a natureza e o funcionamento dos textos literários chegam ao século XX em busca de um caráter mais científico. Dentre os estudiosos que contribuíram para essa reformulação, podemos citar Iuri Tynianov, Jan Mukarovsky e Mikhail Bakhtin. Tynianov rompe com o modelo causalista e caracteriza o princípio da imanência, que propõe o estudo do texto em si e de seu processo de construção. A partir da constatação de

[...] que “um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes”, o que nos leva a pensar que um elemento, retirado de seu contexto original para integrar outro contexto, já não pode ser

considerado idêntico. A sua inserção em novo sistema altera sua própria natureza, pois aí exerce outra função (CARVALHAL, 2006, p. 48).

Percebemos que a compreensão do comparativista se transforma na medida em que não considera mais o elemento em si, mas a função que exerce. Partindo das noções de Tynianov, Jan Mukarovsky discute a obra literária e seu sistema de correlações. Já Bakhtin expõe a relação do texto com a história. A partir da compreensão do texto como um mosaico, é estimulada a reflexão de sua produção e de sua construção. Constatamos que tais referências renovaram os conceitos comparativistas que se limitavam à análise de fontes e influências, trazendo a reflexão para a construção do texto em si.

Destacamos também que Julia Kristeva, partindo das noções de Tynianov e Bakhtin, desenvolve o termo “intertextualidade” para se referir ao processo de produção do texto literário. Assim, a concepção de influência como dívida é abalada, passando a ser um procedimento natural de re-escrita dos textos. Dessa maneira, “a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (porque não dizê-lo?) o reinventa” (CARVALHAL, 2006, p. 54). O termo “intertextualidade” exige novos modos de atuação comparativista. O conceito de imitação ou cópia, que antes indicava uma dívida na identificação de influência, perde seu caráter pejorativo para atuar como redescoberta do texto antecessor.

Jorge Luís Borges também auxiliou nessa reflexão. Para o autor, a questão de fontes seguia a noção de autoria e procedência cronológica. Nesse sentido, o texto atual é que recebe sentido ao anterior, ou seja, o texto anterior é que se endivida com o que o redescobre. Assim, a concepção de cronologia se reverte, pontuando a interação entre os textos.

Portanto, o texto novo, o que subverte a ordem estabelecida, o que impulsiona a tradição e abriga a uma releitura desta, é o que se converte em ponto de referência obrigatório e fundamental, não importando a localização em que se encontra no sistema literário” (CARVALHAL, 2006, p. 65).

Nessa perspectiva, percebemos, no que tange à influên-

cia, que o autor desloca a visão de originalidade e autoria, pois o texto atual retoma o antecessor. Podemos afirmar que a visão clássica de influência, que resultava em débitos e créditos, acaba de certa forma contribuindo para a vitalização de uma cultura sobre outra. A partir disso, recorreremos a Oswald de Andrade, em seu projeto antropófago, quando propõe a busca, a apropriação do outro para a reapropriação local. “É agora o representante da cultura periférica e dependente que investe contra a do colonizador, mutilando-a, espremendo-lhe o suco para extrair dela apenas o que lhe serve” (CARVALHAL, 2006, p. 79).

Nesse sentido, se havia a priorização da cultura dominante, há a necessidade de inverter essa visão, pois a cultura europeia é tão importante quanto a periférica tanto para a literatura como para outras áreas do conhecimento.

Quaisquer que sejam as discordâncias sobre os aspectos da Literatura Comparada, existe consenso sobre a sua tarefa: dar aos estudiosos, aos professores e estudantes, e, *last but not least*, aos leitores, uma compreensão melhor e mais completa da literatura como um todo em vez de um segmento departamental ou vários fragmentos departamentais de literatura isolados. E isso ela pode fazer melhor, não apenas ao relacionar várias literaturas umas às outras, mas ao relacionar a literatura a outros campos do conhecimento e da atividade humana [...]. (REMAK, 1994, p. 180-181).

Após essa passagem pelas teorias que orientam a “literatura comparada”, podemos realizar o estudo comparativo das peças teatrais cômicas: *The importance of being Earnest*, de Oscar Wilde, e *A capital federal*, de Artur Azevedo, a fim de analisar as igualdades e diferenças existentes nas obras dos dramaturgos e, então, verificar o que demonstra suas identidades.

1 O cânone em Benjamin e em Bloom: interfaces

1.1 Tradição e talento: a formação do cânone

Quando tratamos de obras literárias, temos em mente a questão do cânone literário, o que envolve uma discussão

acerca da qualidade da obra. No passado, a palavra cânone, de origem grega *kanón* / latim *cânon*, significou “regra”. No decorrer do tempo, o conceito passou a compreender o conjunto de textos considerados como modelos de perfeição. No âmbito do catolicismo, canonizar significa reconhecer os santos. E, no campo da literatura, corresponde aos autores (e suas obras) que são considerados mestres da tradição.

Vale à pena ressaltar que na maioria das vezes buscamos observar a questão da tradição quando analisamos na obra aspectos que a diferenciam de outras, tornando-a singular. É nesse sentido que Eliot (1989), em seu ensaio intitulado *Tradição e talento individual*, demonstra que a tradição se harmoniza com o talento individual. O diferencial do poeta está justamente na influência de ancestrais, que pode ser percebida na obra. Segundo Eliot, “[...] as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade” (ELIOT, 1989, p. 38).

Percebemos que o autor vê a tradição e, por conseguinte, o cânone literário como fatores considerados para a valorização do poeta. A questão da tradição não está relacionada à geração literária anterior, mas ao sentido histórico que:

[...] implica a percepção não apenas, da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país, têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea (ELIOT, 1989, p. 39).

A partir disso, verificamos que o poeta não tem significação sem a influência dos antepassados da literatura; sua apreciação é consolidada com o conhecimento do passado e do presente conciliados com o talento individual. Assim, a tradição sofre ajustes e reajustes para aceitar o novo, que se harmoniza com o antigo desde que essa novidade seja possível no tempo e no espaço já consolidado.

Até meados do século XX, as obras de arte realizadas por

homens brancos/europeus/falecidos poderiam ter a chance de ingressar na lista de obras canônicas, ou seja, das obras que seriam universalizadas, imortalizadas. Considerando-se tais critérios, fica claro que muitas obras de arte permaneceram fora dessa lista no decorrer da história da literatura. Segundo Bloom - crítico literário norte-americano e grande defensor do lugar do cânone:

Originalmente, o cânone significa a escolha de livros em nossas instituições de ensino [...]. Quem lê tem de escolher, pois não há, literalmente, tempo suficiente para ler tudo, mesmo que não se faça nada além disso” (BLOOM, 2001, p. 23).

Podemos verificar que o leitor, em meio à grande produção de livros, precisa selecionar aqueles títulos ditos merecedores para o ato da leitura e para isso, busca “socorro” nas obras canônicas. Nesse sentido, o cânone tornou-se uma luta pela sobrevivência, ou seja, as obras entram na memória de toda a sociedade para assim confirmar sua imortalidade. Na obra canônica produzida pela elite, priorizam-se, segundo ressalta Bloom, questões como: “a escolha do estético, o apego à tradição, domínio da linguagem figurativa, poder cognitivo, conhecimento” (BLOOM, 2001, p. 35-36).

Portanto, seja o cânone² considerado como uma lista sagrada de obras literárias ou mesmo como garantia cultural para leitores, o referencial canônico não se perde no tempo, nem no espaço. Sua autoridade existe e é mantida pela tradição cultural universal. Segundo Bloom, “o cânone é de fato um metro de vitalidade, uma medida que tenta mapear o imensurado. [...] Sem o cânone, deixamos de pensar” (BLOOM, 2001, p. 46-47). Podemos afirmar que a obra canônica, enquanto representação da tradição literária, é vista como algo precioso, valioso e ao mesmo tempo necessário ao leitor e ao escritor.

Segundo Bloom, [...] “um poema não pode ser lido *como um poema*, por que é basicamente um documento social ou,

² Podemos citar alguns escritores e obras canônicas: Homero (*Odisséia* e *Iliada*); Cervantes (*Dom Quixote*); Shakespeare (*Romeu e Julieta*; *Rei Lear* e outros); Dante Alighieri (*A divina comédia*); Camões (*Os Lusíadas*).

rara mas possivelmente, uma tentativa de superar a filosofia” (BLOOM, 2001, p. 26). A partir dessa citação, podemos concluir o pensamento de Eliot a respeito do poeta. Ou seja, o poema é mais que um texto com versos; ele traz à tona conhecimentos, estudos, revelações e emoções que podem ir além da filosofia. Daí se percebe a importância de todos os critérios vistos para o escritor se tornar um verdadeiro poeta tradicional.

1.2 Benjamin como precursor dos “estudos culturais”

A tradição é um conjunto de valores que se consolida no tempo e no espaço. Por conseguinte, relativizar tais valores consolidados não é visto com bons olhos. Durante o período da Modernidade (séculos XIX e XX), a sociedade passou por muitas mudanças, podemos ressaltar a recepção das obras de arte a partir das técnicas da reprodução. Ao tratarmos dessa questão, destacamos o ensaio de Benjamin (1994) *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

No referido ensaio, não percebemos nenhuma referência à obra literária. No entanto, de acordo com as técnicas de reprodução, verificamos que as obras literárias canônicas também podem ser reproduzidas (encenações, filmagens, traduções etc.). Com as técnicas de reprodutibilidade, as obras canônicas são lidas e relidas sob diferentes concepções - e isso acaba subvertendo a tradição, tornando-as instrumentos anticanônicos. Benjamin perpassa por momentos históricos no que diz respeito às técnicas de reprodução e à recepção das obras. A obra de arte canônica, muitas vezes inacessível, possui uma “aura”, o que implica um valor de culto:

O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na cela, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da idade média são invisíveis, do solo, para o observador (BENJAMIN, 1994, p. 173).

Percebemos que a obra canônica era restrita aos letra-

dos. Porém, a partir das técnicas ressaltadas pelo autor, como a fotografia e o cinema, a obra de arte torna-se multiplicável e acessível à classe popular. É possível observar que tais técnicas revelam à sociedade uma reprodução que de certa forma “desvaloriza” a obra original. Isso acontece porque a técnica não reproduz o modo e o contexto histórico no qual a obra foi criada. Na medida em que a obra é reproduzida, perde sua originalidade, tradição, história, aura, autenticidade, deixando de ter valor de culto e ganhando um valor de exposição:

À medida que as obras de arte se emancipam no seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um pólo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável a que ocorreu na pré-história. [...] o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição (BENJAMIN, 1994, p. 173-174).

Constatamos que a obra de arte que detinha valor de culto passa a ter valor de exposição. Nesse sentido, a sociedade em geral passa a ter acesso ao que antes era somente das elites. Seguindo essa perspectiva, partimos de outro ensaio benjaminiano denominado: *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Nesse texto, Benjamin afirma sua indignação perante o fato de a narrativa oral se perder no tempo e no espaço. A narrativa é uma forma artesanal de comunicação; o narrador conta experiências a partir de vivências próprias e alheias, sendo que os vestígios estão presentes nas coisas narradas - seja na qualidade de quem as viveu ou na qualidade de quem as relata. Nesse sentido, recorreremos a Otte, que nos auxilia na compreensão do ensaio benjaminiano:

Se, no ensaio sobre a aura, o “interesse em conservar” ainda era algo suspeito, pois levava à formação de uma aura distanciadora, Benjamin defende a preservação de uma espécie de tesouro de narrativas no caso do narrador. “O interesse em conservar o que foi narrado” partiria de um cânone sem culto e sem aura, pois falta à narrativa oral uma caracterís-

tica que parece ser indispensável para a formação da aura: sua concretização como obra materialmente fixada (OTTE, 1999, p. 13).

O ato de intercambiar experiências é um ato coletivo; narradores e ouvintes estão em constante contato e trocam experiências, conhecimentos, conselhos: “Ao contrário do livro e da imprensa, onde acontece apenas uma transmissão unidimensional de informações, a narrativa se caracteriza por uma troca mútua entre seus participantes” (OTTE, 1999, p. 14). No caso do leitor, a única companhia é o livro impresso. A partir disso, podemos afirmar que a narração oral, por ser recontada de acordo com o narrador, não pode constituir aura, nem tornar-se cânone.

A ininterrupta reconstrução da experiência pelas gerações sucessivas evita que ela caia em *des-uso* e que ela passe a fazer parte de um cânone autoritário, tornando-se um corpo estranho para uma determinada atualidade” (OTTE, 1999, p. 14).

Podemos afirmar que a reconstrução da experiência, no caso da narrativa oral, impede a formação do cânone pelo fato de ser registrada apenas pela conservação na memória, não constituindo uma obra “concreta”, que se conserva pela tradição e pelo culto. Porém, por meio da reconstrução da experiência, não só a narrativa, mas outras manifestações artísticas também podem ser recontadas, relidas, subvertidas, impedindo seu isolamento museal. Constatamos que as releituras das obras canônicas se fazem importantes no sentido em que são relativizações ao cânone constituído. E, como vimos, as técnicas de reprodução são instrumentos para essas releituras.

Em síntese, percebemos que as obras canônicas são vistas, segundo Bloom, crítico literário da atualidade, como modelo, referência literária, tendo sua autoridade mantida pela tradição cultural universal. Porém, Benjamin, filósofo alemão do início do século XX, entendia o cânone como um isolamento da obra de arte em um tempo e espaço determinados, prejudicando a transmissão e a reconstrução da experiência. A partir da noção de ex-

periência e das técnicas de reprodutibilidade técnica, já cogitava a possibilidade de se trabalhar as obras sem o isolamento “museal”, próprio da obra canônica. Essa ideia de democratização do acesso à arte é uma das bases dos “estudos culturais”.

1.3 A identidade cultural como critério de valorização

No final do século XX, novas tendências teóricas, advindas das pesquisas em Filosofia, promoveram transformações em várias áreas do conhecimento, tendo atingido a crítica literária. Os filósofos franceses Michel Foucault e Jacques Derrida desenvolveram a “teoria da desconstrução”, que foi base para os “estudos culturais”. Sua abordagem se estabelece na valorização da obra dita “marginal”, através da identidade cultural/nacional revelada através dessas obras. Tais estudos têm evoluído principalmente sobre o impacto da globalização. Segundo o antropólogo jamaicano e renomado culturalista Stuart Hall,

[...] a “globalização” se refere àqueles processos atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, interagindo e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado (HALL, 2004, p. 67).

Percebemos que a globalização tem suas raízes na Modernidade. É um processo que, de certa forma, acaba com as fronteiras, ou seja, as fronteiras não são mais importantes, pois o globo se torna unificado, homogeneizado. Nesse sentido, acontece o que Hall (2004) chama de “crise de identidade”: as transformações abalam os apoios estáveis nas tradições, referências e estruturas.

Assim, o processo de globalização causa reações e resistências. “As identidades nacionais e outras identidades ‘locais’ ou particularistas estão sendo *reforçadas* pela resistência à globalização” (HALL, 2004, p. 69). Dessa forma, as obras “locais” ou “marginais” estão sendo reforçadas e valorizadas por “[...] aqueles processos de nossas identida-

des que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2004, p. 8).

Percebemos que a partir dos “estudos culturais”, a obra literária não é mais valorizada através dos critérios de formação do cânone, mas através da identidade cultural de um grupo social. Concluimos que tanto as obras canônicas quanto as marginais precisam estar acessíveis a toda a sociedade, de forma que leituras e releituras sejam realizadas por diferentes receptores. Isso impede o isolamento museal e, de certa maneira, renova a tradição.

2 Procedimentos de comicidade

Partindo da tendência que valoriza a identidade cultural, temos como base as obras cômicas, marginalizadas no decorrer de toda a história da arte. Além de ser considerada como marginal, a obra cômica se constitui a partir de “procedimentos de comicidade” utilizados de formas diferentes de acordo com a cultura de cada povo. Portanto, os procedimentos de comicidade são marcos de identidade cultural.

Para ser cômica, a obra deve suscitar o riso e não a comoção. A comicidade exige certa insensibilidade. Dessa forma, a piedade e a afeição são colocadas de lado para se desfrutar do riso. Daí, percebemos que “o riso não tem maior inimigo que a emoção” (BERGSON, 2007, p. 3). Para que haja o riso, é preciso estar ciente da função social que ele representa em uma dada sociedade, pelo fato da necessidade de corresponder a exigências do contexto cultural em que se encontra a obra cômica. É importante ressaltar que seu efeito será mais significativo em grupo, pois o riso precisa de eco.

O riso não é revelado quando acontece uma atitude brusca, mas naquilo que há de acidental, inconsciente e involuntário. Ele é produzido “[...] por falta de flexibilidade, por distração, ‘por um efeito de rigidez ou de velocidade adquirida’, os músculos continuaram realizando o mesmo

movimento quando as circunstâncias exigem outra coisa” (BERGSON, 2007, p. 8). Podemos perceber que a comicidade é acidental e inconsciente, manifestando-se na rigidez, no automatismo, na inflexibilidade, na distração e não o contrário. Nesse sentido, é o indivíduo que “fornecerá tudo, matéria e forma, causa e ocasião” (BERGSON, 2007, p. 8).

Bergson (2007) estabelece quatro procedimentos de comicidade. O primeiro é a comicidade das formas, e dos movimentos. Quanto à comicidade das formas é abordada a relação com a deformidade, de modo que “[...] pode tornar-se cômica toda a deformidade que uma pessoa bem-feita consiga imitar” (BERGSON, 2007, p. 17).

Constatamos que será risível toda ação que remeta a uma deformidade, ação simples, mecânica, como é o caso da caricatura, que tem o objetivo de revelar indícios de vezo, contorção. A comicidade dos gestos e movimentos é definida como uma ação maquinal e automática do corpo humano, de forma a repetir ou imitar um movimento mecânico. Nesse sentido, podemos entender a causa de rirmos de algum movimento “sem graça”, digamos assim, que apenas por ser imitado repetidas vezes torna-se risível.

A seguir trataremos do procedimento de comicidade de situações e palavras. Segundo Bergson, “é cômica toda combinação de atos e de acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão de vida e de sensação nítida de arranjo mecânico” (BERGSON, 2007, p. 51).

Para exemplificar tais situações, o autor expõe três mecanismos. O primeiro é o boneco de mola que se exprime e se reprime, como uma força que o impulsiona e outra que o combate. Segundo Bergson, “é um sentimento comprimido que se atira como uma mola e uma idéia que se diverte a comprimir de novo” (BERGSON, 2007, p. 54).

Outro mecanismo é o fantoche e seus cordões, um personagem manipulado por outro como um fantoche nas mãos de outro. Por fim, o último mecanismo é a bola de neve ou efeito dominó, que “se propaga por auto-acumulação, de tal modo que a causa, insignificante na origem, desemboca por

um progresso necessário, num resultado tão importante quanto inesperado” (BERGSON, 2007, p. 60).

A comicidade de linguagem não se realiza por distrações ou por movimentos do homem, mas pela própria linguagem, que requer a ação de “[...] tomar séries de acontecimentos e repeti-las, conservando, ainda, um dos seus sentidos, ou misturá-las de tal maneira que seus significados respectivos interfiram uns nos outros [...]” (BERGSON, 2007, p. 88). A linguagem é uma obra humana, detém efeitos risíveis, sendo modelada de acordo com o contexto, situação do falante.

O último procedimento abordado por Bergson é a comicidade de caráter, ou seja, a análise dos “caracteres” cômicos. Em síntese, esse procedimento se faz presente no automatismo, na rigidez, na distração, na insociabilidade. Segundo Bergson, “[...] 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” (BERGSON, 2007, p. 111). Por isso, “rimos sempre que uma pessoa nos dá a impressão de coisa” (BERGSON, 2007, p. 47). Podemos concluir que o riso é inconsciente e que, mesmo que sejamos seres humanos, o dispositivo cômico é maquinal.

Após termos compreendido os procedimentos de comicidade descritos por Bergson, trataremos desses procedimentos em duas peças teatrais cômicas. São elas: *A capital federal*, de Artur Azevedo, brasileiro; e *The importance of being Earnest (A importância de ser Prudente)* de Oscar Wilde.

3 The importance of being Earnest X A capital federal

Antes de tratarmos especificamente dos procedimentos de comicidade, vamos conhecer um pouco das peças. Em *A capital federal*, uma família, composta pelo casal Eusébio e Fortunata, os filhos Quinota e Juquinha e a mulata

Benvinda, decide ir para o Rio de Janeiro encontrar o noivo de Quinota, que havia fugido. Chegando à capital, a família, que busca uma casa, começa a se deparar com pessoas interessantes e exploradoras. Durante o enredo, Benvinda se deixa levar pelas promessas de Figueiredo, enquanto Lola, uma prostituta, seduzia Gouveia e Eusébio. Assim, encontros e re-encontros são constantes entre as personagens.

Entretanto, Gouveia, Eusébio e Benvinda se libertam do “micróbio da pândega” (expressão utilizada na peça, que significa a entrega às tentações da cidade) e toda a família volta para o campo. No decorrer da peça, há interferências do “coro”, estilo próprio do teatro de revista.

Na peça *A importância de ser Prudente*, é relatada uma crítica à vida real a partir de trocadilhos e frases de espírito. Os personagens João e Algernon fazem-se passar por “Prudente”, nome que implica os sentidos de honra, seriedade, fidelidade. João, rapaz do campo, vai para a cidade, apaixona-se por Gwendolen, prima de Algernon. Este vai para o campo, onde conhece Cecília, neta do Sr. Tomás Cardew, que adotou João quando pequeno.

Durante o enredo da peça, acontece um inesperado encontro entre as “donzelas” apaixonadas e João e Algernon (ou Prudente). Nesse momento, é conhecida a verdadeira identidade de cada um. Segredos e omissões não param de ser revelados. João descobre que Algernon é seu irmão mais novo e que seu pai chamava-se Prudente, de forma que o nome adotado pelos irmãos foi na verdade “herdado” do pai. Assim, depois de todas as revelações, acontecem três casamentos (Prudente e Gwendolen, Algernon e Cecília, Srta. Prism e o Cônego Chasuble).

3.1 Análise comparativa

Agora que conhecemos as peças cômicas citadas, podemos perceber pontos para análise. A questão do tempo é comum em ambas, devido ao fato de terem sido produzidas no século XIX. A abordagem do espaço é também importante. Em *A*

capital federal, verificamos que a vida no campo e na cidade tem uma distinção considerável, sendo o campo considerado como o lugar da ordem, ao passo que a cidade, o lugar da desordem. Eusébio finaliza a peça afirmando que “[...] é na roça, é no campo, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o progresso da nossa querida pátria” (AZEVEDO, 1987, p. 418).

Em *The importance of being Earnest*, temos a relação do campo e da cidade com a verdade e a mentira. Os personagens João e Algernon sustentam o nome “Prudente” quando se deslocam. Podemos constatar isso em uma conversa entre eles:

Alg. Você inventou um utilíssimo irmão mais moço chamado Prudente a fim de poder dar uma fugida até a cidade, tantas vezes quantas lhe agrada. Eu inventei um estimável amigo, permanentemente enfermo, chamado Bumbery, a fim de poder fugir para o campo, quando me aprouver” (WILDE, 1995, p. 796).

Nesse sentido, partimos de outro ponto bastante frisado na peças, a mentira. Em *A capital federal*, a mentira se inicia quando Gouveia promete Quinota em casamento e foge para a cidade. Depois, Figueiredo propõe “mundos e fundos” à Benvenida a fim de “lançá-la”, além de Lola, que manipula Gouveia e por conseguinte Eusébio por causa do interesse financeiro dela por dinheiro.

Em *The importance of being Earnest*, a mentira é uma questão que vai do início ao fim da peça. Os personagens João e Algernon inventam ter um irmão chamado Prudente para deslocarem-se do campo para a cidade ou vice-versa. A origem de João é também um fato que Srta. Prism omite o tempo todo, só revelando o segredo no final da peça.

O casamento é outro ponto ressaltado. Em *A capital federal*, a família de Quinota vai para o Rio de Janeiro à procura do noivo Gouveia, que havia fugido. Já em *The importance of being Earnest*, João e Algernon decidem até se batizar com o nome “Prudente” para manter os pedidos de casamento.

Podemos perceber que alguns personagens simbolizavam a moral e a autoridade. Na peça *A capital federal*, cons-

tatamos que Dona Fortuna representa tais características. Sua autoridade pode ser percebida quando Gouveia e a família conversam. “Fortunata - O *sinhô* sabe que com moça de família não se brinca... Se seu Eusébio não *soubé sê* pai, aqui estou eu hei de *sabê sê* mãe!” (AZEVEDO, 1987, p. 346).

Por isso, enquanto Eusébio, Gouveia e Benvinda se deixam levar pelo “micróbio da pândega”, Dona Fortunata se mantém superior a ele. Por conseguinte, Quinota, que fica com a mãe durante o enredo, também se mantém imune, além de representar a conciliação.

Fortunata - Não! Não quero vê meu *fio corre* na *ta* história!...E logo que *acabá* a corrida, levo *ele* pra casa, e aqui não *vorta* !... Que coisa!...Benvinda desaparece... Seu Eusébio desaparece... Juquinha não sai do Belódromo... *Tou* vendo quando Quinota me deixa!...

Quinota - Oh! Mamãe! Não tenha esse receio! (AZEVEDO, 1987, p. 405).

A autoridade em *The importance of being Earnest* é representada por Srta. Prism e Cônego Chasuble. Ela é a governanta da casa de Cecília e também professora de alemão. E o Cônego Chasuble é a autoridade religiosa, que por sinal tem um sentimento por Srta. Prism. Isso é notado no final da peça, quando se abraçam e se chamam pelo primeiro nome, indicando um maior nível de proximidade. “Cha. (para Srta. Prism). Letícia! (Abraça-a)./Srta. Prism. (entusiasmada) Frederico! Até que enfim!” (WILDE, 1995, p. 840).

Após termos conhecido e analisado as peças cômicas, trataremos dos procedimentos de comicidade nos referidos textos. Eles são verdadeiros instrumentos de revelação da identidade cultural de cada autor/sociedade, tornando-se, pois, elementos que colaboram na valorização dessas obras cômicas.

3.2 Procedimentos de comicidade como marcos de identidade

Podemos perceber que a comicidade das formas e dos movimentos é muito empregada na peça de Artur Azevedo, ao passo que os personagens se destacam em função de de-

terminadas características, revelando as caricaturas. Como exemplo, a mulata sensual, que se veste exageradamente, anda remexendo-se. Temos também o jeca e o solteirão como personagens típicos.

Em *A importância de ser Prudente*, podemos verificar que o autor não explora muito esse procedimento. Sendo assim, destacamos as personagens representantes da elite e a igreja. É importante ressaltar que as personagens se destacam pela expressão e pelo pensamento, o que pontua o apego à comicidade de linguagem.

A comicidade de situações e palavras é um procedimento bastante visível nas peças. Em *A capital federal*, destacamos o mecanismo do boneco de mola, sendo caracterizado pela autoridade de Fortunata ao comprimir os efeitos do “micróbio de pândega”. Em *A importância de ser Prudente*, temos Algernon, que é comprimido pelo ambiente da cidade, e João, que é comprimido pelo ambiente do campo. Nos dois casos, há uma força que se obstina e outra que a combate.

Outro mecanismo muito observado é o fantoche a cordões, demonstrado quando um personagem manipula outro. Na peça de Artur Azevedo, salientamos a mulata Benvinda ao ser transformada em Fredegonda por Figueiredo; há também Eusébio, que é “seduzido” por Lola para satisfazer seus “desejos”. Assim, Benvinda e Eusébio são como fantoches nas mãos de outros. Na peça de Oscar Wilde, não percebemos explicitamente esse mecanismo, mas supomos que Srta. Prism exerce domínio sobre Cecília, que, apesar da aparente ingenuidade, mostra ter opiniões próprias.

O mecanismo da bola de neve ou efeito dominó também é perceptível nas duas peças. Assim, em *A capital federal*, quando Gouveia foge para o Rio de Janeiro e toda a família de Quinota vai atrás, observamos o efeito dominó. Ele também é nítido em *A importância de ser Prudente*, quando João é privado de um segredo que Srta. Prism lhe esconde e que no final da peça é revelado, trazendo à tona sua identidade.

Quanto à comicidade de palavras ou linguagem, verificamos que tanto em uma peça quanto na outra, o procedi-

mento se faz presente. Na peça brasileira, há o emprego de linguagem popular, coloquial, sendo que os personagens são risíveis por si. Já na peça inglesa, há o predomínio de uma linguagem formal, com trocadilhos e críticas aos costumes sociais. Nesse sentido, a comicidade de linguagem é algo marcante nos dramaturgos, tornando-se traços de identidade.

A comicidade de caráter pode se destacar nas peças pelo automatismo e a inflexibilidade. Em *A capital federal*, temos como exemplo de automatismo a mulata Benvinda, quando se passa por Fredegonda e utiliza sempre o termo em francês “ó revoá” para cumprimentar alguém. Em *A importância de ser Prudente*, vemos a questão da inflexibilidade ligada às instituições sociais. Dessa forma, os personagens criticam a inflexibilidade da sociedade.

Podemos afirmar que tal representação reflete a realidade social de cada dramaturgo. Artur Azevedo desperta da influência europeia e traz em seu teatro de revista, por meio de uma linguagem coloquial, personagens típicos do povo brasileiro de época (o jeca, a mulata e a prostituta). Assim, ele revela o campo como o lugar para a estabilização da família, do casamento, dos valores sociais e do progresso. “É na roça, é no campo, é na lavoura que está a vida e o progresso da nossa querida pátria” (AZEVEDO, 1987, p. 418). Dessa maneira, o dramaturgo colaborou para a constituição da identidade nacional da época.

Em sua peça, Oscar Wilde utiliza uma linguagem formal com trocadilhos, criticando os valores consolidados (casamento, batismo, morte, amor) de forma a entender que tudo “não passava de pilhéria”³. O dramaturgo traz a representação do cenário, figurino, costumes, comportamentos, o que colabora para a identidade cultural da Inglaterra.

Concluimos que os procedimentos de comicidade demonstram a identidade cultural de cada sociedade e, dessa forma, tornam-se critérios de valorização da obra cômica a partir dos “estudos culturais”. Ou seja, o texto literário

³ Afirmção de Hasket Pearson, em nota preliminar à peça.

não é mais valorizado de acordo com os critérios de formação do cânone, mas através da identidade cultural que representa. Sendo assim, os procedimentos de comicidade analisados em cada peça teatral cômica representam traços de identidade cultural de cada autor, o que promove a valorização dessas obras.

Considerações finais

Até meados do século XX, os critérios de formação da obra canônica eram restritos, o que determinava certa superioridade de algumas obras sobre as demais. Perante isso, aquelas obras ditas canônicas tiveram reconhecimento e prestígio durante um longo processo histórico, enquanto as ditas marginais, no caso da obra cômica, permaneceram à margem, ou seja, desvalorizadas.

Entretanto, no final do século XX, teóricos da cultura desenvolveram os “estudos culturais”, tendência advinda da Antropologia para a “literatura comparada”. Através dos estudos culturais, os antigos critérios se relativizam a partir da consideração da identidade cultural como critério para a valorização das obras. Nesse sentido, tanto as obras canônicas quanto as obras “marginais” passam a conviver na arena da recepção crítica.

Podemos afirmar, com relação à obra cômica, que o cômico apela à condição física do homem, como é o caso do corpo, linguagem, movimentos e situações. Nesse sentido, o cômico tem como referência a exposição de características próprias do homem na sociedade, trabalhando seu lado mais natural. Sabemos que as obras canônicas são uma referência cultural e que de certa forma priorizam o lado mais sério, trágico do indivíduo, enquanto a obra cômica busca no homem suas mazelas, ou seja, aquilo que tem de mais natural. Constatamos, então, que por esses motivos, a obra cômica, enquanto obra dita marginal, foi desvalorizada durante toda a história, visão revista pelos estudos culturais.

No caso das obras cômicas, como objetos de análise, per-

cebemos que os procedimentos de comicidade demonstram a identidade cultural de cada autor e sociedade. Por meio dos procedimentos de comicidade, visualizamos os marcos de identidade dos autores Oscar Wilde e Artur Azevedo e de suas respectivas sociedades. Em suma, verificamos que os marcos de identidade se tornam instrumentos de identidade cultural e, por conseguinte, critérios para a valorização da obra cômica nos estudos culturais.

Assim, concluímos que a valorização da obra cômica se constitui pela análise dos procedimentos de comicidade, que revelam traços da identidade cultural demonstrada através do contexto da produção, do tempo e do espaço. Ou seja, trabalhos realizados no mundo não canônico formam um leque de variedades que passam a ser valorizadas pela identidade cultural que representam. Dessa forma, a obra cômica, sempre considerada marginal, passa a ter sua valorização.

Agradecimento

Agradecemos à Fapemig, que fomentou o desenvolvimento do projeto de pesquisa.

Referências

AZEVEDO, A. A capital federal. In: _____. *Teatro de Artur Azevedo – tomo IV*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, H. *O riso*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BLOOM, H. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CARVALHAL, T. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

COUTINHO, E. F. CARVALHAL, T. F. (Orgs.). *Literatura comparada - textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*, 1989. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

HALL, S. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Tradução de Tomaz T. Silva, Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

OTTE, G. A obra de arte e a narrativa – reflexões em torno do cânone em Walter Benjamin. In: OTTE, G.; OLIVEIRA, S. P. de (Orgs.). *Mosaico crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 9-15.

WILDE, O. *Obra completa*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

Oscar Wilde and Artur Azevedo: procedures of humor as marks of identity

Abstract

During the work we analyzed the course of development of the comparative literature. In this perspective, we understood how the canonic works, considered to be reference of universal culture, gained such prestige and value before the critics and society, whereas the other works, called “marginal literature, were devalued. However, with Cultural Studies, we noticed that those works which were kept on the margin started to be valued by the cultural identity criteria. In this article we analyze the comic works, examples of marginal literature, using the procedures of humor, which are instruments of recognition of the cultural identity of each author / society and consequently criteria of valorization. Thereby, we realized the marks of identity of the authors Oscar Wilde and Artur Azevedo, as well as their respective societies and we noticed that the humor work, which portrays the human nature and culture, can have a prestigious place among the public or the critics.

Keywords: Canon; humor; cultural identity.

Artigo recebido em: 21/06/10

Aprovado para publicação em: 13/10/10