

A CONSTRUÇÃO DA COMICIDADE EM *O NOVIÇO*

Emerson Calil Rossetti¹

¹Departamento de Letras, Faculdades Integradas Regionais de Avaré, Fundação Regional Educacional de Avaré, Avaré, São Paulo, Brasil. *E-mail: – dr.ecrossetti@uol.com.br

Resumo - Este trabalho tem por objetivo proceder a uma avaliação dos recursos de comicidade empregados por Martins Pena, criador da comédia de costumes no Brasil, na peça *O Noviço* (1845). Assim, a partir de algumas considerações necessárias a respeito do riso, adota-se como perspectiva teórica a obra *Comicidade e Riso* (1976) de Vladímir Propp, a partir da qual se identificam e explicam as ocorrências do riso na referida peça. Os procedimentos – o exagero cômico, a mentira, o quiproquó, o grotesco, a hipérbole, entre outros – permitem observar de que maneira Pena dialoga com a tradição da comédia no ocidente, criando um “modo de rir” que se espraia não somente pelo teatro brasileiro do século XIX como também por produções de outros gêneros.

Palavras-chave – Martins Pena; Teatro; Comédia de Costumes; Riso.

Abstract. The aim of this study is to proceed an avaluation of comic resources used by Martins Pena, creator of comedy on private lives in Brazil in the work *Noviço* (1845). Therefore as from a few necessary considerations about the laugh is adopted as theoretical respective in the work *Comicidade e Riso* (1976) of Vladímir Propp from which identifies and explains the laugh occurrences in the quoted work. The proceedings – the comic exaggeration, the untruth, the quiproquó, the grotesque, the hyperbole, among others – allow watching how Pena dialogues with the comedy tradition in west creating a “laugh manner” that spreads not only about the Brazilian theatre of XIX century but also by productions in other kinds.

Key-words: Martins Pena; Theatre; Comedy on private lives; Laugh.

I. INTRODUÇÃO

Algumas considerações sobre o riso

Qualquer trabalho que se proponha a discutir o riso encontrará pela frente algumas dificuldades no sentido de se apoiar em teorias rigorosamente determinadas ou consensuais. O assunto tem ocupado críticos e filósofos desde a Antiguidade, e a modificação das condições de tempo e espaço criaram, nesse percurso, mais dificuldades para que se encontrasse solução pacífica para o problema. Naturalmente porque o riso está ligado não somente às condições culturais daquele que ri, mas também ao tempo histórico em que determinado fato possa ou não provocar um efeito cômico.

É necessário ainda lembrar que a relação entre o sujeito e o objeto do riso nem sempre é direta, obrigatória ou natural, e não são poucos os fatores que concorrem para isso: “Cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas” ([13]). Portanto, é significativa a implicação que as questões históricas, sociais e pessoais exercem sobre a formulação de conceitos a respeito do assunto.

Uma das correntes mais utilizadas para abordar o problema é aquela que opõe a comédia à tragédia. Contudo, tal procedimento tem-se revelado insuficiente no tratamento da questão na medida em que constatou que esse critério não dava conta de explicar a natureza da comicidade e do riso. O fato de ter-se perdido o livro II da *Poética* parece explicar a tendência de opor o cômico ao trágico. Aristóteles ocupou-se do assunto, mas nada chegou até nós. Assim, criaram-se deduções sobre as suas teorias cerca do cômico a partir do que o filósofo definiu em seus estudos a respeito da tragédia:

Não nos restou de Aristóteles nenhuma teoria propriamente dita do riso e do risível, somente passagens dispersas em sua obra. Mas a influência de Aristóteles talvez seja a mais marcante na história do pensamento sobre o riso, principalmente no que concerne à consagração de sua definição do cômico como uma deformidade que não implica nem dor nem destruição. ([1]).

Na *Poética*, Aristóteles assim se pronuncia:

A comédia, como dissemos, é a imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiura sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor. ([3]).

Portanto, a comédia representaria as ações humanas baixas, diferentes daquelas que aparecem na tragédia. Também, de acordo com o esteta, a trajetória do cômico descreveria um sentido inverso ao da tragédia, dirigindo-se da infelicidade à felicidade. De maneira que, se a falha do herói trágico leva-o ao aniquilamento, a do herói cômico deve levá-lo à realização final, uma acomodação marcada pela resolução dos problemas, mas nunca a um acontecimento que suscite terror e piedade.

Platão, Aristóteles e Cícero relacionam o cômico com a manifestação da fealdade e da deformidade, características ligadas a homens que não pertencem a extratos superiores e desprovidos de sentimentos extremos como o ódio, a vingança, a traição, por exemplo, frequentes na tragédia. Tais homens, inferiores, apresentariam falhas que levariam ao riso.

A teoria de Bergson é umas das referências mais utilizadas nos estudos sobre o riso. Sua obra *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (1900) é um parâmetro clássico e de indiscutível importância na compreensão do problema.

[8] conceitua o riso como característica exclusivamente humana, o qual reprime toda rigidez de caráter e possui função corretiva a partir dos desvios que o cômico apresenta; para ele o riso tem uma função social, devendo restabelecer a ordem da vida e da sociedade na medida em que, pelo temor que inspira, contribui para reprimir as excentricidades:

Para [8], a sociedade e a vida exigem que o homem esteja em constante adaptação, submetido às forças complementares de tensão e elasticidade que a vida coloca em jogo. (...) A ausência de adaptação e de mudança constantes constitui,

então, o mecânico – uma espécie de doença, um desvio em relação ao que é dado por natureza. ([1]).

Outro aspecto importante a ser destacado no referido ensaio é que a manifestação do cômico só se efetiva com o distanciamento emotivo do espectador diante dos defeitos presentes no objeto do riso. Daí se poder apontar uma semelhança com o que preconiza a *Poética* de Aristóteles. Conforme [8]: “O riso não tem maior inimigo que a emoção”.

[5] também teorizou sobre o riso. Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1965), concentra seus estudos na arte popular do período medieval e da Renascença. O teórico busca nas manifestações festivas desses períodos a transposição do espírito carnavalesco para a arte. Assim, a suspensão temporária das relações hierárquicas, o princípio corpóreo material, a celebração do grotesco e o vocabulário licencioso são apontados como traços de um “mundo ao revés”, criando um riso festivo e corrosivo.

Portanto, num contexto conhecidamente marcado pela censura eclesiástica como a Idade Média, Bakhtin demonstra a importância que o carnaval desempenhou na vida das pessoas, as quais, durante um certo período, viviam uma espécie de liberdade utópica, à margem das rígidas determinações que caracterizavam o modo de vida naquele momento. Sendo assim, o ludismo, a celebração, a suspensão das normas, a linguagem livre, a expressão dos gestos, etc., constituem manifestações temporariamente permitidas nas comemorações festivas e contribuirão decisivamente para a constituição dos traços do cômico popular:

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor

proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. Ignorar ou subestimar o riso popular na Idade Média deforma também o quadro evolutivo histórico da cultura europeia nos séculos seguintes. (15).

O problema do riso não escapou também às considerações de Freud, que abordou a questão focalizando o chiste e a piada no seu ensaio *O chiste e suas relações com o inconsciente* (1905). Para ele, o riso seria resultado de uma economia de energia que se descarrega de modo inesperado numa explosão de prazer.

Freud lança mão de uma explicação econômica, fazendo o prazer derivar da poupança de energia psíquica: a psique faria uso de um investimento de energia para apreender o mundo exterior, energia esta que permaneceria sempre pronta a ser usada quando se observa algo externo. Mas se este último se comporta ou se apresenta de modo inesperado (incongruente, por exemplo), o dispêndio de energia, pronto a encontrar emprego, torna-se supérfluo e é liberado para descarregar-se no prazer e no riso. (ÁREAS, 1990, p. 30).

Outra possibilidade apresentada por Freud é que a liberação dessa energia psíquica através do chiste também estaria relacionada com a vida infantil, num processo em que o riso nasceria da liberdade presente nas crianças para brincar com as palavras, não se preocupando fundamentalmente com o sentido, mas com o teor lúdico de um prazer inconsciente que, em dadas situações, essas palavras poderiam sugerir; promove-se, assim, “a reativação do que determinada sociedade reprime como infantil” (2).

É preciso ressaltar que todas as teorias apresentam um valor de extrema importância para suscitar reflexões sobre o assunto, e embora estejam longe de esgotar a discussão do

problema, contribuem significativamente todas elas para o estudo de obras de arte ligadas à manifestação do cômico.

O referencial escolhido para o amparo da análise aqui apresentada é *Comicidade e Riso* (13). Vladímir Iákovlevitch Propp (1895 - 1970) foi um importante filólogo soviético e dedicou-se às questões de teoria e história sobre o folclore. Foi aí também que procurou material que fornecesse subsídios para estabelecer uma tipologia do cômico, não se esquecendo do tratamento anterior que o assunto já havia recebido. São de Propp as conhecidas obras *Morfologia do conto maravilhoso* (1928) e *As raízes histórias dos contos maravilhosos* (1946).

Em *Comicidade e Riso*, o estudioso determina ocorrências específicas do cômico, sem tratá-lo de forma especial como categoria filosófica estética. A maneira de estabelecer, dividir e apresentar os recursos ligados à criação da comicidade e a forma funcional e objetiva de apresentação do ensaio foram fatores decisivos para a escolha do referencial teórico que sustenta a análise da comédia *O Noviço*, de Martins Pena.

Análise de O Noviço a partir das teorias de Propp acerca da comicidade

O rebaixamento através da *aproximação entre homem e animal* é o primeiro recurso de promoção da comicidade elencado por Propp:

Carlos – Que não se constanja ninguém, que se estudem os homens e que haja uma bem entendida e esclarecida proteção e que, sobretudo, se despreze o patronato, que assenta o jumento nas bancas das academias e amarra o homem de talento à manjedoura. (Ato I, Cena VII, p. 16).

Mestre – (...) Os noviços, seus companheiros, os irmão leigos e os domésticos do convento temem-no como se teme a um touro bravo. Com todos moteja e a todos espanca. (Ato II, Cena VII, p. 31).

Nas duas passagens citadas, o rebaixamento é evidente. A comparação das personagens com o jumento e com um touro bravo promove a ridicularização por meio de um

dos recursos mais utilizados para a construção da comicidade.

O primeiro exemplo é uma crítica de Carlos à corrupção nos cargos públicos, prática bastante difundida à época do Segundo Império:

O sistema de clientela e patronagem, cujas origens remontam ao período colonial, impediu a racionalização da administração. A burocracia do Império foi cabide de empregos... (...) A ética de favores prevalecia sobre a ética competitiva e o bem público confundia-se com os bens pessoais. ([9]).

A denúncia da falta de competência ou inteligência para se ocuparem cargos públicos expressa-se num tom impetuoso e convicto, moralizante, tornando o discurso agressivo, chegando mesmo ao grotesco, apresentado sob a forma do hibridismo entre o homem e o animal. A imagem sugerida pelo rebaixamento intensifica a prevalência do aspecto físico sobre o espiritual, situação que assegura o riso.

De acordo com [13]: “O riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio”. Assim, Martins Pena vai apontando falhas existentes na sociedade, satirizando, portanto, os arranjos e apadrinhamentos que nada têm a ver com o merecimento.

Segundo o estudioso do riso,

para as comparações humorísticas e satíricas são úteis apenas os animais a que se atribuem certas qualidades negativas que lembram qualidades análogas do ser humano. Chamar uma pessoa com o nome de um animal qualquer é a forma mais difundida da injúria cômica tanto na vida como nas obras literárias. (1992, p. 66 - 67).

Essa afirmação não deixa dúvidas sobre por que a escolha do jumento não poderia ser mais adequada aos propósitos do comediógrafo.

A segunda passagem aproxima Carlos a um touro bravo. Está evidente o caráter voluntarioso e rebelde do novinho, que não se deixa conduzir por ninguém, colocando-se contra qualquer forma de opressão ou limite.

Nos dois casos, o recurso utilizando confirma a adesão de Martins Pena ao baixo cômico na medida em que a aproximação

grotesca constitui um retrato jocoso das personagens e provoca o riso franco da plateia.

Outra estratégia de criação da comicidade apontada por [13] é a *comparação do homem com coisa*. Esse procedimento torna-se risível na medida em que descredencia e desabona as personagens do estatuto humano que as anima e dá-lhes vontade própria.

Carlos – Está bom, dá cá o vinagre. (Toma o vinagre e chega ao nariz de Rosa.) Não serve; está na mesma. Toma... Vejamos se o azeite faz mais efeito. Isto parece-me salada... Azeite e vinagre. Ainda está mal temperada; venha a pimenta da Índia. Agora creio que não falta nada. Pior é essa; a salada ainda não está boa! Ai, que não tem sal. Bravo, está temperada! Venha mais sal... Agora sim. (Ato I, Cena XIII, p. 21).

Emília – Eu estava no meu quarto quando ouvi gritos na sala. Saí apressada e no corredor encontrei-me com meu padraço...

Florência – Teu padraço?

Emília – Que passando como uma flecha por diante de mim, dirigiu-se para o quintal, e saltando o muro, desapareceu. Corri para a sala... (Ato III, Cena I, p. 35).

A comparação das personagens Rosa e Ambrósio com uma salada e uma flecha, respectivamente, explicita a criação de um tipo de comicidade que decorre das circunstâncias risíveis a que eles foram levados no decorrer da peça, além de explicar muito de seus comportamentos em passagens determinadas da trama.

No primeiro caso, Rosa desmaia ao saber que Ambrósio, após tê-la enganado, havia se casado com Florência. A revelação súbita foi surpreendente demais para a personagem, que perde os sentidos. Trata-se de um típico caso de exagero, cena clássica que Martins Pena emprega em suas comédias de evidente apelo popular. As descobertas intrigantes têm repercussão dramática sobre as mulheres românticas, vítimas da ingenuidade e do caráter sentimentalista. Os temperos e o sal justamente reanimam a personagem que, desacordada, parecia uma salada sem tempero: faltava-lhe a vitalidade, o gesto, o movimento, a ação e a

reação diante de tudo que acabara de saber, e aí está a relação com a coisa, aquilo a que falta ânimo, disposição, atitude e decisão própria.

A hilaridade da segunda passagem, que compara Ambrósio a uma flecha, reside no efeito provocado pelo inesperado, aquilo que vai contra todas as expectativas. Ambrósio precisa demonstrar grande habilidade para fugir de casa quando Florência e Rosa o desmarcaram, querendo entregá-lo à justiça. A imagem da flecha intensifica a comicidade da situação principalmente se a primeira cena da peça for considerada na real dimensão de sua importância: delinear o perfil típico do vilão, mostrando-o completamente ajustado a uma vida de conforto, calma e tranquilidade, um aproveitador sem nenhuma disposição para o trabalho ou as atividades físicas:

Ambrósio, só, de calça preta e chambre – No mundo, a fortuna é para quem sabe adquiri-la. Pintam-na cega... Que simplicidade! Cego é aquele que não tem inteligência para vê-la e a alcançar... (Ato I, Cena I, p. 11).

A repentina disposição para a fuga com a rapidez e a leveza de uma flecha, saltando muros até desaparecer, pode muito bem suscitar o ridículo por meio dos movimentos nada característicos da personagem, mas exigidos pela situação. Ou seja, Ambrósio comporta a dimensão de vilão-cômico e farsante, golpista típico, porque sabe que cada situação exige uma atitude diferente, mesmo as mais inesperadas. Sua agilidade e destreza na cena contrastam com o sonho de acomodação e sossego da vida burguesa que procurava assegurar pelos caminhos do golpe.

É possível ainda dizer que a escolha da flecha é proposital para caracterizar Ambrósio na situação referida. Seguindo a tendência de mudança das personagens ao longo da peça, a flecha pode muito lembrar, retomando a imagem de Cupido, o caráter sedutor do farsante, um conquistador capaz de enganar as mulheres. Depois de descobertas suas reais intenções, o objeto do amor ganha, por força das circunstâncias, conotação de outro tipo de habilidade: para a fuga.

A *ridicularização das profissões* é outra forma de provocar o riso, usada no texto de Martins Pena de maneira muito enfática.

Em *O Noviço* há uma sátira impiedosa dirigida à incompetência dos profissionais e também ao poder de decisão dos pais sobre o destino dos filhos, levando-os a seguir uma carreira para a qual não têm talento. Aliás, tal interferência dava-se também no âmbito da vida pessoal, difundindo o costume dos casamentos arranjados. Conforme [14]: “Casavam-se muito moças, não intervindo seu coração na escolha do esposo. Os progenitores é que combinavam, entre si, e com os progenitores de outra parte, os enlaces dos filhos”. Como se vê, no que se refere aos casamentos, as conveniências é que determinavam as circunstâncias das uniões conjugais legitimadas pela autoridade paterna.

No que se refere à incompetência e à corrupção no setor público e nas instituições que se constituíam, é importante lembrar que as práticas ilícitas crescem junto com o processo de urbanização da Corte à época do Segundo Reinado. Com o aburguesamento da sociedade e as condições culturais que são estimuladas, o serviço público oferece garantias de estabilidade, embora lançando mão de procedimentos éticos reprováveis: “Dentro desse regime, os critérios de competência perdiam o sentido. A multiplicação dos empregos públicos, muitos deles desnecessários, fez parte do mesmo quadro” ([9]). A consequência imediata é o excesso de despesas que incham a máquina administrativa. O trecho a seguir demonstra, de forma irônica, a crítica a esses fenômenos sociais:

Emília – E os nossos parentes quando nos obrigam a seguir uma carreira para a qual não temos inclinação alguma, dizem que o tempo acostumar-nos-á.

Carlos – O tempo acostumar! Eis aí porque vemos entre nós tantos absurdos e disparates. Este tem jeito para sapateiro, pois vá estudar medicina... Excelente médico! Aquele tem inclinação para cômico: pois não senhor, será político... Ora, isso ainda vá. Estoutro só tem jeito para caiador ou borrador: nada, é ofício que não presta... Seja diplomata, que borra tudo quanto faz. Aqueloutro chama-lhe toda a propensão para a ladroeira; manda o bom senso que se corrija o sujeitinho, mas isso não se faz: seja tesoureiro de repartição, fiscal, e lá se vão os cofres da nação à garra... Essoutro tem uma grande carga de

preguiça e indolência e só serviria para leigo de convento, no entanto vemos o bom mandrião empregado público, comendo com as mãos encruzadas sobre a pança o pingue ordenado da nação. (Ato I, Cena VII, p. 15).

A estocada irônica no discurso da personagem aponta para a intenção clara de denúncia e correção de costumes de comédia de Martins Pena. Promove-se um verdadeiro escárnio contra os jogos de interesses, as conveniências e os arranjos sociais. A sátira é clara e corrosiva e, conforme [11]:

Ao retratar criticamente o circunstancial, a sátira não deixa de desnudar fraquezas das instituições e desnudando publicamente a fragilidade de indivíduos proeminentes, revela também, por extensão, os limites das instituições que os mantêm, e as tensões da sociedade em que atuam. (1996, p. 54 - 55).

[12] tece aqui uma espécie de caricatura da vida moral das pessoas e instituições de seu tempo e cria uma interessante e reveladora representação do real. A visão cômica e satírica do autor a respeito da sociedade do Rio de Janeiro vai delineando o perfil da sociedade brasileira. Nada passa despercebido à sátira de Martins Pena.

Conforme [13], “todo o vasto campo da sátira baseia-se no riso de zombaria” (1992, p. 28). É assim que a comédia do dramaturgo carioca promove o rebaixamento e a degradação assentada numa observação muito atenta da realidade.

O discurso elaborado pelo autor de *O Noviço* na passagem citada obedece a uma forma rigorosa de estruturação: o talento x o cargo + avaliação (irônica e taxativa):

<i>Talento</i>	<i>Cargo</i>	<i>Avaliação crítica</i>
Sapateiro Cômico Caiador ou borrador Ladroeira	Médico Político Diplomata Tesoureiro de repartição/ fiscal	“Excelente Médico!” “isso ainda vá” “borra tudo quanto faz” “lá se vão os cofres da nação à garra” “comendo (...) o ordenado da nação”.
Leigo de convento	Empregado público	

O descompasso entre o talento e a função desempenhada mostra, como resultado, as consequências devastadoras de determinadas práticas na vida social.

A Igreja não escapa à derrisão do dramaturgo carioca, que caracteriza como preguiçoso e indolente o homem ideal para leigo de convento. Em outra passagem, o ataque contra a Igreja se confirma:

Carlos – (...) Gosto de teatro, e de lá ninguém vai ao teatro, à exceção do Frei Maurício, que frequenta a plateia de casaca e cabeleira, para esconder a coroa. (Ato I Cena VII, p. 15).

A justiça também não é esquecida no discurso corrosivo que desmistifica as instituições e as práticas sociais:

Ambrósio, só, de calça preta e chambre – (...) e hoje sou rico e mais ainda serei. O como não importa; no bom resultado está o mérito... Mas um dia pode tudo mudar. Oh, que temo eu? Se em algum tempo tiver de responder pelos meus atos, o ouro justificarme-á e serei limpo de culpa. As leis criminais fizeram-se para os pobres... (Ato I, Cena I, p. 11).

A indignação do noviço, em alguns momentos, faz de Carlos uma espécie de alter-ego ou porta-voz do autor, e a denúncia veemente de algumas mazelas vem acompanhada de um discurso reformador da sociedade que Pena tão bem conhecia:

Carlos – Este nasceu para poeta ou escritor, com uma imaginação fogosa e independente, capaz de grandes coisas, mas não pode seguir a sua inclinação, porque poetas e escritores morrem de miséria, no Brasil... E assim [o] obriga a necessidade a ser o mais somenos amanuense em uma repartição pública e a copiar cinco horas por dia os mais soníferos papéis. O que acontece? Em breve matam-lhe a inteligência e fazem do homem pensante máquina estúpida, e assim se gasta uma vida! É preciso e já é tempo que alguém olhe para isso, e alguém que possa. Emília – Quem pode nem sempre sabe o que se passa entre nós, para poder remediar; é preciso falar.

Carlos – O respeito e a modéstia prendem muitas línguas mas lá vem um dia que a voz da razão se faz ouvir, e tanto mais forte quanto mais comprimida. (Ato I, Cena VII, p. 15-16).

O espírito revolucionário de Carlos se faz evidente nessa passagem. Mas vale ainda notar que a crítica feita pela personagem à situação do artista no Brasil, que transforma os homens de talento em amanuenses, tem relação estreita com a real condição do autor, funcionário público, conhecedor da estafante e morosa burocracia estatal. A situação a que são submetidos os escritores e o não-reconhecimento do seu valor artístico parecem explicar, especialmente na dramaturgia, o atraso brasileiro em relação ao teatro na Europa. Anular o “homem pensante” é condenar a civilização.

A confiança de Ambrósio na venalidade da lei é evidente e estimula seu comportamento fundamentado numa ética em que os fins justificam os meios. O dinheiro isenta-o de culpa na prática de qualquer ato ilícito.

Carlos – A contradição em que vivo tem-me exasperado! E como queres tu que eu não fale quando vejo, aqui, um péssimo cirurgião que poderia ser bom alveitar; ali, um ignorante general que poderia ser excelente enfermeiro; acolá, um periodiqueiro que só serviria para arreeiro, tão desbocado e insolente é, etc., etc. tudo está fora de seus eixos. (Ato I, Cena VII, p. 16).

Como se observa, a constatação dos vícios presentes na organização social permite identificar na peça o “mundo às avessas” aqui instaurado. Esse mundo ao revés, no fragmento citado, está bem determinado pelas oposições entre pares de substantivos e adjetivos: “péssimo cirurgião” x “bom alveitar”; “ignorante general” x “excelente enfermeiro”; “periodiqueiro desbocado e insolente” x “arreeiro”. O descompasso entre o talento e a função demonstra, portanto, um efeito contrário ao que as pretensões de crescimento do país exigiam; é assim que se instaura a desorganização social, até hoje verificada. Daí também a atualidade dos textos do comediógrafo.

Vale notar que a dimensão do mundo às avessas é o ponto de partida da peça:

Ambrósio, só, de calça preta de chambre – No mundo a fortuna é para quem sabe adquiri-la. (...) Todo o homem pode ser rico se atinar com o verdadeiro caminho da fortuna. Vontade forte, perseverança e pertinácia são poderosos auxiliares. Qual o homem que, resolvido a empregar todos os meios, não consegue enriquecer-se? (Ato I, Cena I, p. 11).

Outro recurso elencado por Propp em *Comicidade e Riso é o exagero cômico*. Seu emprego visa a dar uma dimensão relevante dos vícios que serão submetidos à ridicularização satírica. Segundo [13], “o exagero é cômico apenas quando desnuda os defeitos. Se este não existe, o exagero já não se enquadra no domínio da comicidade. É possível demonstrá-lo através do exame de três formas fundamentais de exagero: a caricatura, a hipérbole e o grotesco”. Examinemos a manifestação das referidas formas de comicidade em *O Noviço*:

1. A caricatura: Consiste na intensificação concentrada de uma característica que reduz a personagem àquele traço. Assim, [13] define:

Torna-se um pormenor, um detalhe, esse detalhe é exagerado de modo a atrair para si uma atenção exclusiva, enquanto todas as demais características de quem ou daquilo

que é submetido à caracterização a partir desse momento são cancelados e deixam de existir.

Em *O Noviço*, o discurso mentiroso e adulator de Ambrósio bem como a ingenuidade excessiva de Florência podem fazer dessas personagens caricaturas, como se observa nas passagens abaixo:

Florência – Energia tenho eu.
Ambrósio – E atrativos, feiticeira...
Florência – Ai, amorzinho! (à parte:) Que marido!
Ambrósio – Escuta-me, Florência, e dá-me atenção. Crê que ponho todo o meu pensamento em fazer-te feliz...
Florência – Toda eu sou atenção.
(Ato I, Cena II, p. 11).

Ambrósio – E não foi o interesse que obrigou-me a casar contigo.
Florência – Foi o amor que nos uniu.
Ambrósio – Foi, foi, mas agora que me acho casado contigo, é de meu dever zelar essa fortuna que sempre desprezei.
Florência, à parte – Que marido!
(Ato I, Cena II, p. 11).

Nas duas passagens, o discurso demagógico (o palavrório) cria um estilo próprio e singular que define Ambrósio, caracterizando-o decisivamente como golpista. O traço caricatural reside num discurso piegas e enganador que, conseqüentemente, determina a característica fundamental de Florência para permitir o desenvolvimento da trama: sua incapacidade de perceber a dissimulação do marido. Portanto, malandragem x ingenuidade é a oposição que define precisamente o casal cômico caricaturizado por [12].

Ambrósio – (...) Só tu és o meu único amor, minhas delícias, minha vida (À parte:) e minha burra! (Ato II, Cena IX, p. 33).

O aparte dessa personagem explicita a característica comicamente acentuada na viúva. Nesse caso, a caricatura promove o rebaixamento da personagem pela forma propositada como é referida no final do discurso. Aliás, é importante notar como o aparte

contrasta com o discurso romântico de Ambrósio sempre pronto a agradar (e enganar) a esposa. A palavra “burra” utilizada pode remeter não somente à fortuna de Florência como também à falta de inteligência da viúva para perceber os reais interesses do marido; nesse sentido, o discurso de Ambrósio determina o rebaixamento da mulher de forma grosseira.

2.A hipérbole: Trata-se também de um exagero, o que permite considerá-la uma modalidade de caricatura. Assim, [13] afirma que a hipérbole “é uma variedade da caricatura. Na caricatura ocorre o exagero de um pormenor, na hipérbole, do todo. A hipérbole é ridícula somente quando ressalta as características negativas e não as positivas”. Em outras palavras, enquanto a caricatura exige uma concentração, a hipérbole é a presença de exageros que se espriam deliberadamente. A intenção é evidente no emprego desse recurso, como se pode notar na passagem seguinte:

Mestre – (...) Em menos de dois segundos a notícia percorreu todo o convento, mas alterada e aumentada. No refeitório dizia-se que o diabo estava no coro, dentro dos canudos do órgão; na cozinha julgava-se que o fogo lavrava nos quatro ângulos do edifício; qual, pensava que D. Abade tinha caído da torre abaixo; qual, que fora arrebatado para o céu.
(Ato II, Cena VII, p. 30).

Como se pode notar, toda a fala do mestre de noviços é marcada por um exagero intencional ao descrever o momento em que se percebe que uma mulher, Rosa, fora levada para o seminário no lugar de Carlos (“em menos de dois segundos”, “fora arrebatado para o céu”). A ampliação do efeito dos acontecimentos ocorre exatamente com a finalidade de demonstrar a surpresa e a confusão que o fato causou.

Tomemos outra passagem da peça:

Florência, só – (...) É uma bela pessoa... Rodeia-me de cuidados e carinhos. Ora, digam lá que uma mulher não deve casar-se segunda vez... Se eu soubesse que havia de ser sempre tão feliz, casar-me-ia cinquenta. (Ato I, Cena IV, p. 13).

Obviamente, o exagero, nesse caso (“casar-me-ia cinquenta”), é decorrente da convicção de Florência sobre sua felicidade e a

profunda confiança que tem em Ambrósio. As características de Florência são um convite às pretensões do marido.

3. O grotesco: É um recurso largamente empregado na arte popular e também se caracteriza pelo descomedimento, promovendo a celebração do mau gosto, do feio, do disforme, de tudo aquilo, enfim, que contraria o que é belo, delicado, harmonioso. Para [15]:

Na literatura, por toda parte, tanto em escritores medianos quanto naqueles consagrados pelo alto alcance simbólico de suas obras, o grotesco irrompe em situações marcadas pelo conflito entre as leis da realidade empírica e as figurações excêntricas, encenadas pela imagem artística. (2002, p. 74).

A convivência do grotesco como o sublime foi teorizada por Victor Hugo como forma de exaltar o Belo. Para [10], “assim como o sublime – à diferença do belo – dirige o nosso olhar para o mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo disforme e no monstruoso horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal”.

Florência – Homem generoso!
(Abraça-o.)
Ambrósio, abraçando-a e à parte –
Mulher toleirona! (Ato II, Cena V,
p. 28).

A forma de Ambrósio referir-se à mulher é grosseira e desagradável, rebaixando Florência. É um emprego de mau gosto, tanto quanto a que se percebe na cena em que Carlos compara os homens ligados ao poder a jumentos, ou mesmo quando Rosa desmaia e é tratada como uma salada. A deformação, nesses casos, consiste na degradação da condição humana das personagens a formas ridículas associadas a uma imagem anômala.

Também é degradante a maneira como Carlos se refere à tia, dormindo no quarto que pertencia a ele:

Carlos – (...) O que será feito da primeira mulher do senhor meu tio, desse grande patife? Onde estará a prima? Como dorme! Ronca que é um regalo! (Ato III, Cena IV, p. 37).

A observação do noviço descredencia Florência da condição ideal das heroínas românticas da época, idealizadas e sublimes.

Vale recordar, para reforçar a tendência do espírito romântico ao humor, referência semelhante à figura da mulher num poema da *Lira dos Vinte Anos*, de Álvares de Azevedo, maior representante de nossa poesia da geração ultrarromântica:

Como dormia! Que profundo sono!...
Tinha na mão o ferro do engomado...
Como roncava maviosa e pura!...
Quase caí na rua desmaiado! ([4]).

Mas, sem dúvida, é no momento em que as mulheres enganadas castigam Ambrósio que se dá o grotesco mais evidente na peça:

Florência – Então, maridinho?
Rosa – Vidinha, não queres ver tua mulher?
Ambrósio, dentro – Demônios, fúria, centopeias! Diabos! Corujas!
Ai, Ai! (gritando sempre.) (Ato III, Cena XVII, p. 45).

A impaciência de Ambrósio desqualifica as mulheres na medida em que seus xingamentos promovem uma verdadeira degradação de Rosa e Florência, as quais, naquele momento, representam para ele o que pode haver de pior.

Passemos à apreciação do que [13] chama de *malogro da vontade*. Trata-se de um acontecimento que não depende da vontade da personagem, isto é, algo inesperado, provocado por circunstâncias imprevistas ou uma distração. Segundo ele,

é como se a pessoa não fosse culpada de seus reveses. Mas é apenas o que parece. De fato, o revés é provocado justamente por uma falha de previsão e de espírito de observação, pela incapacidade de orientar-se na situação, o que leva ao riso independentemente das intenções. (1992, p. 95).

A passagem seguinte ilustra bem a situação:

Ambrósio encontra-se com Carlos e agarra-lhe no hábito – Ah, mulher, estais em meu poder. Estas portas não tardarão a ceder, salvai-me ou mato-te!

Carlos, dando-lhe uma bofetada – Tome lá, senhor meu tio!

Ambrósio – Ah! (cai no chão.) (Ato III, Cena XI, p. 41).

Esse é o momento em que Ambrósio entra no quarto da viúva disfarçado de frade para roubar a mulher. Tudo precisa dar certo, mas o golpista não contava com a gritaria da esposa na presença de Carlos, escondido embaixo da cama. Mesmo no escuro, resolve esconder-se no armário no exato momento em que entram homens armados, dispostos a salvar Florência. Conforme se pode notar, nada saiu de acordo com o que o vilão desastroso havia planejado. Mesmo o esconderijo, que parecia ser uma saída, não serviu para a proteção do farsante, que acabou sofrendo a vingança das mulheres:

Rosa – E onde está ele agora, aonde?

Ambrósio arrebenta uma tábua do armário, põe a cabeça de fora – Ai, que abafa!

Florência e Rosa, assustadas – É ele! (Ato III, Cena XVII, p. 43).

Para completar o rumo inesperado da sorte, depois de se tornar vítima do armário que o sufocava, o vilão recebe uma exemplar surra de pau de vassoura. É o típico caso em que nada sai como se planeja.

Vale notar, ainda, na cena, a inversão, uma troca involuntária de papéis: Ambrósio passa de algoz a vítima; e as mulheres, de vítimas a algozes. Eis novamente o “mundo às avessas.” O farsante acaba se tornando vítima das tramas que ele mesmo preparou por não ter tido habilidade suficiente para conduzir os projetos de alcançar uma vida fácil. É justamente o oposto do que aconteceu com Carlos, que chega ao objetivo que havia proposto no início da peça: desmascarar Ambrósio. O noviço é, portanto, competente para realizar seus projetos, o que o credencia como mais esperto e inteligente no duelo contra o golpista. Isso ajuda a explicar a condição maniqueísta que os caracteriza como vilão e

herói, este não muito convencional, como exige a comédia.

Rosa – Chegou nossa vez.

Florência – Verás como se vingam duas mulheres...

Rosa – Traídas...

Florência – Enganadas...

Rosa – Por um farsante...

Florência – Digno de força.

Rosa – Anda, bota a cabeça de fora!

Florência – Pensava que havíamos de chorar sempre?

Ambrósio bota a cabeça de fora –

Já não posso! (Dão-lhe.) Ai, que me matam! (Esconde-se). (Ato III, Cena XVII, p. 44).

O *fazer alguém de bobo* é outro artifício de largo emprego na comédia, procedimento muito eficiente para provocar o riso. Afirma [13]:

Na literatura satírica e humorística o ato de fazer alguém de bobo é muito comum. A presença de duas personagens possibilita o desenvolvimento de um conflito, de uma luta, de uma intriga. Cada uma dessas personagens pode ter ao seu redor um grupo de adeptos ou de parceiros. A luta pode ser travada entre personagens centrais positivas e negativas, ou entre duas figuras negativas.

O referido recurso, que instaura o engano, é o grande motivo provocador das confusões, pancadarias, revelações e castigos em *O Noviço*. Isso, aliás, está claro desde o início da peça:

Ambrósio – Quando eu te vi pela primeira vez, não sabia que eras viúva (à parte:) Se o sabia! (Alto:) Amei-te por simpatia.

Florência – Sei disso, vidinha.

Ambrósio – E não foi o interesse que obrigou-me a casar contigo.

Florência – Foi o amor que nos uniu.

Ambrósio – Foi, foi, mas agora que me vejo casado contigo, é meu dever zelar essa fortuna que sempre desprezei.

Florência, à parte – Que marido! (Ato I, Cena II, p. 11).

Nessa cena, Ambrósio ilude Florência sobre a sinceridade do seu amor, o desinteresse pelos bens da viúva, bem como o cuidado de preservá-los. Tudo para convencê-la, depois, a mandar os filhos para o seminário. Ingênua, a viúva se deixa enganar pelo espertalhão. É preciso notar que a construção dessas personagens obedece a um rigoroso esquema de oposição caracterizado pela boa fé da viúva x as más intenções de Ambrósio, ou a tolice x a astúcia. É interessante perceber como a situação se inverte no final da comédia, o que intensifica o efeito cômico da trama.

Outro exemplo que ilustra o emprego do mesmo recurso é quando Carlos, na iminência de ser levado de volta para o seminário, engana Rosa, dizendo que os meirinhos estavam à procura dela e só ele poderia salvá-la, trocando de lugar com a provinciana. Mais uma vez, Rosa é feita de boba:

Carlos – É um poder de soldados e meirinhos que vem prendê-la por ordem de seu marido.

Rosa – Jesus! Salvem-me, salvem-me!

Carlos – Os meirinhos entrarão aqui e hão-de levar por força alguma cousa – esse é o seu costume. O que é preciso é enganá-los.

Rosa – E como?

Carlos – Vestindo a senhora o meu hábito e eu o seu vestido. (Ato I, Cena XIII, p. 22).

A continuidade da cena anteriormente transcrita é um quiproquó que provoca a prisão de Rosa e a liberdade, ao menos temporária, de Carlos. Mais uma vez, o engano como fonte de comicidade.

Outro procedimento propiciador do riso apontado por Propp são os *alogismos*, que consistem na falta de inteligência, na incapacidade da personagem de tomar decisões acertadas ou perceber determinadas situações que lhe permitiriam obter êxito nos seus projetos. Trata-se, portanto, da estupidez, uma fonte muito propícia à promoção da comicidade.

Mais uma vez é bom recorrer ao engano como tema da peça. Ele nasce justamente da falta de perspicácia das personagens femininas para perceberem as reais intenções que existem no discurso enrolador de Ambrósio. E até onde são enganadas, são facilmente manipuladas pelo golpista:

Rosa – Vivi dois anos com meu marido muito bem. Passado esse tempo, morreu minha mãe. O Sr. Ambrósio tomou conta de nossos bens, vendeu-os e partiu para Montevideú a fim de empregar o dinheiro em um negócio, no qual, segundo dizia, havia de ganharmos muito. Vai isto para seis anos, mas desde então, Reverendíssimo Senhor, não soube mais notícias dele. (Ato I, Cena X, p. 18).

Essa passagem constitui uma cena hilária. Rosa pensa que Carlos é um religioso de função elevada e relata a ele como fora enganada pelo marido; mas não sabe que o Carlos é um noviço fugido. Em seguida, será vítima do moço, o qual lhe propõe a troca de roupa, mandando a mulher para o seminário em seu lugar. Rosa foi, está sendo e ainda será enganada, primeiro por Ambrósio, depois pelo herói da peça.

Florência, chorando – Ser assim traída, enganada! Meu Deus, quem pode resistir? Hi, Hi!

Emília – Para que tanto se aflige? Que remédio? Ter paciência e resignação.

Florência – Um homem em que havia posto toda a minha confiança, que eu tanto amava... Emília, eu o amava muito! (Ato III, Cena I, p. 35).

Como se vê, Florência e Rosa acreditaram em todas as promessas e na honestidade de Ambrósio. Só tarde demais descobriram seu verdadeiro caráter. Depois de saberem de tudo, restou-lhes somente a vingança, pois, quando deviam, não foram suficientemente precavidas.

Em contrapartida, astúcia não falta ao herói da peça, um bom enganador; mas, diferentemente de Ambrósio, Carlos recorre a esse artifício em nome de uma boa causa: desmascarar o vilão.

Carlos, só – Hei de descobrir algum meio... Oh se hei-de! Hei-de ensinar este patife que casou com minha tia para comer não só a sua fortuna como também a dos filhos. Que belo padraço. (Ato I, Cena IX, p. 17).

A esperteza de Carlos, que logo percebe ser Ambrósio um velhaco, permite que ele se antecipe ao farsante. Por isso, como protagonista, opõe-se ao vilão lançando mão da inteligência, colocando-se na peça como um defensor do Bem e merecedor, portanto, do final feliz.

A *mentira* é mais um meio eficiente para a obtenção da comicidade. No caso de *O Noviço*, a mentira é cômica e enganadora. Sobre tal aspecto, pronuncia-se Propp: “A mentira enganadora nem sempre é cômica. Para sê-lo, tal como os outros vícios humanos, ela deve ser de pequena monta e não levar a consequências trágicas. Além disso, ela deve ser desmascarada. A que não for não pode ser cômica”. Tal afirmação aplica-se corretamente à peça estudada. A força da comicidade em *O Noviço* está na invenção de mentiras repetidamente, o que cria uma expectativa cada vez maior para que os fatos sejam esclarecidos. É dessa situação de suspense que se cria que o castigo de Ambrósio provoca a realização da plateia no final da peça, que, pela gargalhada, vive uma espécie de catarse cômica. Segundo [7], a catarse cômica “se mostra pelo alívio de tensões previamente suscitadas que, esvaziando-se dão lugar ao riso”.

Embora as situações cômicas sejam constantes em *O Noviço*, Martins Pena reserva para o 3º ato a gargalhada final e redentora, que garante o final feliz. Portanto, a mentira e a expectativa da sua revelação mantêm o público atento e certo de que verá se realizar o final esperado. O desfecho feliz confirma que as mentiras da peça não levam a maiores consequências senão ao desmascaramento do vilão.

Ambrósio – Escuta-me, Florência, e dá-me atenção. Crê que ponho o meu pensamento em fazer-te feliz...

Florência – Toda eu sou atenção.

Ambrósio – Dous filhos te ficaram do primeiro matrimônio. Teu marido foi um digno homem de muito juízo, deixou-te herdeira de avultado cabedal. Grande mérito é esse...

Florência – Pobre homem!

Ambrósio – Quando te vi pela primeira vez, não sabia que eras viúva rica. (À parte:) Se o sabia! (Alto:) Amei-te por simpatia. (Ato I, Cena II, p. 11).

Carlos – (...) E tem documentos que provem o que diz?

Rosa – Sim Senhor, trago comigo a certidão do vigário que nos casou, assinada pelas testemunhas, e pedi logo duas, por causa das dúvidas. (Ato I, Cena X, p.18).

Se a mentira permitirá a Ambrósio manipular a mulher, a revelação de Rosa ao noviço propicia a descoberta de toda a farsa, sentenciando, de maneira hilária, o golpista. Quanto às mulheres enganadas, experimentam um prazer intenso na surra que aplicam ao marido e redimem a decepção e a ingenuidade através da vingança.

Não só as mulheres são vítimas das mentiras de Ambrósio. Com o propósito de alcançar seus objetivos, nem mesmo Juca escapa ao padrao.

Juca – Hi, hi, hi... Não quero ser frade!

Florência – Menino!

Ambrósio – Pois não te darei o carrinho que prometi, todo bordado de prata, com cavalos de ouro. (Ato I, Cena III, p. 13).

Mas não é só o vilão que lança mão desse recurso. Carlos também se vale da mentira para convencer Rosa a trocar de roupa com ele. É assim que ela acaba sendo presa e levada ao seminário pelo mestre dos noviços.

Carlos – É um poder de soldados e meirinhos que vem prendê-la por ordem de seu marido.

Rosa – Jesus! Salve-me, salve-me!

Carlos – Hei de salvá-la; mas faça o que eu lhe disser.

(...)

Rosa – E como?

Carlos – Vestindo a senhora meu hábito, e eu o seu vestido. (Ato I, Cena XIII, p. 22).

Conforme preconiza a comédia, o desfecho desse episódio também não traz consequências maiores, mas certamente hilárias, pois quando os religiosos descobrem uma mulher no convento, promove-se uma verdadeira algazarra entre eles.

[13] coloca ainda um procedimento comum e de grande efeito cômico nesse tipo de situação: “O narrador ou o dramaturgo

desmascara o mentiroso diante do espectador no teatro ou do leitor”.

Ambrósio – Deixe-me!
Carlos – Um instante (retendo Ambrósio com uma mão, com a outra empurra a porta e aponta para dentro dizendo:) Vê!
Ambrósio, afirmando a vista – Oh! (volta para junto de Florência e de Emília, e as toma convulsivo pelo braço.) Vamos, vamos, são horas! (Ato I, Cena VII, p. 20).

Essa passagem ilustra um momento de desespero do vilão. Quando vê Rosa no quarto, Ambrósio percebe que Carlos sabia de tudo e resolve, assustado, levar Florência e Emília para o teatro imediatamente, com medo de que o rapaz revelasse toda a verdade. A plateia assiste à cena e se delicia com os apuros do impostor descoberto.

O cômico verbal também é referido por [13]: trata-se dos *instrumentos linguísticos da comicidade*.

A forma pela qual se manifesta a linguagem é muito significativa para criar a comicidade. As comédias de Martins Pena serviam-se de uma linguagem natural, mais próxima, tanto quanto possível, da oralidade. Isso conferiu espontaneidade aos diálogos e um ritmo do discurso que combinava sempre com a ação intensa da trama.

Além do nível de linguagem, resultado da busca do “abrasileiramento” da língua, diversos recursos empregados pelo dramaturgo ajudaram a criar efeitos cômicos em suas peças: “A língua constitui um arsenal muito rico de instrumentos de comicidade e de zombaria” ([13]). Eis alguns empregos em *O Noviço*.

1. Trocadilhos: Consistem num jogo de palavras que cria um efeito de brincadeira com a linguagem, trabalhada de forma criativa. Trata-se de um emprego lúdico suscitado por um recurso linguístico muito original.

Emília – E para que o prendem?
Florência – Prendem-no porque foge.
Emília – E ele foge porque o prendem. (Ato III, Cena VII, p. 39).

A inversão de palavras e da relação de causa e consequência cria um efeito argumentativo rico, inteligente e descontraído.

2. Ironia: Segundo a definição de [13]:

Na ironia expressa-se com as palavras um conceito mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário. Em palavras diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito. A ironia revela assim alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisto está sua comicidade.

Notemos algumas ocorrências na peça de Martins Pena:

Rosa, sentando-se – Eu chamo-me Rosa. Há uma hora cheguei do Ceará no vapor Pacote do Norte.
Carlos – Deixou aquilo por lá tranquilo?
Rosa – Muito tranquilo, Reverendíssimo. Houve apenas no mês passado vinte e cinco mortes. (Ato I, Cena X, p. 18).

A ironia é clara nessa passagem. Basta notar como o adjetivo “tranquilo” e o advérbio “apenas” ganham na fala de Rosa um significado francamente oposto ao sentido real que tais palavras indicam. A crítica está claramente presente nesse discurso irônico, demonstrando a violência característica do lugar de onde viera a primeira esposa de Ambrósio.

Outra passagem da peça que emprega ironia é o momento em que Ambrósio justifica-se à mulher sobre seu consentimento no casamento de Carlos e Emília:

Carlos – E que minha prima não seria também freira, e que se casaria comigo.
Florência – É verdade, Sr. Ambrósio?
Ambrósio – Sim, para que constranger estas duas almas? Nasceram um para o outro; amam-se. É tão bonito ver um tão lindo par! (Ato II, Cena V, p. 28).

É claro que a expressão de suposta satisfação de Ambrósio não condiz com seu estado de espírito já que, na vida religiosa, Carlos e Emília fariam voto de renúncia aos seus

bens materiais. Naturalmente a união dos primos não lhe causava nenhuma felicidade, uma vez que não poderia tomar posse do dinheiro que pertencia ao noviço e à filha de Florência. A expressão “é tão bonito ver um tão lindo par!” sugere a revolta e o inconformismo de Ambrósio diante de uma situação com que ele, acusado pela chantagem de Carlos, só podia concordar. É cabível ainda a presença da paródia na fala de Ambrósio em relação ao discurso tipicamente romântico.

3.O chavão ou lugar-comum: É uma repetição mecânica da linguagem que revela, no discurso da personagem, a falta de originalidade que a caracteriza. Trata-se de frases feitas, palavras ou expressões que se repetem enfaticamente e passam a funcionar como uma espécie de marca registrada. Florência, sempre ingênua, admirada das qualidades, dos cuidados e do amor de Ambrósio, vale-se com frequência desse expediente:

Florência – Energia tenho eu.
Ambrósio – E atrativos, feiticeira...
Florência – Ai, amorzinho! (à parte:) Que marido! (Ato I, Cena II, p. 11).

Florência – Foi o amor que nos uniu.
Ambrósio – Foi, foi, mas agora que me acho casado contigo, é de meu dever zelar essa fortuna que sempre desprezei.
Florência, à parte – Que marido! (Ato I, Cena II, p. 11).

A exclamação de Florência é uma marca de suas falas e revela toda confiança e a admiração que ela tem pelo marido. A viúva comporta-se romanticamente, apaixonada, e mal sabe que está sendo iludida.

4.Os ditados populares: Trata-se de um recurso também recorrente na peça. Há uma explicação bastante natural para isso: o aproveitamento de expressões do domínio popular em *O Noviço* reforça a intenção de Martins Pena de criar uma linguagem tipicamente nacional, não afetada, sem os contornos da estética clássica. É uma das estratégias que vai definindo a feição de um teatro brasileiro propriamente dito.

Ambrósio – Este levaremos com facilidade... De pequenino se torce o pepino... Cuidado me dá o teu sobrinho Carlos. (Ato I, Cena III, p. 13),

O ditado popular (“De pequenino se torce o pepino”) refere-se a Juca, criança de 9 anos que precisava, desde já, conformar-se com a ideia de seguir a vida religiosa. Assim acostumado, não ofereceria resistência mais tarde. É uma forma de Ambrósio garantir o sucesso do seu calculado projeto.

Carlos – Bom. (despe o hábito.)
Ora vá, senhor hábito. Bem se diz que o hábito não faz o monge. (Ato I, Cena XIV, p. 22).

O emprego desse ditado popular, no momento em que Carlos se prepara para tirar o hábito de noviço e pôr a roupa de Rosa, enganando os meirinhos que vêm captura-lo, alcança um efeito extremamente criativo e demonstra a total falta de vocação do noviço para a vida religiosa. Carlos não sabe sequer como tirar a roupa. Sua relação com a carreira religiosa é tão desconfortável quanto a falta de jeito com a vestimenta.

5.Nomes próprios: Alguns nomes em *O Noviço* podem suscitar efeito cômico, revelando características bem delineadas do caráter das personagens.

As mulheres enganadas possuem ambas nomes que remetem ao universo da natureza (flor e rosa), o que implica beleza, desproteção e fragilidade condizentes com a ingenuidade das duas esposas enganadas pelo marido oportunista. Nesse sentido, Rosa e Florência aproximam-se da figura das heroínas românticas difundidas pelos folhetins. Também o nome do vilão pode sugerir alguns significados compatíveis com sua condição moral e com seu comportamento. Por aproximação a “ambrosia”, algumas reflexões podem ser feitas: “Ambrosia, alimento dos deuses da Antiguidade, muitas vezes mencionada junto com o néctar, e que confere a imortalidade. Na literatura cristã a palavra Deus e Eucaristia são simbolicamente chamadas de Ambrosia” ([6]).

São plausíveis as duas relações do nome da personagem com o significado atribuído por

Becker: como alimento dos deuses, há uma sugestão da posição de nobreza e do conforto que o farsante quer alcançar, numa vida em que a condição burguesa e o dinheiro devem lhe assegurar poder e imunidade, mesmo diante da justiça. Quanto à acepção cristã, a palavra Deus e a Eucaristia vinculam-se a dogmas religiosos que não suscitam dúvidas nos fiéis, assim também como as duas mulheres, que jamais duvidaram das boas intenções de Ambrósio. É claro que ambos os significados só podem ser aceitos se conferidos ao caráter do antagonista mediados pela ironia.

Como se pode observar, a linguagem de Martins Pena é decisiva para a popularização das comédias e a afirmação do teatro nacional. O comediógrafo utiliza-se do registro popular e da norma culta em algumas passagens, marcando, de forma evidente, através da fala, as características das personagens:

Carlos – Fiquem aqui. (Coloca-os junto à porta da esquerda.) Atenção (chamando para dentro:) Psiu! Psiu! Saia cá para fora, devagarinho! (Prevenção.) (Ato I, Cena XV, p. 23).

Florência – Abençoada seja a hora em que eu te escolhi para meu esposo! Meus caros filhos, aprendi comigo a guiar-vos com prudência na vida. Dous anos estive viúva e não me faltaram pretendentes. Viúva rica... Ah, são vinte cães a um osso... (Ato II, Cena V, p. 28).

Mestre – Tende paciência. Pintar a confusão em que por alguns instantes estive o convento, é quase impossível. O D. Abade ao conhecer que o noviço era uma mulher, pelos longos cabelos que ao tirar o chapéu lhe caíram sobre os ombros, deu um grito de horror... (Ato II, Cena VII, p. 30).

Se o uso do pleonasma (“Saia cá para fora”) na fala de Carlos e o ditado popular a que Florência recorre (“são vinte cães a um osso”) confirmam a adesão à linguagem popular, o registro culto marcado na fala do mestre (“Tende” – forma imperativa da 2ª pessoa do plural) revela seriedade e contenção no comportamento religioso, que se torna risível na medida em que a cena tão hilária é narrada em tom de tamanha formalidade.

Os *caracteres cômicos* também são apontados por Propp como eficiente estratégia para promover o riso. Segundo ele: “Já Aristóteles dizia que a comédia representa as pessoas ípiores do que elas são”. Em outras palavras, para criar caracteres cômicos é necessário certo exagero” ([13]). *O Noviço* é um bom exemplo desses tipos: Ambrósio (golpista, demagogo e sem escrúpulos); Florência (ingênua, apaixonada e predisposta ao casamento); Emília (obediente e conformada); Carlos (contestador, astuto e rebelde).

Sobre os traços negativos dos comportamentos, são suficientes os exemplos até aqui elencados. Cumpre, então, ressaltar que uma personagem pode ser cômica sem apresentar características negativas. Isso parece contradizer a definição aristotélica, mas Propp se encarrega de atenuar a discussão: “... é preciso ter em mente que na vida não existem pessoas absolutamente negativas nem pessoas absolutamente positivas”).

Carlos parece se enquadrar na definição acima. O noviço é um tipo com inclinação natural para o humor, com disposição de espírito, energia e um certo otimismo existencial. Mas o que melhor justifica o caráter cômico da personagem

é a engenhosidade e a esperteza, a capacidade de adaptar-se à vida e de orientar-se em qualquer dificuldade encontrando uma saída. Destas qualidades são dotadas algumas personagens da comédia que conseguem safar-se dos antagonistas. Os antagonistas são sempre tipos negativos e por isso a personagem sabida que os engana adquire um caráter ao mesmo tempo positivo e cômico. ([13]).

É assim que se deve entender Carlos como personagem romântica, não ideal, mas como um defensor de causas que ele considera justas e morais: no caso, desmascarar Ambrósio, que vai, impunemente, construindo uma bem-sucedida carreira de oportunista. Assim, o vilão é também um rival que ganha representatividade social, ligado que está a uma prática tão recorrente naquela época por meio do casamento. A falta de escrúpulos do farsante exige de Carlos comportamentos práticos, nem sempre os mais ortodoxos, mas suficientes para desmascarar e punir o antagonista. Outra afirmação de [13] aplica-se oportunamente à

questão: “Na tragédia, nós simpatizamos com o derrotado, na comédia, com quem ganha. Na comédia a vitória dá prazer ao espectador mesmo quando esta é obtida com meios de luta não propriamente irrepreensíveis, conquanto eles sejam engenhosos, astutos e atestem o caráter alegre de quem os usa”.

Na tragédia, toda a emoção do leitor/espectador é liberada no final, quando o herói nobre sofre o castigo das circunstâncias em que, mesmo inconscientemente, envolveu-se; na comédia, a liberação de energia suscitada pelo riso ocorre constantemente, e o final é uma constatação do que o enredo já vinha, desde o início, provocando: a satisfação da plateia, não o horror ou a piedade. Assim, a performance de Carlos é sustentada em “olho por olho, dente por dente”; é aquele que paga na mesma moeda, única forma de anular, com a esperteza, a falta de escrúpulos do vilão.

Na literatura brasileira, esse tipo de caráter cômico vai se perpetuar, constituindo entre nós uma tradição que dá origem a personagens como Leonardo Pataca, Brás Cubas e Macunaíma. Trata-se de protagonistas de obras que, como *O Noviço*, só poderão ser compreendidas a partir de uma observação criteriosa do contexto em que foram escritas, se lidas como o olhar e a disposição para a comicidade e o riso.

Ambrósio – Senhora, muito bem conheço as vossas intenções; porém previno-me que muito vos enganastes.

Carlos, suspirando – Ai, ai!

Ambrósio – Há seis anos que vos deixei; tive para isso motivos poderosos...

Carlos, à parte – Que tratante!

Ambrósio – E o meu silêncio depois desse tempo devia ter-vos feito conhecer que nada mais existe de comum entre nós.

Carlos, fingindo que chora – Hi, hi, hi... (Ato II, Cena III, p. 25).

A experiência do vilão não é páreo para a esperteza do noviço.

Finalmente, Propp aponta outro recurso clássico para a construção da comicidade – *um no papel do outro*.

A confusão de identidade é um recurso clássico das comédias e é chamada de quiproquó, isto é, “um em lugar do outro”. O interlocutor acredita estar com uma pessoa, quando na

verdade está falando com outra, sem que ele saiba, naturalmente.

Vale notar como tal procedimento ganha efeito na medida em que o público e o leitor têm conhecimento da situação, enquanto a personagem não tem.

Florência, para Ambrósio – Que patifaria é essa? Em minha casa e às minhas barbas, aos pés de uma mulher! Muito bem!

Ambrósio – Florência!

Florência – Um dardo que te parta! (voltando-se para Carlos:) E quem é a senhora?

Carlos, com a cabeça baixa – Sou uma desgraçada!

Florência – É uma desgraçada... Seduzindo um homem casado! . (Ato II, Cena V, p. 27),

A cena referida mostra o momento em que Florência encontra Carlos vestido de mulher, artifício de que o noviço lançara mão para mandar Rosa em seu lugar para o seminário. A tia, naturalmente, não sabe que a mulher com quem Ambrósio conversa é o próprio sobrinho. Daí a manifestação de suspeita e ciúmes.

Florência – Vossa Reverendíssima está constipado; talvez o frio da noite...

Ambrósio, disfarçando a voz – Sim, sim...

Florência – Mas para que Vossa Reverendíssima não perdesse de todo o seu tempo, se quisesse ter a bondade de ouvir-me em confissão...

Ambrósio – Ah! (Vai fechar as portas.)

Florência – Que faz, senhor? Fecha a porta? Ninguém nos ouve.

Carlos, à parte – O frade tem más intenções...

Ambrósio, disfarçando a voz – Por cautela... (Ato III, Cena XI, p. 40).

Nessa passagem, o quiproquó acontece porque Florência imagina que está conversando com o padre que mandou chamar para se confessar; na verdade, trata-se de Ambrósio que, ajudado pelo escravo José, conseguiu entrar no quarto da viúva para roubá-la e poder fugir com todo o dinheiro da esposa.

O quiproquó, recurso típico da comédia, é utilizado diversas vezes em *O Noviço*. Daí

resultam pancadarias e esconderijos que conferem à peça feição absolutamente popular, aproximando-a da farsa e da *commedia dell'arte*. A repetição desses recursos, por um lado, rende críticas a Martins Pena; por outro, garante a comicidade e o sucesso junto ao público. O ano de 1845, em que *O Noviço* foi representado pela primeira vez, assistiu à apresentação de outras oito peças do dramaturgo.

II. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O levantamento das formas de comicidade na peça dá conta da riqueza de recursos do texto dramático de Martins Pena. A forma e a frequência com que determinados elementos aparecem – os quiproquós, o rebaixamento, a degradação, o exagero, as soluções circenses para determinadas situações – revelam, de modo risível e sarcástico, a dimensão da desordem, do mundo às avessas retratado em *O Noviço*. É assim que se molda nas plateias cariocas do século XIX, afeitas, até então, às peças importadas, o gosto para o consumo de um produto cultural genuinamente brasileiro, de qualidade capaz de transcender o texto para brilhar no espetáculo.

A partir das peças do comediógrafo, delineia-se na cultura brasileira um estilo de comédia que se perpetua em obras dos mais diversos gêneros. Basta lembrar as *Memórias de um Sargento de Milícias*, as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *As Doutoradas*, *A Capital Federal*, *Macunaíma* e o *Auto da Compadecida*, todas elas herdeiras de um cômico que, com alguma sutileza e aparente despreensão, expõe um modo de ser peculiar do nosso caráter, um espelho no qual, pelo riso, nos reconhecemos e compreendemos melhor o sentido de um certo “jeitinho brasileiro”.

REFERÊNCIAS

1. ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Ed. FGV, 1999.
2. ARÊAS, Vilma Sant'Anna. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. (Col. Letras).
3. ARISTÓTELES. **Aristóteles** – vida e obra. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Col. Os Pensadores).
4. AZEVEDO, Álvares de. **Noite na Taverna e Poemas Escolhidos** (de Lira dos vinte anos). São Paulo: Moderna, 1994. (Col. Travessias).
5. BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. de Yara Frateschi. 4 ed.. São Paulo-Brasília: Edunb/Hucitec, 1999.
6. BECKER, Udo. **Dicionário de símbolos**. Trad. de Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999. (Col. Dicionários).
7. BENDER, Ivo C.. **Comédia e riso: uma poética do teatro cômico**. Porto Alegre: Editora Universidade/ UFRGS/ EDPUCRS, 1996. (Col. Engenharia e Arte; 1).
8. BERGSON, Henri. **O riso** – ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Col. Tópicos).
9. COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. 7 ed.. São Paulo: UNESP, 1999.
10. KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
11. LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)**. São Paulo: UNESP, 1996. (Prismas).
12. PENA, Martins. **O Noviço**. 17 ed.. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. (Col. Prestígio).
13. PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Trad. de Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos).
14. RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. **O Rio de Janeiro Imperial**. 2 ed.. Rio de Janeiro: Univer-cidade Editora, 2000.
15. SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.