Riso e aniquilação: a comicidade em Bergson e Pirandello

Pedro Murad

O fenômeno relativo à comicidade tem sido objeto de estudo em toda história do pensamento ocidental, a começar por Platão e Aristóteles, passando por autores diversos, como Cícero, Hobbes, Kant, Leibniz, Hegel, Schopenhauer, Darwin, Spencer, Croce, Freud, Bergson, Pirandello, além de investigações contemporâneas. A problemática que envolve o riso e a comicidade, além de situar-se no âmbito da filosofia e da estética, se espalhou por diversos campos do saber, como a teoria literária, a psicanálise, a retórica, a história, a antropologia, as teorias do teatro, entre outros, recebendo as mais diversas asserções. Contudo, este estudo centra-se na perspectiva bergsoniana sobre a comicidade, contida no ensaio *O riso*.

Ora, pensar a comicidade revela-se uma tarefa importante, tanto na investigação filosófica contemporânea – uma vez que percebe no riso, ao transpor os limites do sério, um modo especial de compreensão da realidade – quanto na estética e nos diversos estudos relacionados aos fenômenos culturais, porque diz respeito, dentre outras coisas, à recepção, à leitura, aos modos pelos quais o espetáculo é vivenciado pela audiência, onde a comicidade, conforme será demonstrado adiante, tem sérias implicações.

Henri Bergson parte de uma premissa elementar: toda forma – impertinente – de rigidez possui comicidade. O riso seria uma resposta, de pronto, uma reação imediata e conciliadora. Algo que como a percepção –

ruidosa – de um esforço – sempre intenso – que, subitamente, revela-se inútil e despropositado. O risível consiste numa espécie de vício, presente nas pessoas, mas que é apreendido universalmente, dotado de autonomia, facilmente identificável. Um certo mecanismo presente nos atos, na linguagem, nas situações e mesmo nos homens. Certa rigidez, visualizável fortuitamente, que se imiscui nas mais diversas formas de interação humanas. A simples percepção desse automatismo, que Bergson nomeia *distração da vida*, demanda uma intervenção física imediata: o riso. “Só é essencialmente risível aquilo que é automaticamente realizável” (Bergson, 2001:109), pois essa rigidez se traduz como um certo tipo de automação, relutante e teimosa, que acomete o indivíduo; uma inadequação ao curso normal e retilíneo das coisas e das percepções acerca das coisas. O que o filósofo francês considera uma mecanização artificial, tanto no corpo humano como nas ações humanas, algo como que uma substituição do natural pelo artificial; uma resistência ruidosa da matéria em relação ao pensamento. Assim, “rimos sempre que uma pessoa nos dá uma impressão de coisa” (Bergson, 2001:43), quando nossa percepção sobre algo identifica neste certa mecanicidade ruidosa, uma rebeldia – voluntária, desesperada e inútil – em adequar-se cordialmente ao curso normal da existência, portanto cômica.

Esse automatismo se deixa mostrar nas mais diversas realizações humanas. Esse vício cômico, ao qual Bergson se refere, se faz impregnar pelos mais diversos expedientes. Formas, movimentos, palavras, idéias, tipos: uma mesma mecanicidade se mostra em cada um deles. O autor esmiúça, por todo o ensaio, o que há de risível e comum a todos. Um exemplo que merece atenção é a mecanicidade revelada no discurso. O jogo de palavras, por natureza cômico, denuncia essa mesma rigidez. Assim, como os movimentos defeituosos de um palhaço de circo são repletos de graça, o uso *defeituoso* das palavras, seja mediante inversões e repetições, tão comuns no chiste e no trocadilho empregado nas comédias, transparece esse mesmo automatismo, isso que Bergson assinala como *mecânico sobreposto ao vivo*. Toda vez que o corpo, as palavras, os caracteres ou as ações denotam certa rigidez teimosa, tem-se aí o risível. Uma mecânica sem qualquer funcionalidade, viciada, descontextualizada, onde os atos são como que movimentos de uma marionete sem vontade própria. E justamente nisto consiste o valor de toda e qualquer arte cômica: revelar essa duplicidade entre pessoa e mecanismo.

Nesse ponto, percebe-se o caráter risível dessa rigidez e desse automatismo insistentemente citado por Bergson. Tal mecanismo revela

algo antes oculto no objeto cômico: uma queda. O risível sublinha a corrupção de algo. Não uma perda natural, mas a constatação de uma falência antes oculta, mas constitutiva de algo desde sua origem. Essa mudança súbita de um estado para outro – sempre pior – diz respeito, sobretudo, à percepção que se tem dela. As coisas não *mudam* simplesmente, mas *muda* a percepção que se tem das coisas. Quando os valores mais solidamente edificados revelam-se fluidos e despropositados, quando um elemento decai de um patamar superior para outro muito abaixo, quando uma missão de importância extrema revela-se extremamente nula: temos aí o cômico, na proporção exata dessas diferenças de estado. As próprias dramaturgias dão exemplos recorrentes, como os maridos traídos, os ladrões que se descobrem roubados, os políticos honestíssimamente larápios, os sacerdotes que pecam, os heróis covardes, entre tantos. Revela-se, assim, uma configuração outra que, antes oculta, mostra-se constitutiva.

Logo, quando as causas e os efeitos de um ato são entendidos num sentido outro, ri-se. Porém, o que torna algo risível é justamente tornar-se risível perante alguém que ri. O cômico nasce de uma percepção de outrem. Assim, faz-se necessário investigar as condições que tornam possível o riso.

Bergson deixa claro que a comicidade se dirige à inteligência pura, portanto exclusivamente racional, destacando que a emoção é a maior inimiga do riso. A indiferença seria seu meio natural, pois a “comicidade exige enfim algo que como uma anestesia momentânea do coração” (Bergson, 2001:2). Um olhar mais atento pode revelar uma necessidade premente do riso: o distanciamento. Nesse ponto, o autor d’*O riso* é lapidar ao destacar a necessidade de um distanciamento crítico por parte daquele que ri; um distanciamento isento de apegos ou afinidades afetivas com o objeto do riso. O sujeito do riso, o ridente, não partilha da mesma situação daquele que se expõe ao ridículo nem se identifica afetivamente com ele. Carece manter-se distanciado, numa posição outra. Não pode tomar para si a corrupção do outro sem o risco de não identificar mais aquela rigidez, aquele automatismo mencionado anteriormente. Quando vemos um senhor distintíssimo cair do cavalo, rimos e assim o fazemos quando não pensamos que o mesmo poderia estar acontecendo com um dos nossos. Mesmo os dramas mais terrificantes da humanidade, vistos de fora, tornam-se risíveis. Ora, quem ri o faz deliberadamente e por necessidade, por alívio ou pela mais leve distração. Todavia, em cada caso, verifica-se algo constante: prazer. Quem ri, ri sempre por prazer.

Segundo Bergson, a rigidez é inimiga da sociedade. Uma vez que seus indivíduos precisam conformar-se entre si, qualquer movimento dissonante e inflexível seria perigoso e demandaria, da sociedade, uma reação coercitiva. Como foi dito, a comicidade consiste nessa automação do indivíduo ou de um grupo que o faz ruidoso perante os demais. Algo que “exprime uma imperfeição individual ou coletiva que exige correção imediata. O riso é essa correção” (Bergson, 2001:65), pois teria por finalidade sanar essas distrações mencionadas pelo autor. O riso seria algo como uma zombaria deliberada de um grupo contra um de seus integrantes pródigo e porventura descontente. O filósofo atenta que todo riso é sempre o riso de um grupo, uma vez que seu meio natural é a sociedade. Nesse ponto, diversos autores estão em consenso quanto ao aspecto social e coletivo do riso. Ri-se sempre em grupo e tem-se, no grupo, um ambiente fértil para a eclosão do riso.

Mas, o riso seria mesmo um fenômeno puramente social, isto é, entre indivíduos em sociedade? Existe outra *sociedade*, secreta, no interior de cada indivíduo. Um indivíduo pode rir, solitariamente, de si mesmo, em algum momento (o que, de certo modo, acaba evidenciando essa *sociedade*, a dualidade ridente-risível que trataremos adiante). Se o faz ruidosamente, na presença de outros – quando ri de outro –, é graças ao caráter ritualístico que o riso assume socialmente. (Tomando o teatro por exemplo, uma platéia encorpada está mais propensa a rir do que um público exíguo. Isso é um fato e já se incorporou ao senso comum dos profissionais da comédia: a necessidade de uma audiência farta para o pleno funcionamento do espetáculo cômico. Assim, percebe-se alguns pontos elucidativos. Em primeiro lugar, uma vez que o riso é uma ação física, portanto ruidosa, é mais facilmente sentida no outro. Uma vez que o teatro é essencialmente ritualístico, uma audiência mais repleta e mais interessada confere uma intensidade maior, um peso mais acentuado à representação. Desse modo, qualquer espetáculo é mais dinâmico e mais vivo quando tem diante de si uma platéia numerosa. O diálogo cena-público torna-se mais fluido. Em se tratando de humor, ocorre o mesmo. Não significa que um espectador solitário não encontre graça numa farsa. Simplesmente, as conexões entre espetáculo e público seriam mais frouxas).

Todavia, torna-se imperativo pensar no riso operando individualmente, no íntimo de cada sujeito do riso. O riso possui um princípio hedonista marcante, é uma fonte de prazer incomparável. O que, conseqüentemente, impõe uma questão: de onde viria esse prazer? Pode-se arriscar uma res-

posta: o riso é, sobretudo, uma prática de poder. Quem ri, ri sempre do outro – ainda que, sem saber, esteja rindo de si mesmo – pois queda “tendendo a considerar a outra pessoa como uma marionete cujos cordões segura” (Bergson, 2001:147). O riso é uma forma de controle do outro, desde seus aspectos mais constitutivos (ri-se de alguém por não ser o que aparenta ser, quando, em verdade, impõe-se um jogo de aparências no qual o objeto do riso se enquadra voluntariamente ou não). Aliás, o próprio jogo cênico é um jogo de poder: o espectador joga afetivamente com a *vida* dos personagens.

Aqui, convém retomar outro ponto essencial da comicidade que, algumas vezes, permaneceu intocado nas pesquisas sobre o cômico: aquele que ri. O cômico não está restrito ao objeto do riso, *aquele de quem se ri*, mas, sobretudo e principalmente, ao observador mais fortuito, ao sujeito. Logo, carece pensar no papel do sujeito, espectador essencial de toda situação cômica. Para Bergson, a dinâmica do riso não se dá no plano do entendimento, como costumam demarcar diversos estudos sobre o tema, mas na sociedade. Toda e qualquer forma de comicidade se dá através de relações, pontos de contato entre o risível e o ridente; um contato marcado pelo distanciamento, conforme atesta o filósofo francês, numa disposição toda própria, apartada. Ora, as emoções desempenham um papel preponderante na audiência, uma vez que, segundo o próprio Aristóteles, em sua *Retórica*, as paixões influem diretamente nas percepções de qualquer forma de discurso, pois os “juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio” (1998:49). Dessa maneira, uma acentuada insensibilidade do sujeito do riso se faz necessária a qualquer forma de comicidade que ocorre mediante esse distanciamento, apontado por Bergson, entre ridente e risível, uma vez que este último só pode existir quando perspectivado, posto em cena, voluntariamente ou não, mediante olhar de outrem – neste caso, daquele que ri. Se tomarmos por exemplo uma idosa que escorrega numa casca de banana e provoca nosso imediato riso – mesmo que inconfessável. Se percebemos que se trata de nossa mãe, nossa reação é inteiramente diferente. Assim ocorre numa situação patética. Quando apreciamos um personagem num impasse qualquer, estabelecemos um vínculo afetivo mais forte com ele, torcemos por ele, sofremos com ele, chegamos a nos projetar nele, nos compadecendo de nós mesmos, através dele. Quando não, rimos.

Assim, tanto aquele que ri quanto o risível estabelecem uma relação visceral, se determinando mutuamente. Ou seja, uma *sociedade* – termo bas-

tante adequado – que denuncia no riso seu caráter espetacular. Ocorre sempre em espetáculo, seguindo uma teatralidade toda própria, que deixa à mostra certa cumplicidade entre personagem e espectador. “Por um instante pelo menos, entramos no jogo” (2001:145), lembra Bergson. Nenhuma experiência cômica seria possível sem a identificação – confusão, melhor dizendo – entre aquele que vê e o que é visto, o ridente e o risível. Pois a comicidade se estrutura sempre nessa sociedade, nesse ponto de encontro, estabelecendo algum tipo de jogo cênico que não sobrevive sem um público. É sempre espetáculo, o que fica evidente, inclusive, a precariedade em demarcar diferenciações profundas entre uma situação cômica cotidiana e uma comédia, uma vez que ambas germinam em solo comum. A insistência do próprio Bergson, ao longo de todo ensaio, em valer-se de comediógrafos como Molière e Labiche mostra a pertinência de confrontar as questões relacionadas à comicidade com o fenômeno teatral cômico.

Destarte, o espetáculo assoma a realidade, pois se perfaz nesse comprometimento essencial, onde o sujeito do riso determina seu objeto, buscando igualmente alguma determinação possível, na medida em que ri.

Ora, essa relação não é simétrica nem harmoniosa. O próprio distanciamento crítico apontado por Bergson implica em exclusão, em negação. Em sua *Poética*, Aristóteles diferencia tragédia de comédia, sendo esta última imitação de ações baixas e personagens baixos. O espectador assiste a tudo de cima, num patamar superior ao do personagem. O riso é sempre uma reação frente a um tombo, a uma queda; revela uma corrupção congênita no risível, uma falha essencial, inerente à própria existência das coisas e dos homens. Um naufrágio, onde o ridente busca se desprender do risível que soçobra, revelando, no riso, uma tensão e um jogo de vida ou morte.

Assim, a comicidade advém sempre de uma patologia na linguagem, “qualquer coisa pertencente ao mundo inferior das aparências, coisa essa que de súbito se intromete no sublime, antes oculto, derrubando-o ao nível do chão” (Staiger, 1993:155), ou, brevemente, na acepção schopenhaueriana, de uma percepção da incongruência entre o pensado e o contemplado, esse não-lugar, que menciona Foucault, aonde o pensamento não chega e onde a linguagem não pode manter juntas as palavras e as coisas. O riso nos revela que o indizível, o desvio e o não-normativo fazem parte da existência, denunciando a desordem latente no projeto de ordenamento do mundo. Finalmente, a comicidade denuncia um triunfo do corpo, dos instintos, das partes baixas, sobre o espírito (vide a própria

tipologia dos personagens cômicos: avarentos, glutões, vaidosos, fanfarrões, gananciosos, aparvalhados, trapaceiros, mandões, lascivos, malandros, indolentes, ingênuos, entre tantos). E, no próprio jogo de palavras, tão correntes nas comédias, a morte da palavra.

Logo, prosseguindo nessa abordagem, chega-se a um ponto essencial que diz respeito à comicidade. Se, por um lado, “o riso partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente, etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites” (Alberti, 2002:11), por outro revela-se uma experiência de aniquilamento, de negação, ou seja, uma experiência de morte. Diversos estudos destacam esse aspecto da comicidade: uma vivência do nada, uma situação fronteiriça, uma supressão violenta do sujeito. O riso, segundo Bataille, seria esse “salto do possível no impossível – e do impossível no possível” (apud Alberti, 2002:14) e onde toda individuação é suprimida. Rosset propõe uma diferenciação precária entre o que nomeia por riso clássico e riso exterminador, onde o primeiro transita pelo campo do sentido, do contraste entre sentido e incoerência, enquanto o segundo é trágico por excelência. Ora, conforme mencionado há pouco, o cômico, em menor ou em maior grau, é uma experiência de queda, onde varia apenas a altura e a intensidade do tombo. Todo riso denuncia a morte de algo, a cessão de um sentido, de um saber, de uma fundamentação ou mesmo da própria existência. Paradoxalmente, o riso, levado ao paroxismo, ao extremo, ao grau mais intenso, aniquila o próprio riso.

Logo, um aspecto desconcertante se faz notar a cada experiência de riso, por mais efêmera. Não se pode deixar de perceber um intruso, antes oculto, no terreno do cômico: o trágico. Como afirmamos, o riso afasta, distancia, enfim, aniquila. Toda forma de comicidade abriga um ingrediente trágico. Longe de pensar no trágico e toda problemática que o cerca, este estudo percebe-o no âmbito da comicidade e do risível. Nietzsche, n’*O nascimento da tragédia*, aponta para a exclusão do espírito dionisíaco da cena trágica, a partir de Eurípides, o que resultou na morte da própria tragédia. De certo modo, não seria totalmente errado imaginar um deslocamento do dionisíaco para a experiência cômica, onde todo processo de individuação é posto em xeque. Assim, pode-se, inclusive, vislumbrar uma sobrevivência, ainda que latente, do dionisíaco na comédia grega que florescia nesse período.

Todavia, quando se menciona o trágico e o cômico, diferenças muito precisas se impõem. Principalmente numa certa experiência do trágico,

vivenciada na tragédia grega e numa certa experiência do cômico, vivenciada em todas as formas ocidentais de comédia e experiências ulteriores de comicidade. Conforme exposto anteriormente, o foco deste estudo reside nesta última. Logo, convém demarcar uma fronteira precisa entre ambas.

Segundo Staiger,

(...) o homem é, contudo, uma criatura tenaz e a mesma sina da limitação, que o ameaça de desespero trágico, abre-lhe uma saída inesperada para a comicidade do cômico. Se dizemos que o trágico faz explodir os contornos de um mundo, dizemos do cômico que ele extravasa as bordas desse mundo e acomoda-se à margem numa evidência despreocupada (1993:153).

Embora vivencie o dionisíaco quando sublinha uma queda, a comicidade se faz de maneira inteiramente diversa. Aristóteles destaca que o cômico é sempre uma deformidade que não implica em dor nem em destruição. Ao contrário da gravidade experimentada na tragédia, o espectador assume uma posição diferente, *distanciada*, onde não deixa de louvar a queda que, em última instância, constitui seu próprio fim. Assim, a comicidade seria um acordo entre nossa alegria e o movimento que nos destrói; uma troca da *katharsis* por um movimento simples do diafragma, nem por isso menos intenso, a que convencionamos chamar de riso.

Nesse ponto, percebe-se uma semelhança de tudo o que foi exposto acima com o que se desenrola na dramaturgia de Luigi Pirandello. O autor siciliano põe em relevo a impossibilidade da verdade, fracionando ao máximo seus personagens, diluindo todo alicerce naquilo que posteriormente ganharia o nome de *relatividade pirandelliana*. O autor de *Seis personagens à procura de um autor*, “mais que nenhum outro autor preocupado com a multiplicidade do indivíduo, fragmentou-o em imagens que poderiam reproduzir-se até o infinito, pois somos tantas quantas as pessoas que nos contemplam” (Magaldi, 1999:227). Assim, estabelece uma tensão entre sociedade e intimidade, ser e parecer, ficção e realidade. O cômico está justamente nessa impossibilidade de conciliação, de comunicabilidade, revelando cada contraste, cada dimensão entre o parecer e o ser, cada fissura do comportamento humano, desnudando toda a fragilidade de nossa condição – o trágico, enfim. Curiosamente, percebe-se uma paixão, uma obstinação toda própria do personagem cômico, uma tentativa sempre vã e desespera-

da de afirmar uma realidade que se subtrai a cada segundo. O próprio Pirandello confirma essa idéia, quando diz que “o aspecto trágico da vida está precisamente nessa lei a que o homem é forçado a obedecer, a lei que o obriga a ser um”¹. O personagem – como um certo Vitangelo Moscarda que, ao descobrir que seu nariz pende para a direita, entrega-se à especulação metafísica sobre sua própria identidade² – é agora *um, nenhum e cem mil*, à medida que todo processo de individuação se torna falho; o indivíduo encontra na comicidade seu cadafalso. Mortal, inexorável e sem saída – embora não deixe de dar uma piscadela para o carrasco!

O ensaio de Bergson é pleno de ambivalências, suscitando diversas críticas no âmbito das investigações contemporâneas sobre a comicidade, embora tenha um papel de destaque nas investigações sobre o tema.

De início, o autor cede à tentação de separar razão de emoção, ao afirmar que a comicidade se dirige à *inteligência pura* – termo, aliás, bastante controverso – desconsiderando que todo conhecimento é procedido de algum julgamento. A própria identificação ridente-risível não está isenta de alguma afecção emotiva.

Por outro lado, Bergson pensa o cômico como uma manifestação negativa, que o riso teria por função – curioso pensar numa *função* para o riso – corrigir. Dessa maneira, o riso assume uma função social – de uma nobreza impensável e que o próprio riso, enquanto experiência do não-sério, rejeita.

Sobretudo, visto que essa noção corretiva do riso esbarra em outra, lançada pelo próprio autor ao tratar do *absurdo cômico*, de origem comum ao do sonho, Bergson confirma no riso um princípio de *relaxamento* que anestesia o próprio raciocínio e que resultaria, por conseguinte, num entrave para o distanciamento.

O modelo proposto pelo autor de *mecânico sobreposto ao vivo* é extremamente válido e consistente quando observamos a dinâmica interna de funcionamento da comédia. A noção do riso decorrente do *distanciamento*, embora apresente alguns entraves, é coerente quando pensamos nos pontos de contato entre o sujeito e o objeto do riso, num distanciamento sem o qual nenhuma forma de comicidade se viabiliza. A própria encenação de uma comédia, ao acelerar o ritmo da ação e ampliar os contrastes, suprimindo os tempos psicológicos, exacerbando a queda, *esfria* as emoções do espectador. Em termos empíricos, na práxis teatral o modelo proposto por Bergson é extremamente consistente.

Porém, um dos grandes problemas em uma aproximação maior com o texto de Bergson reside nessa oposição entre indivíduo e sociedade, rele-

gando a esta última um imperativo necessário, conferindo ao riso um aspecto *pedagógico*. Pensar no riso enquanto castigo – termo de que se vale o próprio Bergson –, como que um antídoto de uma deformidade do indivíduo, propondo uma cura, mostra-se um tanto simplório.

Todavia, justamente a própria ambivalência do ensaio bergsoniano permite uma abordagem diferenciada. Ao deslocar a comicidade para a sociedade, o filósofo abre uma possibilidade inteiramente nova de compreensão acerca do riso. Se, por um lado, a antinomia sociedade-indivíduo parece totalizante e positiva, por outro, deixa pistas valiosas.

Indivíduo. Sociedade. Nesse ponto, faz-se importante repensar que *indivíduo* e que sociedade o autor estaria colocando em cena.

De certo modo, a sociedade pode ser vislumbrada como um espaço de reunião, onde todas as coisas se igualam, se reconciliam, na medida em que poderia ser pensada como a própria natureza – uma leitura atenta d'O *riso* percebe como o autor situa natureza e sociedade em solo comum. Ao passo que o indivíduo é essa teimosia, esse esforço hercúleo pelo qual toda subjetivação transitoriamente se afirma, onde a dicotomia entre ser e parecer – por sinal, igualmente recorrente no universo pirandelliano – se desfaz. Todo movimento de afirmação do sujeito, por fim, revela, mostra, se expõe, pois ser é ser *para alguém*, revelar-se para o outro, legitimar-se. Mas a sociedade cobra seu preço, através do riso. Assim, a comicidade acaba por sinalizar um movimento de reincorporação do indivíduo à natureza, pois o que se percebe é uma tentativa de emergência individual, que esbarra numa impossibilidade inata que o riso não cansa de denunciar.

O filósofo, em todo ensaio, cita trechos de Molière, La Bruyère, Cervantes, Jerome, Labiche, além de um sem-número de autores do *vaudeville* francês, que confirmam seu modelo teórico. Essa escolha de obras clássicas, realizada por Bergson, não foi aleatória. Em contrapartida, uma breve confrontação com o cômico traçado no teatro pirandelliano, no teatro moderno e mesmo nas mais diversas formas de comicidade vivenciadas na contemporaneidade, nos permitiriam, de imediato, dar um passo à frente no modelo bergsoniano, que acerta quanto aos meios, porém cambaleia quanto aos fins.

Na comédia *Seis personagens à procura de um autor*, Pirandello deixa escapar uma noção que é sintomática em sua dramaturgia (e consonante com a problemática que este estudo desenvolve a partir do ensaio de Bergson), quando um dos personagens – exasperado – se dirige aos demais, buscando se

defender, numa contenda absurda que não cessa:

O drama para mim está todo nisto: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser *um*, o que não é verdade, porque é *muitos*; tantos quantas as possibilidades que existem em nós: um com este; *um* com aquele – diversíssimos! (1978:389).

Ou, novamente, numa réplica em *Cada um a seu modo*:

Tendemos todos nós a nos casar para toda a vida com uma única alma, a mais cômoda, aquela que nos traz por dote a faculdade mais apta a atingir o estado a que aspiramos; mas depois, fora do honesto teto conjugal de nossa consciência, temos ligações, ligações e deslizes sem fim com todas as almas rejeitadas, que estão lá embaixo, nos subterrâneos do nosso ser (1999:338).

Essa ficção, a que chamamos de indivíduo, busca sempre alcançar um porto seguro, em meio à tempestade. O riso é esse alegre raio de sol, que desfaz a tempestade, ao passo que mostra o horizonte sem fim, sem qualquer porto seguro.

Notas

1. Extraído de entrevista concedida por Pirandello a Sérgio Buarque de Holanda, publicada n' *O Jornal* em 11 de dezembro de 1927, no Rio de Janeiro.
2. Do romance *Um, nenhum e cem mil*, de Pirandello.

Referências bibliográficas

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- _____. *Retórica*. Trad.: Manuel Alexandre Junior et alii. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Conversando com Pirandello*. In: MAGALDI, Sábado. *O texto no teatro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Princípios estéticos desentranhados das peças de Pirandello. In: GUINSBURG, J. (org.) *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIRANDELLO, Luigi. Cada um a seu modo. In: GUINSBURG, J. (org.) *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Um, nenhum e cem mil*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

ROSSET, Clément. O riso exterminador. In: *Lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

Resumo

O artigo lança um breve olhar sobre a significação da comicidade proposta por Henri Bergson no ensaio *O riso*, detalhando o modo pelo qual o fenômeno cômico se potencializa e seus elementos constitutivos. Num segundo momento, busca repensar os conceitos lançados pelo filósofo francês numa perspectiva mais atenta às discussões contemporâneas sobre o tema, confrontando a comicidade pensada por Bergson com a comicidade que se articula na dramaturgia pirandelliana.

Palavras-chave

Bergson; comédia; comicidade; Pirandello.

Abstract

This paper brings a brief view about the comicality meaning proposed by Henri Bergson in the essay *Le rire*, stressing the way through which the comic phenomenon is performed and its characteristics elements. This is followed by a review of this French philosopher's concepts related to a contemporary discussion on the subject, confronting the comicality put forward by Bergson with the comicality performed at the Pirandellian dramaturgy.

Key-words

Bergson; comedy; comicality; Pirandello.