

COMICIDADE E HISTÓRIA

COMICITY AND HISTORY

COMICIDAD Y HISTORIA

 José Everaldo Nogueira Júnior¹

1. Doutorado. PUC-SP. E-mail: everaldonogueira68@gmail.com

ABSTRACT: The purpose of this article is to provide the opportunity to get in touch with the theory of laughter and see it applied in the texts of the main comedy author of the first half of the 19th century in Brazil: Martins Pena. We resorted to Aristotle's postulates in order to theoretically support the reflections. In the same sense, modern foreign authors such as Wladimir Propp, Henri Bergson and Geroges Minois, and Brazilians such as Luiz Carlos Travaglia and Sírio Possenti served as a base. Naturally, we also resorted to classical Brazilian literature on theater (Sabato Magaldi, for example) and, for data analysis, we chose the critical edition that Darcy Damasceno produced for the work of Martins Pena. The analyzes provided a clear image of the types of comedy explored by the Brazilian comedigrapher. Without a doubt, comedies bring with them a series of sociocultural customs that reveal not only the social practices commonly carried out in a given time, but also expose aspects of a linguistic nature that mediate the interactions of the period in which they are inserted.

Key-words: Comedy; comicity; laughter; Aristotle; Martin Pena.

RESUMO: O objetivo deste artigo é proporcionar a oportunidade de entrar em contato com a teoria do riso e vê-la aplicada nos textos do principal autor de comédia da primeira metade do século XIX no Brasil: Martins Pena. Recorremos aos postulados de Aristóteles com o intuito de fundamentar teoricamente as reflexões. Nesse mesmo sentido, autores modernos estrangeiros como Wladimir Propp, Henri Bergson e Geroges Minois, e brasileiros como Luiz Carlos Travaglia e Sírio Possenti serviram-nos de base. Naturalmente recorremos também à literatura brasileira clássica sobre teatro (Sabato Magaldi, por exemplo) e, para a análise dos dados, escolhemos a edição crítica que Darcy Damasceno fez para a obra de Martins Pena. As análises propiciaram uma clara imagem dos tipos de comicidade explorados pelo comediógrafo brasileiro. Sem sombra de dúvida, as comédias trazem em seu bojo uma série de costumes socioculturais reveladores não só das práticas sociais comumente realizadas em uma dada época, mas também expõem aspectos de natureza linguística que são mediadores das interações do período em cujo contexto elas se inserem.

Palavras-chave: Comédia; comicidade; riso; Aristóteles; Martins Pena.

RESUMEN: El objetivo de este artículo es brindar la oportunidad de entrar en contacto con la teoría de la risa y verla aplicada en los textos del principal autor de comedias de la primera mitad del siglo XIX en Brasil: Martins Pena. Acudimos a los postulados de Aristóteles para sustentar teóricamente las reflexiones. En el mismo sentido, sirvieron de base autores extranjeros modernos como Wladimir Propp, Henri Bergson y Geroges Minois, y brasileños como Luiz Carlos Travaglia y Sírio Possenti. Naturalmente, también recurrimos a la literatura clásica brasileña sobre teatro (Sabato Magaldi, por ejemplo) y, para el análisis de datos, elegimos la edición crítica que Darcy Damasceno realizó para la obra de Martins Pena. Los análisis proporcionaron una imagen clara de los tipos de comedia explorados por el comediante brasileño. Sin duda, las comedias traen consigo una serie de costumbres socioculturales que revelan no sólo las prácticas sociales comúnmente realizadas en un momento dado, sino que también exponen aspectos de carácter lingüístico que median las interacciones del período en el que se insertan.

Palabras-clave: Comedia; comicidad; risa; Aristóteles; Martín Peña.

Recebido em: 15/05/2023

Aprovado em: 30/07/2023



Todo o conteúdo deste periódico está licenciado com uma licença Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional), exceto onde está indicado o contrário.

Introdução

Desde Aristóteles¹, a comédia é definida como o gênero dramático que se volta para os defeitos, para os vícios que, não causando sofrimento, caem no ridículo e produzem o riso, por meio do qual se castigam os costumes. Em Aristóteles (1961), fica claro que a comédia se baseia no absurdo, e sua ação geral é composta de pequenas ações encadeadas, das quais participam personagens sem grandeza, rebaixados, inferiores, com vícios e falhas. A exposição jocosa de tais falhas conduz as personagens a situações ridículas que, provocando o riso, castigam e procuram corrigir costumes.

Entre as falhas que podem ser alvo de riso, Aristóteles (1961) destaca os pensamentos confusos, os sotaques e as marcas dialetais. Além desses, o filósofo destaca o engano, a assimilação para melhor ou para pior, a presença do impossível, do inconsequente, os eventos contrários à expectativa do espectador e o rebaixamento da personagem. Esse quadro será aumentado por aqueles que posteriormente refletiram sobre o ridículo, como mostraremos mais adiante. Por ora, interessa-nos o fato de que, ao explorar os defeitos (independentemente de sua natureza), a comédia procura expor a “base do *iceberg*” – para usar uma expressão freudiana² – isto é, pretende mostrar realidades que se escondem sob ou nas próprias práticas sociais. O fato é que, expondo-as de modo leve, disfarçadas de *absurdo* ou *brincadeira*, a comédia – como crônica – revela o que, de tão óbvio e evidente, não é mais percebido pelos nossos olhos. Assim é que se castigam os vícios, os defeitos, as falhas, as contradições existentes no mundo, e isso caracteriza o riso – essencialmente ligado ao cômico – como algo fundamental para dizer e compreender a realidade plena. Dessa forma, parece-nos patente a relação que há, pelo menos do ponto de vista de sua função, entre a crônica e a comédia³.

Um dos autores mais citados em termos de comicidade e riso, H. Bergson (2001) localiza a comicidade na dimensão social do homem e vê nela uma manifestação negativa, que o riso tem por tarefa corrigir. Para ele, cômico e riso são, respectivamente, um desvio negativo e sua sanção funcional. Assim, a correção imposta pelo riso estabelece a ordem da vida e da sociedade, as quais exigem que o homem esteja em constante adaptação, submetido a forças complementares de tensão e elasticidade. A ausência de adaptação e de mudança constantes constitui, então, o mecânico – um desvio em relação ao que é dado por natureza.

Em H. Bergson (2001) o riso assume uma função social, pois é considerado como uma forma de punição para aquele que desvia das normas impostas pela sociedade. Ele considera que o riso tem significado e alcance sociais, e que a comicidade exprime, acima de tudo, uma inadaptação particular da

1 A comédia é a “imitação dos homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente”. (ARISTÓTELES, p.42, 1961).

2 Sigmund Freud desenvolveu importante estudo acerca das relações entre o chiste e o inconsciente.

3 H. Bergson (2001, p. 50) considera que “a comédia é uma brincadeira, uma brincadeira que imita a vida”.

pessoa à sociedade. Por isso, ele vê no riso um gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos, pois tem como objetivo maior o aperfeiçoamento geral da sociedade. Incisivamente, H. Bergson (2001, p. 102) considera que “o riso é, antes de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar a impressão penosa à pessoa que lhe serve de alvo. A sociedade vingá-se por meio dele das liberdades tomadas com ela”.

O autor destaca três tipos de comicidade: das formas e movimento, de situação e palavras, e comicidade de caráter. O primeiro tipo diz respeito à rigidez, à estaticidade ou à quebra desta quando ela é esperada, seja em movimentos, seja em formas, quando desperta o riso um estado não natural de rigidez, ou então a quebra que uma queda provoca em uma rigidez esperada. Nesse caso, afirma o autor, o riso é explicado pela surpresa, pelo contraste.

Para analisar a comicidade de situação, o autor parte das reminiscências de infância e refere-se a três tipos de brinquedos ou brincadeiras para, a partir deles, estabelecer relações com a mecanicidade da vida e sua relação com o aspecto moral.

H. Bergson (2001) refere-se, num primeiro momento, à *caixa de surpresa* que guarda um boneco preso a uma mola que, quanto mais pressionada para dentro, mais impulsiona o boneco para fora ao ser aberta. Nesse movimento repetitivo de esconder, mostrar e surpreender estaria a causa do riso. Situando essa brincadeira num aspecto moral, pensa-se em pessoas que têm algum defeito moral, o qual tentam esconder a todo custo. Entretanto, a despeito do esforço que fazem para esconder seu mal, este vem à tona, revela o interior daquele “invólucro”, surpreende quem o vê e, nessa quebra de expectativa, nessa revelação do esforço mecânico de esconder um defeito, está a causa do riso. Ora o mal vem à tona de forma abrupta e surpreendente, ora vem como repetição. A repetição em si mesma não é engraçada; só o será quando revelar certos elementos morais.

O autor faz referência ao *fantoche e seus cordões*, brinquedo que tem sua graça na mesma medida em que revela ser algo cuja “vida” depende totalmente de outro elemento exterior a ele, que determina seus movimentos. Transportado para o aspecto moral, esse tipo de brinquedo pode ser associado a algumas pessoas que, postas em evidência, involuntariamente permitem que se perceba a origem externa de seus atos, como marionetes, fantoches. Enxergar essas pessoas como simples resultados de ações alheias é que desencadeia o riso.

Por fim, H. Bergson (2001) alude à *bola de neve*, brincadeira pela qual, a partir de uma pequena quantidade, cria-se um grande volume de neve. Relacionada ao aspecto moral, essa brincadeira propicia uma reflexão sobre ações pequenas e aparentemente desprezíveis que acabam gerando outras consequências maiores e inesperadas, as quais, por sua vez, geram outras maiores ainda, até chegar a um acontecimento inteiramente desproporcional ao fato que deu origem ao processo. A complicação da

situação e o exagero desmedido das consequências disparam o riso de quem as observa. Desperta o riso quando esse exagero cria uma expectativa no espectador e, ao final, resulta em nada⁴.

Três procedimentos podem ser utilizados na criação da comicidade de situação, segundo H. Bergson (2001): a repetição, a inversão e a interferência de séries. A inversão ocorre quando uma pessoa subitamente toma o lugar de outra, seja do ponto de vista pessoal, profissional, hierárquico etc., melhorando ou piorando a situação⁵. Esse procedimento pode ser contemplado na inversão de papéis de funcionário e de patrão, de ladrão que é roubado, de vilão que vê suas expectativas frustradas. Por sua vez, a interferência de séries diz respeito ao fato de duas séries de acontecimentos independentes se sobreporem e propiciarem uma possibilidade de dupla interpretação, como acontece no *quiproquó*.

De acordo com H. Bergson (2001, p. 82), “a comicidade de linguagem deve corresponder, tintim por tintim à comicidade das ações e das situações, e que, [...] ela não passa de sua projeção no plano das palavras”. Portanto, podemos afirmar que é principalmente pela linguagem que a comicidade vem à tona, de modo que a comédia é ao mesmo tempo um documento histórico e linguístico, o que confere a ela a capacidade de revelar, a um só tempo, o homem e sua língua.

Linguisticamente, uma distração pode levar à criação de frases inesperadas que provoquem o riso. Por sua vez, a repetição incansável de um mesmo estilo de linguagem seria igualmente cômica. Praticar a ironia ao dizer uma coisa a fim de significar outra – fazendo nitidamente uma interferência de séries – não deixa de ser fonte de riso. Isso também ocorre com a produção de chistes, com os trocadilhos e jogos de palavras, com a criação de ambiguidades, com o exagero ou degradação, com a transposição (troca do sublime pelo grotesco, do solene para o despachado etc.).

À toda reflexão sobre a comicidade de situação, H. Bergson (2001, p. 97) acrescenta: “a comicidade de palavras segue de perto a comicidade de situação e acaba por desaguar, com esse último tipo de comicidade, na comicidade de caráter”. Por conseguinte, uma abordagem historiográfica da comédia, que a enxergue para além dos mecanismos de comicidade, pode revelar que uma das funções sociais primordiais da comédia é a de permitir o conhecimento histórico do homem e de sua língua.

Partindo do princípio de que não há comicidade fora do homem, H. Bergson (2001) considera que a comicidade desperta o caráter enrijecido de uma pessoa que age automaticamente sempre de acordo com o seu defeito (avareza, ciúme, vaidade, hipocondria etc.). O riso, nesse caso, é o gesto social que procura corrigir esse desvio de caráter, desde que não haja com relação a ele nenhum envolvimento emocional. O homem ri sempre do alheio, desde que este seja de alguma forma insociável, insensível, automático. Quanto a isso, H. Bergson (2001, p. 110) atesta: “rigidez, automatismo, distração, insociabilidade, tudo isso se

4 Nisso o autor lembra Kant, para quem o riso provém de uma expectativa que se resolve subitamente em nada.

5 Aristóteles (1961) chamou esse procedimento de “assimilação para melhor ou para pior”.

interpenetra, e é de tudo isso que é feita a comicidade de caráter”. Esse é o tipo de comicidade preferido pela comédia, que o explora para intermediar a arte e a vida.

O pensador russo Wladimir Propp (1992) tem um trabalho voltado para o riso. Uma diferença entre as considerações de H. Bergson (2001) em relação às de W. Propp (1992) é que este considera a possibilidade do “riso bom”, como o riso da criança ou como aquele que é resultado de uma satisfação que não envolve humilhação a outras pessoas.

Assim como é possível notar oposições dele a muito do que defende H. Bergson (2001), é possível ver semelhanças nas teorias de ambos. Sem dar os mesmos nomes, o teórico russo trata da comicidade de forma e de situação – que envolve comicidade da semelhança, comicidade da diferença, a natureza física do homem, o exagero cômico, o fazer alguém de bobo, um no papel do outro, o malogro da vontade –, comicidade de caráter – que abrange os caracteres cômicos, o alogismo, a estultice – e a comicidade de palavra – que se vale de instrumentos linguísticos da comicidade, como a mentira, e a paródia. Sobretudo, sobressai em seu texto o aspecto didático com que procura abordar a questão da comicidade e do riso, principalmente quando estabelece uma classificação. W. Propp (1992) trata de diferentes tipos de riso, como o de zombaria, o riso bom, alegre, maldoso, cínico, ritual e imoderado.

Aqui, vamos nos valer de apenas alguns aspectos da obra de W. Propp (1992) úteis à análise que pretendemos realizar. Um primeiro aspecto que nos interessa é o que ele chama de *fazer alguém de bobo*, em que uma pessoa que se julga mais perspicaz que outra, procura enganá-la. Esse tipo de atitude normalmente recebe a anuência do público, diz W. Propp (1992), não por esse concordar com o enganador, mas por não perdoar o fato de o outro ser bobo, medíocre, pouco esperto. Essas características, assim como a esperteza, pela qual uma ambição pode ser ampliada, são desvios de caráter que comédias procuram explorar.

A esse recurso relaciona-se um outro que W. Propp (1992) chama de *malogro da vontade* e é caracterizado pelo fato de dar errado o plano de alguém que quer ser mais do que normalmente é. O malogro é provocado tanto por elementos exteriores à pessoa quanto interiores a ela. Assim, os efeitos pretendidos por suas ações voltam-se contra ela mesma.

Pessoas assim podem revelar uma certa comicidade de caráter, um desvio de norma, que W. Propp (1992, p. 59) chama de *comicidade da diferença*, segundo a qual:

[...] toda particularidade ou estranheza que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torná-la ridícula. [...] O disforme é cômico [...]. O disforme é o oposto do sublime. Nada do que pode ser sublime pode ser ridículo; ridícula é a transgressão disso. O homem possui certo instinto do devido, do que ele considera norma. Será cômica a manifestação de tudo aquilo que não corresponde a estas normas.

A quebra das normas diz respeito aos vários tipos de comicidade, de caráter, de palavras e de ações. Ela tem a ver ainda com o que H. Bergson (2001) afirma sobre quebra de uma rigidez esperada, por essa razão não estenderemos na abordagem dessa questão. Os erros linguísticos, diz W. Propp (1992), podem ser cômicos se eles desnudam um defeito do pensamento ou revelam a grosseria ou a falta de instrução por parte de quem fala.

Quanto aos instrumentos linguísticos de comicidade⁶, W. Propp (1992) fala dos trocadilhos (calembures), dos paradoxos, das tiradas e da ironia. Os calembures provocam o riso, na medida em que propiciam um jogo de palavras que favorece o uso de palavras em seu sentido amplo e geral, de modo que sejam entendidas em seu sentido restrito ou literal. Por sua vez, os paradoxos são aquelas sentenças em que o predicado contradiz o sujeito, ou a definição contradiz o que está para ser definido. Na ironia o procedimento é parecido, mas difere no sentido de que, por meio desta, expressa-se com palavras um conceito, mas subentende-se outro. Nesses casos (calembur, paradoxo, ironia), a atenção é desviada do conteúdo do discurso para suas formas exteriores de expressão.

Fazendo um salto de várias décadas, passamos de W. Propp a Luiz Carlos Travaglia, a fim de discorrermos sobre *scripts* e mecanismos de comicidade. Embora L. C. Travaglia (1989) trate do humor especificamente a partir da análise de programas humorísticos televisivos, vamos nos valer aqui da classificação que ele propõe, uma vez que entendemos que a categorização que estabelece é útil para nossa análise.

Em primeiro lugar, destacamos nesse autor os objetivos do humor. L. C. Travaglia (1989) não é muito favorável à ideia de *riso pelo riso* uma vez que para ele a vocação básica do humor é a crítica e a denúncia. Ele aborda os demais objetivos, como o da liberação, que tem caráter sociopsicológico uma vez que, por meio do humor se rompe a proibição e a censura social imposta ao indivíduo ou a grupos. O autor postula que toda forma de humor, no fundo, tem essa finalidade liberadora.

Outro objetivo do humor é a crítica social, que pode ser política ou de costumes; pode se dirigir a instituições, serviços, governo e caráter ou tipo humano. Tendo em vista a melhoria da sociedade, o humorista expõe o absurdo e o ridículo de muitos comportamentos humanos para que o homem veja a necessidade de mudança na estrutura social vigente. O quarto objetivo do humor é a denúncia de comportamentos explícitos, admitidos e mesmo incentivados pela sociedade. Podemos dizer que a comédia caminha muito de acordo com esse quarto objetivo, na medida em que expõe os comportamentos tidos como normais a fim de ridicularizá-los e de mostrar seu absurdo. Diluídas no riso, as denúncias tornam-se mais leves e, por isso mesmo, mais aceitas.

⁶ Embora não abordemos aqui, lembramos o trabalho de análise linguística de piadas realizado por Sírío Possenti (1998): *Os humores da língua*, publicado pela editora Mercado Aberto.

Do ponto de vista da categoria *assunto*, a esse objetivo L. C. Travaglia (1989, p. 54) relaciona uma categoria de humor que é o “humor social, que enfoca grupos sociais e tipos humanos através da crítica de suas características, costumes, preconceitos, atitudes, da denúncia do que fazem contra a própria sociedade ou ajudando-os a libertar-se de amarras de que são vítimas”.

A cada um desses tipos de denúncia corresponde uma subcategoria de tipos de humor: político, de costumes, de instituições, de serviços, de caráter, de governo, de classes, de língua.

L. C. Travaglia (1989) destaca alguns *scripts* de humor. Dentre eles, o da estupidez, que ressalta a dificuldade de alguma personagem para perceber as situações exatamente como o público as vê. Oposto a esse é o *script* da esperteza ou da astúcia, segundo o qual a personagem vale-se de sua esperteza para obter vantagens em certas situações. Um terceiro *script* é o do ridículo, em que se destaca certa inadequação por meio do exagero de situações, de caracteres ou de palavras. A esse, soma-se o do absurdo, que contraria o senso comum estabelecido, a razão, escapando a regras ou condições determinadas; é a fuga das evidências estabelecidas. Por fim, o autor destaca o *script* da mesquinhez, isto é, da personagem dada a miudezas, sobretudo no que se refere a dar algo a alguém.

Em comum, os autores acima concebem a comicidade como algo que representa um desvio dos padrões sociais estabelecidos, e o riso como a sanção desse desvio. Além disso, tratam três tipos de comicidade: a de situação, a de caráter e a de linguagem. É nessa dimensão social do riso que pretendemos trabalhar, pois compreendemos a comédia, iniciada no Brasil na primeira metade do século XIX, não só como um instrumento pelo qual são expostas as mazelas da sociedade brasileira daquele momento – vistas tanto em pequenas situações representativas de contextos mais amplos, quanto em personagens de caráter duvidoso, que apontam para a existência de um grande grupo de semelhantes seus – mas também como documento histórico e linguístico, revelador do homem, de sua história e de sua língua.

Tanto situações quanto caracteres despertadores de comicidade são expressos não por si mesmos, mas por um trabalho especial realizado por meio da linguagem, já que ela projeta a comicidade de caráter e a de situação. Isso está relacionado com o fato de que a comicidade não está nas coisas em si nem é apenas um fator fisiológico, uma afecção – como afirmavam Kant e os naturalistas. A comicidade está no homem, em sua capacidade de perceber numa ação – ou num caráter que produz determinadas ações – inversões, exageros, sobreposições que são uma referência a um outro contexto maior.

Desde que não haja envolvimento afetivo dos espectadores de teatro com as ações nele representadas, no sentido de não lhes provocar sofrimento – como afirmava Aristóteles (1961) – a comicidade será despertada. Assim, por meio da comicidade, a produção do riso vem como um gesto social de reprovação a desvios.

No teatro, a comicidade é intensificada pelo trabalho realizado pelos atores, que contam com o auxílio do cenário, da sonoplastia e de outros elementos próprios à representação cênica. Entretanto, é por meio da linguagem que os aspectos cômicos vêm à tona; seja nas rubricas do autor ou nas falas das personagens, a comicidade brota de um certo trabalho com a linguagem. Os demais elementos vêm complementá-la, para contextualizar e enfatizar o teor do que é dito.

Passemos a analisar alguns tipos de comicidade em comédias de Martins Pena (1889, 1956), que, sem sombra de dúvida, foi um dos principais autores de comédia do século XIX. Situadas na primeira metade dos anos 1800, suas peças representam cruamente os costumes que caracterizavam a sociedade brasileira de sua época. Mais do que isso, analisadas por Nogueira Jr. (2016), constituem-se como um verdadeiro documento linguístico e histórico daquele período da história do Brasil. No referido trabalho, que constitui o doutoramento do autor, é feita uma ampla análise das estratégias de comicidade em diversas peças de Martins Pena. Entretanto, em razão das dimensões deste artigo, serão analisadas aqui apenas as comédias *O Noviço*, *O Diletante* e *As Casadas Solteiras*, no que tange à estratégia de comicidade de caráter presente nelas.

Comicidade de caráter

Na comédia *O Noviço*, Ambrósio é o típico personagem que habita a literatura do século XIX, para ilustrar a existência de pessoas que pretendem o enriquecimento fácil, a qualquer custo. Esse seu desvio de caráter pode ser percebido na seguinte fala, que abre a peça:

AMBRÓSIO – *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. 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? Em mim se vê o exemplo. Há oito anos, era eu pobre e miserável, e hoje sou rico, e mais ainda o 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 justificar-me-á e serei limpo de culpa. As leis criminais fizeram-se para os pobres...*(DAMASCENO, 1956, p.188 - Ato I, cena I)

Essa determinação de espírito vai ser a geradora do conflito da peça, no sentido de que sua ação provoca a reação de Carlos e de Rosa. A peça toda caminha para o castigo desse desvio de caráter; dele se ri; a ele castiga-se não só com o riso, mas também com o final infeliz destinado ao personagem.

A comicidade de caráter que se vê no personagem Ambrósio extrapola o simples fato de provocar o riso para que seja punido o fato de ele ser ambicioso. Suas palavras revelam que seu caráter ganha força na medida em que se aproveita não só da ingenuidade da esposa, como também da obediência dos enteados

e, sobretudo, do fato de que existe imunidade para quem é rico. Por outro lado, para quem não o é, existe a severidade da lei. Assim, Ambrósio quer penetrar numa espiral que transforma o “esperto pobre” em corrupto; e o corrupto em rico; e o rico em imune diante da lei.

Podemos afirmar que a comédia *O Noviço*, por meio da caracterização do personagem Ambrósio, traz ao palco não só a representação de uma ambição para ser castigada; ela revela um sistema injusto, que enriquece os corruptos e protege-os, ao mesmo tempo em que castiga os honestos. A ambição dos corruptos como Ambrósio é gerada e sustentada, em parte, pela própria consciência da inimizabilidade.

A comicidade de caráter que podemos notar nas atitudes em que Ambrósio está envolvido denuncia não só o problema moral de uma pessoa ou de um grupo de pessoas ambiciosas, denuncia, sim, uma corrente social cujos elos se fortalecem e se fecham em si mesmos.

Ambrósio não é o único na peça que apresenta desvio de caráter: Florência também apresenta. Em vez de “esperta”⁷ como Ambrósio, Florência caracteriza-se como a mulher ingênua, de quem as pessoas se aproveitam. Suas palavras, nas falas abaixo, denunciam sua estultice. Todas as citações abaixo são relativas à obra de DAMASCENO, 1956.

FLORÊNCIA - *Tens razão, meu Ambrosinho, ela será freira.*

((DAMASCENO, 1956:189 - Ato I, cena II)

[Referindo-se à proposta de mandar a filha para o convento]

FLORÊNCIA - *Foi o amor que nos uniu. Faze o que entenderes, amorzinho.*

((DAMASCENO, 1956:189 - Ato I, cena II)

[Referindo-se à possibilidade de Ambrósio administrar o dinheiro dela]

FLORÊNCIA - *Que sacrifícios não farei pela felicidade de meus filhos?*

((DAMASCENO, 1956:190 - Ato I, cena II)

[Referindo-se a mandar os filhos ao convento]

FLORÊNCIA - *Se não fosse esse homem, com quem me casei segunda vez, não teria quem zelasse com tanto desinteresse a minha fortuna. 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 tão feliz, casar-me-ia cinquenta.*

((DAMASCENO, 1956:190 - Ato I, cena IV)

[Referindo-se ao seu casamento com Ambrósio.]

FLORÊNCIA – *Abençoada seja a hora em que eu te escolhi para meu esposo! Meus caros filhos, aprendei 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. Mas eu tive juízo e critério; soube distinguir o amante interesseiro do amante sincero. Meu coração falou por este homem honrado e probo.*

((DAMASCENO, 1956:191 - Ato I, cena V)

[Referindo-se ao seu casamento com Ambrósio.]

7 Por um lado, esse aspecto do caráter de Ambrósio pode inserir sua comicidade no que Travaglia (1989) chama de *script* da esperteza ou da astúcia. Por outro, as ações decorrentes de tal caráter levam o mecanismo de comicidade que W. Propp (1992) chama de *fazer alguém de bobo*.

Essa estultice de Florência é alvo de riso na peça até o momento em que ela descobre ser enganada por Ambrósio⁸. A partir de então, ela passa a vingar-se do seu enganador, e com isso ganha a cumplicidade do público, na medida em que contribui para derrotar um defeito de caráter pior que o seu.

A comédia *O Dileitante* apresenta um personagem com desvios de caráter bastante acentuado. Os acontecimentos que marcam a ação em *O Dileitante* são entremeados por cenas que destacam o caráter enrijecido de José Antônio, o dileitante que só pensa em música. O exagero de sua postura e sua inadaptação social geram a comicidade dessa peça, como podemos notar abaixo.

JOSEFINA – *Chamou-me, meu pai?*
JOSÉ ANTÔNIO – *Vem cá, loucazinha. Que fizeste da Casta Diva?*
JOSEFINA – *Está sobre o piano.*
JOSÉ ANTÔNIO – *Vai procurá-la.*
JOSEFINA – *Quer cantá-la?*
JOSÉ ANTÔNIO – *Divirta-se a menina comigo.*
JOSEFINA – *Se é para eu cantar, não procuro. Já não posso aturá-la. É maçada.*
JOSÉ ANTÔNIO – *Que dizes, bárbara? A Casta Diva maçada? Esta sublime produção do sublimíssimo gênio?...*
JOSEFINA – *Será sublimíssima, mas há algum tempo para cá que eu a tenho ouvido todos os dias cantada, guinchada, miada, assobiada e estropiada por essas ruas e casas, já não a posso suportar. Todos cantam a Casta Diva – é epidemia!*
(DAMASCENO, 1956, p. 139 - Ato I, cena II)

A propensão desmesurada de José Antônio pela música pode ser notada primeiramente no querer que a filha divirta-se com ele, cantando a *Casta Diva*; depois, na brusca mudança de tratamento para com a filha, a quem chama de *bárbara*, simplesmente pelo fato de ela ter considerado *maçada* a referida ópera. Além disso, a repetição e o uso no superlativo do adjetivo sublime – reforçado por Josefina – acentuam o caráter desvirtuado de José Antônio.

O diálogo acima pode ser um exemplo de comicidade de palavra, na medida em que podemos encontrar nele a gradação feita por Josefina, para se referir ao fato de a *Casta Diva* ser excessivamente reproduzida: *tenho ouvido todos os dias cantada, guinchada, miada, assobiada e estropiada por essas ruas e casas, já não a posso suportar. Todos cantam a Costa Diva – é epidemia!* (DAMASCENO, 1956, p. 140).

Quanto a isso, vale lembrar que H. Bergson (2001) afirma que a comicidade de palavras (ou de linguagem, como ele a designa) deve corresponder diretamente à de situação, da qual ela é uma projeção. A partir do diálogo acima, vemos que ela corresponde e é projeção também da comicidade de caráter. Na verdade, a distinção entre os tipos de comicidade não é tão nítida que se possa dizer que um não tem relação com outro. Soma-se a isso o fato de eles serem expressos por meio da linguagem, de tal modo que ela seja a projeção dos outros tipos de comicidade. Seja num exagero, numa ambiguidade ou num trocadilho, numa

⁸ O próprio Ambrósio denuncia a estultice de Florência, referindo-se a ela com adjetivos como *toleirona* e *burra*.

comédia, a linguagem está envolvida numa situação determinada ou representando um caráter que desperta o riso.

As metáforas utilizadas por José Antônio revelam sua propensão musical exagerada para a música e expõem o modo como ele concebe a realidade. Na primeira cena do primeiro ato, ele se refere à música como “arte divina” e segue nesse diapasão até o final da peça, valendo-se de metáforas para música, tais como:

- o alimento das almas sensíveis;
- o melhor presente que Deus nos deu;
- uma graça divinal
- melodia arrebatadora
- celestes inspirações.

Todas essas metáforas fazem parte do primeiro ato de *O Dileitante*, assim como aquelas que reafirmam o valor da música italiana pelo desprezo ao que for contrário a ela, como podemos ver nas falas abaixo:

JOSÉ ANTÔNIO – [...] *A música italiana, meu amigo, é o melhor presente que Deus nos fez, é o alimento das almas sensíveis.*

MARCELO – *Pois o meu alimento é feijão com toucinho, fubá de milho e lombo de porco.*

JOSÉ ANTÔNIO – *Que blasfêmia!*

[...]

JOSÉ ANTÔNIO – *Ainda ontem estava ouvindo aquele belo dueto – Qual cor tradisti... (canta.) Um bárbaro que estava sentado a meu lado espirrou estrondosamente na ocasião mais patética! [...]*

JOSÉ ANTÔNIO – *Sim, a Malibrán, essa cantora com que os estrangeiros nos quebram a cabeça. A sua voz chegava a [meus] ouvidos pura e Argentina, e fiquei de tal modo comovido e arrebatado, que acordei – e ouço, oh, que sacrilégio!, minha mulher que dorme, roncando como um porco. (DAMASCENO, 1956, p.145 – Ato I, Cena IX)*

Quando Marcelo, o paulista, canta um fado, José Antônio reage intempestivamente e associa a música portuguesa à morte e ao inferno:

JOSÉ ANTÔNIO – *Cale-se, cale-se, com os diabos! Que música infernal! Quer assassinar-me! (DAMASCENO, 1956, p. 146 - Ato I, Cena IX)*

Sistematizando as metáforas do dileitante, teremos que, para ele, música é alimento das almas, presente de Deus, graça divina, melodia arrebatadora e inspiração celeste. Por sua vez, tudo o que é contrário a ela ou que interfere negativamente nela é uma blasfêmia, um sacrilégio, uma barbaridade, um inferno, um assassinato.

Referir-se à música como uma realidade religiosa e transcendente é fazer uso de metáforas, é valer-se de uma linguagem que foge do senso comum e do sentido literal. Essa prática de José Antônio, em vez de favorecer o gosto pela música, acentua seu desvio de caráter e, por isso mesmo, torna-se elemento de

comicidade. Sua postura exagerada com relação às suas preferências interfere em seu relacionamento com outras pessoas.

José Antônio pretende que sua filha, Josefina, case-se com o paulista Marcelo, a quem atribui características respeitáveis, como *homem rico, honesto e bom*. No entanto, todas essas características perdem seu valor, na medida em que a elas não se agrega o gosto pela música.

JOSÉ ANTÔNIO – [...] *Por isso quero que encontre um marido que a faça feliz como merece. O amigo Marcelo é homem rico, honesto e bom, ainda que rústico. [...] Só uma coisa desgosta-me nele: o não gostar de música. Levei-o ontem ao teatro para ouvir Norma e dormiu a sono solto durante toda a representação. Dormir, quando se canta Norma! Isto só faz um paulista dos sertões!*

(DAMASCENO, 1956, p. 140, Ato I, cena III)

Na verdade, Marcelo tem algum gosto por música, pois ouve fado. No entanto, para José Antônio, a música que tem valor é a italiana:

JOSÉ ANTÔNIO – [...] *Que horror, preferir um fado à música italiana! (À parte) O que faz a ignorância! [...] A música italiana, meu amigo, é o melhor presente que Deus nos fez, é o alimento das almas sensíveis.*

(DAMASCENO, 1956, p. 142, Ato I, cena IV)

Mais adiante, depois de chamar o paulista de *animal* e de, por isso mesmo, ser ameaçado com uma faca, José Antônio faz outro comentário a respeito de Marcelo:

JOSÉ ANTÔNIO – *Tudo fosse isso! Puxar uma faca não vale nada; o diabo é ele não gostar da [música] Italiana.*

(DAMASCENO, 1956, p. 146, Ato I, cena XI)

A ira de José Antônio não se dirige apenas a Marcelo, mas a todos quantos tiverem predileção diferente da sua, de modo que isso se torna o pior defeito que alguém pode ter. Para José Antônio, a música é tida como o antídoto necessário para a cura dos piores problemas sociais, devendo, inclusive, ser ensinada nas escolas e aplicada para a correção e ressocialização de presidiários.

JOSÉ ANTÔNIO – *Criadas essas escolas, as funções do júri seriam mais suaves e humanas. Do seu seio não sairiam condenações de prisão, galé e morte; seriam suas sentenças assim formuladas: Condeno ao réu fulano, por crime de roubo, sem infração, a um ano de fruta. Ou: Condeno a secrano, por crime de assassinato, com circunstâncias agravantes, a quatro de fragote e canto vocal. E assim por diante. Enfim, o júri se dirigiria por um Código Musical que fosse dando a última demão. É impossível que assim os maiores criminosos não se emendassem...*

(DAMASCENO, 1956, p. 146, Ato I, cena XI)

O exagero no desvio de caráter de José Antônio é tal, que ele pensa em se separar da esposa apenas porque ela roncou enquanto ele ouvia música. Nesses momentos de audição, o diletante vivenciava grandes sensações, como ele mesmo descreve:

JOSÉ ANTÔNIO – [...] *Quando vou ao teatro e ouço esses sublimes acordes, essas harmonias brilhantes, essa melodia arrebatadora, sinto-me outro... O prazer enleva-me; quero aproveitar a mais pequena nota e estendo o pescoço, aplico o ouvido e sinto que não me desse Deus umas orelhas mais compridas para aproveitar o mais pequeno átomo de harmonia.*

[...]

Quando a música toca no fundo da minha alma, dá-me vontade de fazer um despropósito; de fazer nem sei o que... Saltar, pular, esfregar-me, espojar-me pelo chão... Ah, meu amigo, que sensação deliciosa!

[...]

Quando estou no teatro ouvindo essas celestes inspirações, dá-me vontade de matar a todos que me perturbam com as suas conversas e tosses. Quem quer conversar fique em casa e quem tem tosse tome xarope e vá-se deitar, e não encomode ao mais. Um dia faço uma asneira!

[...]

Ainda ontem estava ouvindo aquele belo dueto – Qual cor tradisti... (canta.) Um bárbaro que estava sentado a meu lado espirrou estrondosamente na ocasião mais patética! Deu-me vontade de lhe dar uma dentada no nariz e lho arrancar.

(DAMASCENO, 1956, p. 141 - Ato I, cena IV)

Ao fim dessa descrição exagerada do desvio de caráter de José Antônio, o paulista Marcelo comenta:

MARCELO – *Ah, ah, ah! (Rindo-se.) Tirar o nariz ao homem por causa da música!*

(DAMASCENO, 1956, p. 141 - Ato I, cena IV)

Está claro que o riso de Marcelo é o resultado do exagero de José Antônio em seu gosto por música. O ato de morder e arrancar o nariz de alguém não é engraçado em si mesmo, não leva ao riso, uma vez que se trata de uma situação trágica, e não cômica. No entanto, dado o contexto em que essa situação poderia acontecer, ela se torna cômica e passível de riso, na medida em que se trata de um ato socialmente reprovável.

Seu desequilíbrio é tanto, que a certa altura da peça, ele encomenda óculos importados para que possa contemplar melhor as veias do pescoço dos cantores durante a execução da ópera.

A postura do diletante é reprovada pelos que o envolvem: sua esposa não consegue aturá-lo e quer fugir dele, por considerá-lo louco; sua filha, ressaltando a ingenuidade do pai, assegura que, para conseguir qualquer coisa dele, basta cantar. Depois de se resolver a trama da peça e de quase presenciar um assassinato, José Antônio convida a todos para ouvir a *Norma*: a esse convite os demais reagem com impropérios. Por fim, quando recebe a notícia de que seria fechado o teatro onde eram representadas as óperas italianas, José Antônio morre.

A reprovação a José Antônio, vista em risos, enganos intencionais, xingamentos e indiferenças, é resultado do enrijecimento de seu caráter, excessivamente voltado para a música, em especial para a música italiana. A comédia *O Diletante* faz seu papel de crônica, por revelar o cotidiano de uma família rica na

corte; ao fazê-lo, critica os costumes reprováveis da sociedade – representada pela família – e os expõe de modo cômico, para que o riso do público atue como gesto de punição.

No entanto, tomada do ponto de vista da HL, a função social da comédia vai além, na medida em que revela dados importantes da história da sociedade brasileira do início do século XIX, na corte. Revela o cotidiano das famílias, como é o caso da de José Antônio e de Marcelo, as relações entre marido e mulher, pais e filhos, senhores e escravos; revela ainda o patriarcalismo, que podemos notar nos casamentos por interesse. Em tais situações, percebemos a submissão feminina ao aceitar os casamentos, e, por outro lado, os enganos intencionais promovidos pelas mulheres que tentam burlar as orientações paternas e persuadir os pais concordarem com uma possível escolha de marido.

A comédia traz à tona também as profissões e seu prestígio social, como é o caso de José Antônio, um rico proprietário de terras que, em função de suas posses, procura identificar-se com o comportamento de pessoas nobres, de modo que não pareça um *rústico* ou *bárbaro* – para usar palavras do próprio personagem. Para ele, ouvir e cantar música, além de frequentar teatro, constituíam-se situações que lhe aumentavam o *status*. A mesma preocupação não se via no fazendeiro paulista Marcelo, que apesar de *rico* não se importava com o aspecto *rústico* de sua aparência ou de seus gostos, pois seu prestígio vinha de seus bens e de sua *honestidade*. Por sua vez, em Gaudêncio, não se via tanta honestidade, uma vez que tentou fingir-se músico para, assim, conquistar a simpatia de José Antônio e poder casar-se com Josefina. Gaudêncio estudava em São Paulo, para se tornar advogado, profissão que perdia em prestígio quando exercida por brasileiros; advogados respeitados eram os formados em Portugal ou na França, como podemos notar na fala de Merenciana a Josefina:

MERENCIANA – *Ai, menina, logo um doutor de S.Paulo! Se ao menos fosse de Paris ou de Coimbra!*

(DAMASCENO, 1956, p. 144 - Ato I, cena IV)

Considerado o destaque dado ao desvio de caráter de José Antônio, a comédia acaba revelando a situação da cultura nacional, cujo prestígio era quase nulo, na medida em que se privilegiava aquilo que tivesse origem estrangeira. Mesmo o que fosse português, era desprestigiado, como é o caso do fado – de que Marcelo gosta. A certa altura da peça, depois de comentar os avanços de sua filha na língua francesa, Merenciana afirma a possibilidade de a menina esquecer em breve a língua portuguesa.

O exagero das situações retratadas por Martins Pena em *O Dileitante*, permite ao leitor moderno tomar conhecimento da influência da cultura estrangeira em terras brasileiras. Apesar de ter passado pela experiência da Independência, o país – sobretudo, a elite dominante – ainda não valorizava o elemento nacional como um traço de identidade própria. Antes, preferia dar maior atenção ao que vinha importado da Europa, talvez por considerar superior a cultura oriunda daquele continente.

As Casadas Solteiras é outra comédia de Martins Pena que retrata o convívio de brasileiros com a cultura estrangeira e revela desvios de caráter. Em *As Casadas Solteiras*, a comicidade de palavra predomina, uma vez que nela figuram dois ingleses no plano central. É pela fala deles, especialmente de Bolingbrok, que se criam situações cômicas e que se conhece o caráter grosseiro desse inglês cujo interesse é aproveitar-se do dinheiro dos brasileiros e conquistar brasileiras.

Dentre as brasileiras da peça, há uma cujo caráter sobressai: Henriqueta, esposa de Jeremias. Ela é o tipo de mulher que luta, determinada, para manter seu casamento. Desde o início da peça, ficamos sabendo que Jeremias não é feliz com Henriqueta e procura se afastar dela constantemente. É num desses seus afastamentos que ele vai para a Festa de São Roque na qual encontra os ingleses. Em um dos diálogos entre os três, podemos notar como era o relacionamento entre Jeremias e sua esposa:

JOHN – *E deixaste tua mulher só?*

JEREMIAS – *Tomara eu também que ela me deixasse só. O que eu estou a temer é que ela arrebente por aqui mais minutos, menos minutos... É muito capaz disso! John, Deus te livre de uma mulher com a minha.*

BOLINGBROK, correndo para John. – *John, John! Vem ela, vem ela!*

JEREMIAS, assustando-se – *Minha mulher?*

BOLINGBROK – *Olha, John, olha! God! Mim contente!*

JOHN – *São elas!*

JEREMIAS – *Que susto tive eu! Pensei que era minha mulher.*

(DAMASCENO, 1956, p. 255 - Ato I, cenas III e IV)

Era tão fortemente marcado o caráter determinado de Henriqueta, que Jeremias tinha certeza de que ela apareceria para pegá-lo. Tanto que, quando Bolingbrok grita “Vem ela!” – referindo-se a Clarisse – Jeremias nem considera a possibilidade de ser outra pessoa, senão sua esposa.

Essa interposição de séries gera a comicidade por meio da confusão criada pela ambiguidade da fala do inglês. Certamente havia ali dois motivos para o riso, dois atos que configuravam desvios sociais e que, portanto, poderiam ser alvo da punição pelo riso: o fato de Jeremias fugir de Henriqueta e o fato de os ingleses encontrarem-se às escondidas com Clarisse e Virgínia.

O modo como Martins Pena descreve o momento em que Henriqueta encontra Jeremias também é cômico, é uma cena em que se juntam comicidade de caráter, de situação e de palavra, tudo cooperando para revelar o tratamento que marido e mulher dispensam um ao outro.

JEREMIAS – *Já não estou muito bem aqui; temo encontrar a fúria de minha mulher por toda parte. Quero ver se me safo com John para a cidade. John? John?*
HENRIQUETA entra pela direita alta – *Aqui o devo encontrar, que me disse o mágico...*
JEREMIAS, sem ver Henriqueta - *Onde estará o maldito?*
HENRIQUETA, vendo-o. – *Ei-lo! Oh, patife! (vem se aproximando de Jeremias sem ser vista.)*
JEREMIAS – *Se encontra-me, leva-me o diabo; que ela anda em minha procura, não há dúvida. Ah, centopeia do diabo! (Aqui atacam bombas [fogos de artifício] dentro e o teatro fica iluminado pelo clarão do fogo. Henriqueta, que nesse tempo está junto de Jeremias, dá-lhe uma bofetada o atira no chão.) Oh, que bomba!*
(DAMASCENO, 1956, p. 261 - Ato I, cena XVI)

Depois de nova fuga de Jeremias, Henriqueta vai encontrá-lo na Bahia. Por coincidência também o encontra no escuro e o saúda com uma bofetada. Depois de pensar que estava sendo agredido por ladrões, Jeremias descobre que apanhou da esposa outra vez.

JEREMIAS – *Mulher do diabo!*
HENRIQUETA – *Agora não te perderei de vista um só instante.*
JEREMIAS, para o criado – *Vai-te embora. (O criado sai.)*
HENRIQUETA – *Ah, não queres testemunhas?*
JEREMIAS – *Não por quero-te matar!*
HENRIQUETA – *Ah, ah, ah! Disso me rio eu.*
JEREMIAS – *Ah! Tens vontade de rir? Melhor; a morte será alegre. (Tomando-a pelo braço) Tu és uma peste, e a peste se cura; és um demônio, e os demônios se exorcizam; és uma víbora, e as víboras se matam!*
HENRIQUETA – *E aos desavergonhados se ensinam (Levanta a mão para dar-lhe uma bofetada, e ele, deixando-a recua.) Ah, foges?*
JEREMIAS – *Fujo sim, porque da peste, dos demônios, e das víboras se foge... Não quero mais te ver! (Fecha os olhos).*
(DAMASCENO, 1956, p. 268 - Ato II, cena IX)

Essa é outra cena que poderia figurar em uma seção de comicidade de situação, de palavra ou de caráter. Situamo-la nesta última porque nos interessa o caráter de Henriqueta, que contraria o padrão esperado para a época, quando as mulheres são representadas como submissas, sujeitas à autoridade dos maridos. Aqui, mesmo sob agressão verbal e sob ameaça de agressão física, ela se mantém firme em seu propósito de ter seu marido junto de si mesma.

A comédia revela mais do que isso. Ela aponta para um dado da cultura brasileira pelas festas, no caso, a Festa de São Roque, como era organizada, que tipo de atrações havia; mostra ainda que essa era uma festa bastante frequentada e privilegiada, inclusive, por ingleses e franceses; apresenta a existência de casamentos superficiais, com os quais os homens pouco se importam; revela que havia mulheres que se empenhavam por manter o casamento, enquanto outras se dedicavam a contrariar os desejos do pai; apresenta a ação dos ingleses, que não mediam meios nem as consequências para conseguir o que pretendiam. A comédia faz mais do que denunciar uma situação passível de ser punida pelo riso: ela constitui-se como um documento capaz de revelar o homem, sua história e sua língua.

Considerações (nunca) finais

Tendo em vista que as comédias trazem em seu bojo uma série de costumes socioculturais reveladores não só das práticas sociais comumente realizadas em uma dada época, mas que também expõem aspectos de natureza linguística que são mediadores das interações do período em cujo contexto elas se inserem, é lícito afirmar que elas constituem importante documento histórico. Nesse sentido, analisar as estratégias de comicidade presentes em uma peça teatral é muito mais do que apreender seu enredo, as relações entre personagens, a localização do texto neste ou naquele estilo, associar o autor a esta ou àquela escola literária, analisar estratégias de comicidade propicia compreender e interpretar os dados históricos a que se faz referência no texto. Nesse sentido, abordar comédia é uma atividade multidisciplinar que, extrapolando os limites da literatura, espalha-se na história, historiografia, sociologia, filosofia, psicologia – entre tantas outras possíveis áreas do conhecimento.

A abordagem aqui realizada, ainda que brevemente, propiciou conhecer um pouco dos aspectos teóricos relacionados ao estudo da comédia, tal como o conceito de comicidade – central para as pretensões deste artigo. Nesse contexto, foi possível expor algumas das significativas peças produzidas por Martins Pena na primeira metade do século XIX e analisar as estratégias de comicidade empregadas por ele, a fim de representar e estabelecer críticas aos costumes enraizados na cultura em que estava inserido. Por certo, é mais do que recomendável observar criteriosamente a obra do autor e, nas dezenas de peças escritas, analisar as muitas estratégias de construção do humor utilizadas por ele.

Referências

- ALBERTI, V. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ARÊAS, V. S. **Na tapera de Santa Cruz: Uma leitura de Martins Pena**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1961.
- BERGSON, H. **O riso: Ensaio sobre a significação do cômico**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DAMASCENO, D. **Comédias de Martins Pena**. Edição crítica. São Paulo: Ediouro, 1956.
- HESEL, L.; READERS, G. **O teatro no Brasil da Colônia à Regência**. Porto Alegre: UFRS, 1974.
- HOLANDA, S. B. **História geral da civilização brasileira: O Brasil monárquico**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1982.
- HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LAFAYETTE, S. Martins Pena, o comediógrafo de nossos costumes. *In*: CONGRESSO DE HISTÓRIA NACIONAL, 3., 1938, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1938.
- MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

- MAGALHÃES JÚNIOR, R. **Martins Pena e sua época**. São Paulo: Lisa; Rio de Janeiro: INL, 1972.
- MARTINS PENA, L. C. **Comédias**. Rio de Janeiro: Garnier, 1889.
- MARTINS PENA, L. C. **Comédias**. Edição crítica por Darcy Damasceno. São Paulo: Ediouro, 1956.
- MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Helena O. Assunção. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.
- NOGUEIRA JR., J. E. **Crítica social e História da Língua Portuguesa: Uma leitura das comédias de Martins Pena**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2016.
- POSSENTI, S. **Os humores da língua**. São Paulo: Mercado Aberto, 1998.
- PROPP, W. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.
- TRAVAGLIA, L. C. O que é engraçado? Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. **Leitura**: revista do departamento de letras clássicas e vernáculas da UFAL, Maceió, v. 1, n. 5-6, p. 42-79, dez./jan. 1989/1990. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/6579>. Acesso em: 04 dez. 2021.