

O OLHAR SUBALTERNO NA SUBVERSÃO DA COMÉDIA: *UMA ANÁLISE DE “CASAMENTO DE BRANCO”, DE ALTIMAR PIMENTEL*

Ana Flávia de Andrade Ferraz

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UnB)

aflaferraz@gmail.com

Otávio Cabral

Pós-Doutorando do Programa de Teoria Literária (UnB)

ocabral50@gmail.com

RESUMO

Este artigo faz uma análise da peça de Altimar Pimentel, *Casamento de Branco*, a partir do enfoque da literatura e sociedade. Na *Commedia dell'Arte* as personagens faziam uso da esperteza e da artimanha como recurso exclusivo de proteção, de uma forma inteiramente individualista. Nessa peça o autor promove o caminho inverso. Seu protagonista, Benedito, age coletivamente, mostrando-se preocupado com o outro, diferentemente dos seus aparentados distantes. Nesse sentido, Altimar Pimentel, sem se distanciar da tradição, insere sua peça na discussão mais abrangente do mundo moderno.

PALAVRAS-CHAVE: comédia, esperteza, exploração, sociedade.

RESUMEN

En este artículo se revisa la obra de Altimar Pimentel, *Boda de blanco*, desde el punto de vista de la literatura y la sociedad. En la *Comedia del Arte* los personajes hacían uso de la burla como artificio de protección, de manera totalmente individualista. En esta obra el autor promueve el sentido opuesto. Su protagonista, Benedito, actúa colectivamente, mostrando preocupación por el otro. En ese sentido, Altimar Pimentel, sin distanciarse de la tradición, introduce su obra en el debate más amplio sobre el mundo moderno.

PALABRAS-CLAVE: comedia; colectivo; exploración.

*Majestade: é costume ouvir-se que a comédia
Corrige divertindo; uma plateia pede-a
Não só para sorrir de máscaras fingidas
Que moram noutro mundo e mostram outras vidas
Mas para descobrir, atrás das fantasias,
A verdade que roça em nós todos os dias.
Cada fala de ator é censura e conselho:
Quando vos sentais lá, estais diante do espelho
E assim podeis vos ver, debaixo do artifício,
A beleza, a verdade, a hipocrisia, o vício.
(MOLIÈRE, 1975, p. 2)*

INTRODUÇÃO

No século XVII, o dramaturgo francês Molière já anunciava o papel da comédia nos palcos como sendo um espelho onde a sociedade se via refletida debaixo do artifício. E, por mostrar os nossos defeitos, a comédia tinha como função incomodar para despertar no outro a possibilidade de mudança. No prólogo apresentado acima, Molière defende sua personagem Tartufo, após quase uma década de proibição de sua peça por parte da burguesia. Segundo Molière, Tartufo era ingênuo demais para apresentar os vícios e maldades de que o acusavam. Ele refletia, tão somente, a sociedade do seu tempo; daí Molière dizer que “o retrato é fiel, por isso traz desgosto a quem reconhecer aqui seu próprio rosto” (MOLIÈRE, 1975, p. 2).

O que nos diz o dramaturgo é que a criação artística não surge sem uma razão aparente; é necessário que o criador seja provocado, seja instigado a criar a partir de algo que o incomoda e que se encontra no interior do coletivo e no seu cotidiano. Por isso, Tartufo nada mais é do que a representação da sociedade do século XVII, momento de ascensão da burguesia, com seus vícios, maldades e defeitos expostos através do humor satírico. Por intermédio da burla, Tartufo expõe, tripudia, zomba da sociedade, mostrando as contradições existentes entre quem ri e quem é motivo de derrisão.

Segundo Bender (1996), a comédia sempre foi negligenciada, se comparada à tragédia. Parece haver, entre os estudiosos de literatura dramática, uma predileção de um gênero em detrimento de outro. O que se percebe, *grosso modo*, é um *status* estético diferenciado entre os dois gêneros, como se à comédia coubesse apenas o entretenimento desprezioso, e ao trágico o lugar por excelência dos experimentos estéticos, narrativos e fotográficos.

Em *Comicidade e Riso*, Propp (1992, p. 18) atribui à estética do idealismo romântico a relação de qualquer coisa sublime ou bela com o trágico, opondo-se automaticamente ao cômico, entendido como algo baixo e feio. Às personagens cômicas sempre lhes cabiam conceitos e características negativas: eram feias demais, gordas demais, baixas demais, mentirosas demais, constituindo o oposto ao sublime, ao elevado, ao belo. Essas características, sempre negativas, causavam rejeição e, até certo ponto, desprezo pelo gênero.

No século XIX surge a teoria dos dois aspectos do cômico, numa tentativa de atribuir algum valor estético à comédia. Segundo ela, existiriam dois tipos de cômico: o baixo, fora do domínio estético e reservado à plebe, ao público; e o alto, relacionado à estética e ao belo e voltado para as pessoas cultas, para a aristocracia.

O fato é que a comédia, seja pela falta de uma “poética fundadora” (BENDER, 1996), seja por representar um gênero “inferior” (ARISTÓTELES, 1993), seja por sua característica “demoníaca” – “Se é impossível imaginar Cristo rindo, é muito fácil, ao contrário, imaginar o diabo rindo” (PROPP, 1992, pág. 35), vem sendo negligenciada nos estudos literários e dramáticos, apesar do grande número de espectadores que esse gênero conquista em todas as áreas.

O TEATRO CÔMICO DE ALTIMAR PIMENTEL

Altimar Pimentel (1936-2008), dramaturgo alagoano, nascido em Maceió, no distrito de Fernão Velho, radicou-se na Paraíba desde 1952, para onde se mudou aos 16 anos de idade, e onde construiu uma extensa dramaturgia capaz de inseri-lo na história do teatro brasileiro como um pesquisador atento e acurado observador das nossas raízes populares. Seu teatro reflete exatamente essa preocupação, já que suas personagens são oriundas, na sua grande maioria, das pesquisas empreendidas no terreno da cultura popular e trazidas para se movimentar no espaço teatral, possibilitando assim a materialização discursiva de sua proposta.

Este trabalho se concentrará na sua primeira peça, *Casamento de Branco*, escrita em 1965, cuja construção nos transporta ao universo da *Commedia dell'Arte* através de um

conjunto de personagens que trazem consigo essa marca original de uma ação comportamental com traços de uma subjetividade característica de sociedades pré-capitalistas. Por outro lado, contraditoriamente, a peça avança para um do ponto de vista de classe, expresso na visão coletiva manifestada pela personagem Benedito, de origem *dell'arte*, em contraponto com outras similares e de idêntica origem, cuja visão é individualista.

*Casamento de Branco*ⁱ é uma peça, como já dissemos, calcada na cultura popular, o que, aliás, constituiu uma marca autoral, de onde ressaltam duas personagens: a primeira, Benedito, um negro namorador, apaixonado por Maroca e empregado da fazenda do coronel João Redondo, que se nega peremptoriamente a casar, apesar da insistência e das ameaças da namorada; a segunda personagem é o próprio João Redondo, proprietário rural, casado com Rosinha, pai de Marquesinha, que pretende casar-se com Paulo, embora o pai insista no casamento com Mané Contente, seu primo, a quem ela detesta, para atender a conveniências de ordem econômica, ou seja, para que a fortuna continue na família. Além dessas personagens, há uma outra, Porrote, contratado por João Redondo para vigiar o açude, em decorrência dos constantes roubos de peixe, que se apresenta como a personagem encarregada de fazer o jogo sujo, além de se constituir no “saco de pancadas”, o que é uma característica bem evidente da *Commedia dell'Arte* e do gênero cômico como um todo.

O enredo da peça, ou seja, os quiproquós construídos são ingredientes fundamentais para a construção do riso e, se vistos por um olhar menos atento, podem até obter o rótulo de um enredo banal e despretensioso. Porém, em se tratando de Altimar Pimentel, isso não ocorre, dada a aguçada preocupação social manifesta em toda a sua obra.

A estrutura narrativa está construída em dois planos: o primeiro é o interior da casa do Capitão João Redondo, e o segundo, a sala de estar. Desta forma, a peça se insere na visão moderna dos anos 60 e seguintes, influenciada, provavelmente, pelos três planos da peça de estreia de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva*. Ao abrir-se o pano, o espectador toma contato com as duas personagens que representam os empregados da fazenda, Benedito e Maroca, dançando no segundo plano, enquanto o Capitão João Redondo entra no primeiro, aos berros, chamando por Rosinha, sua mulher, e Marquesinha, sua filha. Por si

só o cenário inicial apresentado reflete o conflito de classes, cada uma em seu devido lugar, e o berro do coronel estabelece o lugar do mando.

CENÁRIO – O PALCO É DIVIDIDO EM DOIS PLANOS: O PRIMEIRO PLANO É O TERREIRO DA CASA DO CAPITÃO JOÃO REDONDO; O SEGUNDO É A SALA DE ESTAR. NÃO DEVE HAVER MÓVEIS, MAS, SE OS HOUVER, QUE SEJAM ESTILIZADOS, INDEFINIDOS, HARMONIZANDO-SE COM O ESPÍRITO DESPOJADO DA PEÇA.

(MÚSICA. ENTRA BENEDITO, COM UM CACETE NA MÃO, ACOMPANHADO DE MAROCA. DANÇAM AO SOM DA MÚSICA.)

BENEDITO – (DANÇANDO) Ui, ui, ui! Eita gaita! Arrocha aí – (DANÇA COM MAROCA) – Segura, menina! Aiii! Arrocha, neguinha! Ui, ui, ui! Eita gaita! Afolega aí! Segura, neguinha!

– (CANTA) – Pirão! Pirão! Pirão!

Pirão! Pirão! Pirão!

Pirão! Pirão! Pirão!

(JOÃO REDONDO ENTRA NO PRIMEIRO PLANO E PASSEIA DE UM LADO PARA O OUTRO, VISIVELMENTE NERVOSO.)

JOÃO REDONDO – (GRITA) – Rosinha! Marquesinha!

(A MÚSICA PARA. BENEDITO E MAROCA FOGEM PARA O INTERIOR DA CASA, DANDO A ENTENDER QUE VÃO SAIR PELOS FUNDOS.) (PIMENTEL, 1983, p. 27)

Nesse momento inicial, em que Benedito e Maroca dançam na sala de estar da casa do coronel, percebe-se uma ousadia praticada por duas personagens socialmente subalternas, ao desafiarem o elemento opressor em seu próprio domínio.

Essa forma de representação, através da exposição do outro ao ridículo, e consequentemente à submissão do riso, cumpre efetivamente aquela função punitiva dos costumes, atribuída por Molière ao gênero cômico.

BASTIÃO – Como é que eu vou vigiar um açude onde eu mesmo pego peixe junto com os outros?

BENEDITO – Vigiano, ora! Agora, só você pesca, sem se preocupar.

BASTIÃO – Eu não posso fazer isso! Como vou proibir os outros de pescar? Eles têm tanta precisão quanto eu.

BENEDITO – Tem uma coisa que você precisa entender: se você não aceitar o emprego, outro aceita. Qualquer um desses que pescam com você. E, depois, você pode muito bem fazer um acordo com o pessoal: você vigia e eles pescam. Quando o Capitão se aproximar, você faz um sinal e eles se escondem.

BASTIÃO – É. Assim pode dar certo. Quer dizer que em vez de vigiar o açude para o Capitão, eu vou vigiar o Capitão para o povo poder pescar...

(PIMENTEL, 1983, p. 33)

Considerando ser a arte um elemento intrinsecamente associado ao cotidiano dos seres humanos, ao tratar do cômico ela nos informa que a matéria de que se nutre a comédia é, sem dúvida, “o que contrasta com as ideias de norma, decência, ordem e natureza” (ALBERT, 1999, p. 122). O ridículo é, pois, aquilo que contrasta com os princípios embaixadores da normalidade, da dignidade e das leis. Talvez por isso, Molière, ao fazer a defesa do seu Tartufo, tenha sido tão veemente quanto à função da comédia.

Desta forma, a peça de Altimar Pimentel procura punir os costumes ao denunciar a exploração da sociedade de classes, expondo ao riso e à galhofa o elemento explorador, dando, ao mesmo tempo, um salto qualitativo se comparado com outros autores que transitam pela mesma vertente *dell’arte*, ao colocar a personagem Benedito agindo em favor dos seus iguais, pensando coletivamente. Isso não acontece com boa parte de personagens de outras peçasⁱⁱ, que agem unicamente para se defender das agressões, sem nenhuma preocupação com o outro, ou seja, agem como seus antepassados *dell’arte*, ou como os pícaros espanhóis, ou melhor, de acordo com os princípios de uma subjetividade que ainda não percebe a possibilidade de enfrentamento coletivo da exploração.

A marca transgressora de Altimar Pimentel nessa peça reside na utilização da estrutura dramática da *Commedia dell’Arte*, ao mesmo tempo que inova na posição crítica do protagonista, isto é, incorpora aspectos conservadores da cultura popular a uma leitura crítica de seu tempo, possível, na narrativa. Nesse sentido, o riso promove a reflexão, fazendo com que haja o reconhecimento da realidade da exploração de classe. Para Bergson (2001), o riso é essencialmente social; seu meio natural é a sociedade, onde deve corresponder a certas exigências da vida em comum e onde cumpre sua função social.

Propp (1992) afirma ainda que o riso que zomba provém sempre do desmascaramento da vida interior, espiritual, do homem, que necessariamente se constitui a partir das ideologias nascidas das relações sociais de produção, de cada sociabilidade e em um tempo específico. Nesse sentido, o riso precisa atingir para se fazer crítico às subjetividades singulares, pois, como diz Propp:

O riso é suscitado por certa dedução inconsciente que parte do visível para chegar ao que se esconde atrás desta aparência. [...] O riso surge quando a esta descoberta se chega de repente e de modo inesperado, quando ela tem o caráter de uma descoberta primordial e não de uma observação cotidiana, e quando ela adquire o caráter de um desmascaramento mais ou menos repentino (1992, p. 175).

Em *Casamento de Branco* essa função será prioritariamente exercida por Benedito, personagem que tem consciência da exploração e procura direcionar suas ações para satisfazer os interesses dos seus iguais, direcionando-as sempre contrariamente ao Coronel João Redondo, seu patrão. Na verdade o patrão é usado como instrumento para pôr fim à exploração, ou melhor, para punir quem os explora. Benedito se utiliza das armas do patrão, voltando-as contra o próprio patrão. Primeiro, atende ao pedido do coronel para contratar alguém que vigie o açude e evite o furto dos peixes, e leva Bastião, seu amigo, um reconhecido preguiçoso, para exercer tal tarefa. É claro que o coronel aceita a indicação, e Bastião vai exercer o seu ofício sob a orientação de Benedito, facilitando o furto para beneficiar seus amigos, ou seja, exercendo uma ação fiscalizadora contra os olhos, sempre atentos, de João Redondo, principalmente contra Porrote, que é uma personagem aliada do coronel, encarregada de espancar e maltratar os trabalhadores.

BASTIÃO – Benedito, o que você quer comigo? Por onde eu passei encontrei recado que você estava me procurando.

BENEDITO – Eu arranjei um trabalho para você.

BASTIÃO – (DESMALIO) – Oh, meu Deus!

BENEDITO – Mas é maneiro. Não precisa fazer força... Não precisa mesmo fazer nada. É só ganhar o dinheiro...

BASTIÃO – (RECOBRA O ÂNIMO) – Nada? Que trabalho é esse?

BENEDITO – De vigia. Você vai vigiar o açude do Capitão João Redondo. Ele não quer que ninguém pesque no açude.

BASTIÃO – Isso é muito trabalhoso... Eu não tenho experiência...

BENEDITO – Está aí uma coisa que a gente só ganha experimentando.

BASTIÃO – E se o Capitão descobrir que eu nunca trabalhei de vigia?

BENEDITO – Ele só vai descobrir se você disser.

BASTIÃO – Eu não posso enganar o Capitão.

BENEDITO – O que é que não pode? Claro que pode. Escute aqui: o que é que o Capitão tem feito a vida toda? Enganar. A mim, a você, a todos aqui. Como foi que ele ficou rico? Comprando terras de viúvas dos vizinhos que mandou matar.

(PIMENTEL, 1983, p. 32)

Como se vê, a estratégia de Benedito é devolver ao Capitão tudo o que é desferido contra os trabalhadores. Seu comportamento é voltado inteiramente para o coletivo, diferentemente do comportamento que acompanha as personagens da mesma raiz. Não satisfeita em colocar alguém para vigiar o Coronel, a personagem utiliza toda sua esperteza no sentido de promover estratégias que àquele acarretem prejuízo e beneficiem os oprimidos.

Casamento de Branco é uma comédia que não apenas expõe as fraturas e fissuras da sociedade de classe, mas, acima de tudo, se propõe a revelar a fragilidade a que está sempre exposta a classe dominada. Demonstra também que, em situações adversas como a que ocorre no campo brasileiro, onde o enfrentamento direto entre as classes ainda não se tornara possível, a esperteza deve ser usada como estratégia de sobrevivência ante a exploração do dominante, que convive diretamente com os dominados:

JOÃO REDONDO – (CORTA) Eu preciso que você me arranje um vigia para cuidar do açude. Agora eu quero um cabra disposto. Cabra de mandar e ele cumprir.

BENEDITO – Sei.

JOÃO REDONDO – Sabe de alguém?

BENEDITO – Bem... E a gratificação?

JOÃO REDONDO – (FAZENDO-SE DE DESENTENDIDO) – Gratificação? Que gratificação?

BENEDITO – A que o senhor falou: “Se Benedito me arranjasse um vigia eu dava uma boa gratificação a ele”.

[...]

JOÃO REDONDO – Arranje um vigia e depois a gente vê essa história de gratificação.

BENEDITO – Está aí um negócio que eu não faço nem com meu pai – que Deus o tenha lá! – Primeiro a gente acerta a gratificação e depois eu arranjo o vigia.

[...]

BENEDITO – [...] Quanto?

JOÃO REDONDO – Duzentos cruzeiros.

BENEDITO – Quinhentos.

JOÃO REDONDO – É um roubo. Trezentos.

BENEDITO – Quinhentos.

JOÃO REDONDO – Quatrocentos. Nem mais um tostão. – (SAI PARA O INTERIOR DA CASA).

(PIMENTEL, 1983, p. 29)

Pouco a pouco o autor vai revelando o grau de desconfiança de Benedito e a justificativa para o seu comportamento. De fato o Coronel não poupa esforços para subtrair sempre mais e, conseqüentemente, lucrar mais, e essa subtração resulta sempre em penalização sobre os trabalhadores. Na verdade, trata-se de um reflexo estéticoⁱⁱⁱ do comportamento da classe dominante na periferia da periferia do capitalismo, que tem na utilização da mais-valia absoluta – o tempo exorbitante da atividade do trabalhador (Marx, 1968) – o centro da sua exploração no Nordeste brasileiro. A personagem João Redondo representa a figura Tipo (Lukács, 1966) que consegue congrega os principais traços da atuação dos donos de terra no Brasil.

No entanto – não podemos esquecer –, estamos diante de uma personagem cuja raiz repousa na *Commedia dell'Arte*, e essa raiz reproduz o comportamento dos excluídos, principalmente através dos *Zanni*, as personagens subalternas, os servos, Arlequim e Briguella. É típico da comédia – como dissemos – fomentar o riso para a punição dos costumes, visando chamar a atenção da sociedade ao que precisa ser mudado, e é também função desse gênero punir o opressor, expondo-o ao ridículo e exercendo a vingança de classe:

[...]

BENEDITO – [...] Quanto ele vai ganhar?

[...]

JOÃO REDONDO – O salário mínimo. – (VAI SAINDO)

JOÃO REDONDO – [...] O que você quer ainda? [...]

BENEDITO – É que Bastião está precisando de um adiantamento. Deixou a família em casa com fome, desprevenida de um tudo.

JOÃO REDONDO – Dinheiro, não. Se quiser posso mandar despachar alguma coisa no barracão.

[...]

JOÃO REDONDO – (RECEBE O BLOCO DE PAPEL E O LÁPIS.) – Está bem. De que está precisando?

(DURANTE TODA A CENA QUE SE SEGUE, BENEDITO INSINUA O QUE BASTIÃO DEVE PEDIR, ESTIMULANDO-O.)

BASTIÃO – (ESTIMULADO POR BENEDITO) – Dois litros de feijão.

JOÃO REDONDO – (TOMANDO NOTA) – Um litro de feijão. Que mais?

BASTIÃO – Dois quilos de carne-seca.

JOÃO REDONDO – Um quilo de carne-seca. Mais alguma coisa?

(PIMENTEL, 1983, p. 34-35)

O diálogo evidencia que a exploração do poder se dá de formas diferentes, sempre pagando ao trabalhador menos do que o devido, utilizando-se de trapagens nas solicitações dos empregados, que, em sua maioria, não sabem ler, e também superfaturando no preço dos produtos adquiridos nas vendas, barracões de propriedade do próprio dono das fazendas.

Seguindo o “aparente” diálogo entre as classes, temos novamente o uso da burla por parte do poder, rompendo os tratos ao sabor de sua conveniência. A menor tentativa de reivindicação é rechaçada imediatamente pelo patrão.

[...]

BENEDITO – (IMPEDE A SAÍDA DE JOÃO REDONDO.) – Espere, Capitão. O senhor está esquecendo o principal.

JOÃO REDONDO – (IRRITADO) [...] O que quer ainda?

BENEDITO – O nosso trato.

JOÃO REDONDO – Que trato? Não sei de que está falando!

BENEDITO – Dos quatrocentos cruzeiros que o senhor me prometeu se eu arranjassem um vigia. Eu arranjei o vigia. Agora quero meu dinheiro.

JOÃO REDONDO – Ora, está conversando! Não está vendo que não vou dar dinheiro nenhum a você? Você não fez nada. Foi ali, encontrou uma pessoa e quer ganhar uma gratificação de quatrocentos cruzeiros! Eu não posso jogar dinheiro fora assim não. E tem mais: você deve ser agradecido por toda a atenção que lhe tenho, pelo emprego que lhe dou. Isso, sim.

BENEDITO – Mas, Capitão... o senhor fez um trato!...

JOÃO REDONDO – Você ainda está resmungando! Quer perder o emprego? – (SAI.)

BENEDITO – [...] tentei ajudar os três.

BASTIÃO – Três?

BENEDITO – A mim também, claro, que estou precisando de dinheiro. Mas ele vai me pagar. Dê cá essa nota.

[...]

BASTIÃO – Está bem... – (SAI)

BENEDITO – (SOZINHO) – Vamos ver esta nota. É só acrescentar um na frente de cada número. – (ALTERANDO A NOTA) – Um litro de feijão, com um na frente, temos onze litros. Muito bem. Justo. Um quilo de carne, com um na frente, aumenta para onze. – (ENTRAM, NO SEGUNDO PLANO, MARQUESINHA E ROSINHA.) – Um quilo de arroz, com um na frente...

(AO PERCEBER A PRESENÇA DAS DUAS, BENEDITO FAZ UMA MESURA COM O CHAPÉU, E SAI ALTERANDO A NOTA.)

(PIMENTEL, 1983, p. 36-37)

Graciliano Ramos, em *Vidas secas*, já havia representado a submissão do trabalhador, que a qualquer reivindicação sobre as contas acertadas é ameaçado com a perda do

emprego. Em *Casamento de Branco* também não há um enfrentamento direto, em relação ao patrão que quebra o acerto anterior. Benedito percebe a diferença de forças e ataca com as ferramentas possíveis para aquela realidade: trapaceia, levando as outras personagens, o leitor e o público em geral a ficar do seu lado e contra o poder. Este tipo de comportamento não é o que se percebe na realidade, mas a arte, mediante a forma escolhida para problematizar o cotidiano, consegue reverter a realidade e apresentar possibilidades que talvez se tornem realidade. No caso particular da narrativa analisada, a forma cômica produz uma sensação catártica em todos que tomam contato com a peça e acabam se identificando com os injustiçados da sociedade, contribuindo para o infortúnio de João Redondo.

As figuras encarregadas de promover a burla, a trapaça, são sempre os dominados, constituindo-se no grande esteio do elemento cômico. Por outro lado, para que os jogos cômicos surtam efeito são necessários um alvo e o objeto, sempre trapaceados, tornando-se caricaturas grotescas e representando figuras do poder.

A partir do comportamento de quem vive constantemente entre o gume e o corte, pronto a explodir a qualquer momento, Benedito tira proveito e exercita sua esperteza, como o faziam seus ascendentes mais distantes, Bríguela e Arlequim. No entanto, em Altimar Pimentel esse tipo de atitude não é apenas a reprodução do modelo da *Commedia dell'Arte*; aqui, não se trata tão somente de uma forma de escapar de situações embaraçosas, dando asas à esperteza, mas de um enfrentamento às ações do capitão em relação aos seus empregados.

Benedito – como vimos – faz constantemente o uso da esperteza, sua melhor arma, como forma de se proteger das agressões externas direcionadas a sua classe. Age, como agiu Pedro Malasartes, para escapar das esparrelas montadas pelo fazendeiro. Porém o grande diferencial é que Benedito não o faz movido apenas por um pensamento individual, e sim coletivo. Seus atos não visam agradar o capitão João Redondo, mas proteger a si e a seus companheiros. A receita de Benedito afasta-se da de Malasartes, pois suas ações objetivam atingir a todos os que necessitam se “arranjar” (CANDIDO, 1993) para sobreviver na sociedade desigual. Essa forma de agir através da exposição do outro à galhofa torna evidente o conflito entre as classes e a impossibilidade de comunhão entre elas. A exposição do poder ao ridículo explicita a exploração sobre os dominados.

Esse é, aliás, um dos primordiais objetivos do riso, segundo Bakhtin, ao tratar do Renascimento: “o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos” (BAKHTIN, 1987, p. 58). O riso tem, assim, um profundo valor de concepção de mundo; é uma das formas pelas quais se manifesta a verdade sobre o mundo na sua totalidade e onde este é percebido de uma forma diferente, por meio de um ponto de vista universal, mostrando a importância de se compreender cada ser humano como parte da humanidade, sem a intermediação de posições sociais. Todos podem ser ridículos ou não.

Na verdade, o que o riso contraria são os códigos não escritos e estipulados socialmente; quando esses códigos são transgredidos, confrontamo-nos com “certos ideais coletivos”, como define Propp (1992), e passamos a percebê-los como defeitos. Essa descoberta conduz invariavelmente ao riso. A humanidade necessita, portanto, da comédia para se separar alegremente de seu passado; essa forma de separação é, em si, um exercício catártico de libertação, não significando dizer que, através do riso, a humanidade se desligará do seu passado; muito pelo contrário, o passado é algo que se entranha, se incorpora, porém, ao ridicularizá-lo, estamos construindo as condições para questionar o presente.

Voltando a Propp:

A causa do riso é inerente às características daquele que é objeto do riso. O revés é provocado por ele mesmo. Atua ele mesmo. Mas o revés ou o malogro da vontade pode ser intencionalmente suscitado por outrem; nesse caso agem duas pessoas. (1992, p. 99)

Ou seja, ações desse tipo objetivam fazer alguém de bobo.

(ENTRA PORROTE.)

PORROTE – Capitão! Capitão, o açude está cheio de gente pescando!

JOÃO REDONDO – O quê? O que é que você está dizendo? E o vigia?

PORROTE – Está lá. Organizou uma fila. Cada turma de pescadores pode pescar durante uma hora. Depois dá lugar a outra turma. Ele fica vigiando.

JOÃO REDONDO – Vigiando o quê?

PORROTE – O senhor, para avisar o pessoal para se esconder.

JOÃO REDONDO – E por que você não trouxe esse desgraçado aqui, como eu mandei?

PORROTE – Achei melhor vir avisar. O senhor pode querer ver o estrago que estão fazendo...

JOÃO REDONDO – (APOPLÉTICO) – Não quero ver nada! Vá atrás daquele desgraçado e quebre no pau! Mas, muito pau mesmo, ouviu?

PORROTE – O senhor manda, Capitão. Pode deixar. – (VAI SAINDO.)

JOÃO REDONDO – (OFEGANTE) – Depois, passe lá na casa dele e tome tudo o que ele apanhou no barracão. Não deixe nada!

PORROTE – Fique sossegado. – (SAI)

(PIMENTEL, 1983, p. 49)

Propp (1992, p. 99) lança mão do termo *odurátchivanie* para caracterizar alguém que é feito de bobo, princípio, aliás, que é frequentemente utilizado pelas personagens da cultura popular, como o João Redondo, do teatro de bonecos. O João Redondo da peça não chega a ser propriamente um bobo; Benedito é que o torna assim a partir de suas ações. Seu ridículo é ressaltado em razão de sua posição perante a sociedade.

Para Propp, o riso de zombaria é um dos que mais diretamente se ligam à comicidade; esta, por sua vez, associa-se a um desnudamento dos defeitos que estão à vista ou daqueles mais íntimos, mais secretos e que, de uma forma ou de outra, conduzem ao riso. O cômico, afirma Propp, está associado a uma contradição que não deve ser procurada exclusivamente no interior do objeto ou no sujeito do riso, mas na relação recíproca entre ambos, tanto no sujeito que dá risada quanto naquele que está à sua frente e que é o objeto do riso.

Essa característica do cômico é plenamente utilizada em *Casamento de Branco*, que é finalizada fazendo o capitão converter-se num ser que não consegue conduzir mais sua vida, e ao mesmo tempo dá ao sujeito provocador do infortúnio, Benedito, a oportunidade de rir da própria situação e de seu algoz.

MAROCA – Calma, seu Mané! Deve estar por ai, passeando.

MANÉ – Uma noiva passeando na hora do casamento? Quem já ouviu falar numa coisa dessas! – (GRITA, HISTÉRICO.) – Dona Rosinha! Dona Rosinha!!!

ROSINHA – (ENTRA APRESSADA.) – O que houve? Onde está Marquesinha?

MANÉ – Fugiu! Fugiu!

ROSINHA – Meu Deus! Não é possível. Vamos. Vamos atrás dela.

BENEDITO – (RINDO) – A noiva fugiu, e ele ainda vai atrás. Isso é que é ser besta! Em vez de aproveitar e se livrar!...

MAROCA – O quê? O que é que você está dizendo? Abra seu olho!

BENEDITO – Eu só queria dançar com você, nêga. Vamos, sacudir, nêga!

(ENTRA O CAPITÃO JOÃO REDONDO, EM PIJAMA, GRITANDO. ATRAVESSA O SEGUNDO PLANO, COMO SE NÃO VISSE NINGUÉM.)

JOÃO REDONDO – Ladrões! Ladrões! Estão roubando meus peixes! Roubam no barracão! Ladrões! Deixem meus peixes! Meus peixes! Minhas mercadorias! Ladrões! Porrote! Porrote! Atira! Atira! Mete fogo no rabo desses ladrões! – (SAI GRITANDO. POR ALGUM TEMPO AINDA SE OUVEM OS SEUS GRITOS FORA DE CENA.)

BENEDITO – Esse pirou duma vez!

(MÚSICA. BENEDITO E MAROCA CANTAM E DANÇAM.)

(PIMENTEL, 1983, p. 55)

Como vimos, Altimar Pimentel não contemporiza em nenhum momento com o opressor, fazendo-o perder o dinheiro, perder a filha e perder o juízo, enquanto Benedito, que o enfrenta, a partir de seus quiproquós, termina vencedor e feliz, tendo como único problema conseguir se livrar do casamento com Maroca. O ponto alto do texto, que o separa da maioria do mesmo gênero, é a solidariedade do personagem com seus companheiros de exploração.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: JORGE ZAHAR, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BENDER, Ivo. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS/EDPUCCRS, 1996.

BERGSON, Henri. *O Riso*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. S. Paulo: Duas Cidades, 1993.

LUKÁCS, Georg. *Estética: cuestiones preliminares y de principio*. Barcelona, Ediciones, Grijalbo, 1966.

MARX, Karl. *O Capital* (Volume I). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MOLIÈRE. *Tartufo*. (Tradução: Guilherme Figueiredo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

PIMENTEL, Altimar. *Casamento de Branco*. In: *Teatro de raízes populares*. João Pessoa: Edição do Autor, 2003.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. (Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade.) São Paulo: Editora Ática, 1992.

Como citar este artigo:

CABRAL, Otávio & FERRAZ, Ana Flávia de Andrade. O olhar subalterno na subversão da comédia: uma análise de “Casamento de branco”, de Altimar Pimentel. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 18, jul.-ago. 2014, p. 37-51. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num18/dossie/palimpsesto18dossie04.pdf>. Acesso em: *dd mmm. aaaa*. ISSN: 1809-3507

ⁱ Para a nossa análise optamos pela versão original da peça e não pela edição revista pelo autor, em 2003, ao dar início à edição dos volumes de sua obra completa, intitulada “Teatro de Raízes Populares”. Nessa edição o autor resolveu promover algumas modificações no texto, até mesmo mudando o nome de algumas personagens oriundas do universo da cultura popular. Por entender que as alterações promovidas em nada alteram o teor do texto é que resolvemos analisá-lo em sua versão original.

ⁱⁱ Tais como João Grilo e Chicó, de Ariano Suassuna; Garcia e Militão, de Volney Leite e Gercino Souza; Cancão de Fogo, de Jairo Lima.

ⁱⁱⁱ Reflexo estético no sentido lukacsiano, que compreende a obra de arte como uma reflexão sobre a realidade, ao trazer necessariamente os componentes da própria realidade. Ver Lukács, 1966.