

Dramaturgia e comicidade – Reconstruções

Cleise Mendes (UFBA)

GT: Dramaturgia – Tradição e contemporaneidade

Palavras-chave: Comicidade – dramaturgia – estratégias cômicas

O gesto de reconstruir um trajeto de pesquisa, mesmo buscando guardar alguma distância frente aos resultados obtidos em diferentes etapas, dificilmente consegue ser isento da tentação de rasurar, reescrever, reinterpretar, enfim, refazer o caminho com outros passos, pois, como lembrou Derrida em meio a uma famosa polêmica, “a pretensa reconstituição de um contexto permanece sempre uma operação performativa e não puramente teórica.”¹ Assim, é com toda atenção às reelaborações que devo estar produzindo pela simples revisitação de meus próprios escritos que uso o espaço deste encontro para dar notícia dos últimos desenvolvimentos de um projeto de pesquisa iniciado em janeiro de 2006 e intitulado *Dramaturgias do Efeito Cômico – Estratégias de construção da comicidade na cena contemporânea*.

O estudo configura-se como investigação crítico-teórica desenvolvida no domínio limítrofe entre dramaturgia e comicidade. Tendo como ponto de partida a escrita de textos destinados às práticas cênicas e outros meios audiovisuais, sob a forma de peças e roteiros, investigam-se os procedimentos de produção da comicidade através de um corpo de obras dramáticas, com ênfase na dramaturgia brasileira e latino-americana das últimas duas décadas. Trata-se, num primeiro momento, de identificar certos processos canônicos de construção do efeito cômico, e em seguida, observar seus traços, variantes, transformações e mesmo subversões na dramaturgia contemporânea. Os processos em questão têm um enraizamento histórico: florescem ou adquirem força peculiar em determinadas épocas e sociedades, graças à estima de seus públicos. Mas, por outro lado, essas configurações dramatúrgicas reaparecem em cena com tal constância, ainda que submetidas a transformações formais e temáticas, que tais reiterações chegaram a desenhar, na percepção de críticos e teóricos, os limites de um campo de ocorrências a que se denominou “gênero cômico”.

O interesse que motivou este estudo vem da percepção de um claro descompasso entre a rica e multifacetada produção dramática no domínio do cômico – abrindo espaços para criações insólitas, surpreendentes, rebeldes às categorizações existentes – e a ausência de uma reflexão crítico-teórica que acompanhe essas práticas. As teorias em circulação no meio acadêmico permanecem conformadas aos aspectos mais tradicionais das manifestações da comicidade, e tomam por base a produção dramatúrgica que vai até meados do século XX, quando muito. Apesar da importante contribuição dos trabalhos de Freud, Bergson, Frye, Mauron, Propp, Bakhtin, Jauss, Todorov e poucos outros de igual relevância, não se dispõe de uma descrição sistemática dessas formas dramáticas. Ao mesmo tempo, é nos procedimentos da tradição teatral da comédia que a televisão e o cinema vão hoje buscar recursos para o entretenimento de seu grande público, o que parece atestar sua curiosa eficácia sobre o espectador contemporâneo.

¹ DERRIDA, Jacques. *Limited Inc.* São Paulo: Papirus, 1991. p. 178.

Durante o ano de 2006, os primeiros frutos desta investigação foram comunicados através da publicação de dois artigos, de uma disciplina ministrada em curso de especialização e de três palestras. A disciplina, denominada Humor e Comicidade, integrou o Curso de Especialização em Roteiros para TV e Vídeo, das Faculdades Jorge Amado; por estar direcionada à prática dramática de alunos interessados profissionalmente na escrita de roteiros, concentrou-se nos aspectos mais técnicos da construção do efeito cômico, tais como o exame de tipologias de personagens e dos procedimentos de “mecanização” de situações dramáticas (repetição, inversão, interferência de séries).

Duas das palestras realizadas a partir de aspectos pontuais desta pesquisa trataram certas questões da comicidade pela ótica da psicanálise, tomada como um possível dispositivo de interpretação, mas sem renunciar, contudo, em nenhum momento, à visão da comédia como construção artística, como um ato de *poiesis*, que obtém seus efeitos graças à mediação de personagens, situações e diálogos tecidos por procedimentos específicos.² Em uma terceira comunicação, intitulada “O comediógrafo, seu público, seu ofício”³, a tônica se desloca para a apreciação (no sentido próprio de valorizar/desvalorizar) das relações entre o comediógrafo e os juízos e pareceres da sociedade, buscando problematizar a questão do rebaixamento cômico e suas conseqüências éticas/estéticas, através da discussão de textos críticos e de exemplos da comédia cinematográfica.

Neste breve relato, chego enfim a dois produtos deste estudo que foram especialmente relevantes para minha compreensão do fenômeno da comicidade no âmbito da construção dramática. No artigo intitulado “O cômico: crítica e vertigem”⁴ tive a chance de trabalhar com um dos textos mais instigantes do pequeno repertório de estudos realmente relevantes sobre o assunto, que, no entanto, raramente é encontrado nas bibliografias de pesquisas sobre a comédia, no âmbito acadêmico. Trata-se do ensaio de Charles Baudelaire publicado quase meio século *antes do famoso estudo de Bergson* e que tem sido apontado como um texto precursor na proposição do grotesco como categoria estética.⁵ As observações do poeta sobre a caricatura e o riso suscitado pelo grotesco lançaram luz sobre uma ampla região da comicidade – não examinada por Bergson – que só seria revisitada, de modo produtivo, por Bakhtin em seu estudo sobre Rabelais, embora com uma visão bem diversa do ideário romântico-satanista.⁶

Baudelaire nos oferece a distinção entre dois tipos de comicidade. As formas da comédia (que seriam depois descritas por Bergson) baseadas na superioridade crítica do espectador, na idéia de automatismo e ainda no suposto objetivo (!) de corrigir os “vícios sociais” serão chamadas pelo poeta de “cômico significativo ou imitativo”: constituem o caso mais banal, em que a comicidade depende sempre de uma

² “Expressões do Inconsciente no Teatro” – palestra proferida no Instituto Sede Psicanálise, Salvador, em 16 de março de 2006; “Erotismo e pornografia: o corpo em cena” – palestra proferida no *Fórum do Campo Psicanalítico: Modalidades do Gozo*, Salvador, 04 de outubro de 2006.

³ Palestra proferida a convite da Academia de Letras da Bahia, em 19 de outubro de 2006.

⁴ MENDES, Cleise F. O cômico: crítica e vertigem. *Revista Repertório Teatro & Dança* Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Ano 8, no.8. p. 06-17.

⁵ BAUDELAIRE, Charles. *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. In: _____. *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1976. Publicado três vezes, em 1855, 1857 e 1868, com várias modificações entre uma versão e outra. O texto da edição citada é de 1868.

⁶ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Edunb, 1993.

comparação que possa gerar a superioridade de um sobre a fraqueza ou inépcia do outro. Mas existiria também a comicidade que produz um riso excessivo, insano, irresistível, a que somos levados diante da imagem de seres que não se enquadram em nossos padrões lógicos e cuja mera existência violentaria nossas regras de bom-senso, chamada por Baudelaire de “cômico grotesco ou absoluto”. A distinção se torna clara quando o poeta aproxima o grotesco do cômico “inocente”, com modelo em Rabelais, e o significativo do cômico “de costumes”, associado à obra de Molière. O ensaio de Baudelaire, em geral tratado de modo marginal nos estudos da comédia, contribui de modo decisivo para que se possa conceber um tipo de recepção cômica que se coloca no pólo oposto ao do efeito sócio-crítico e punitivo da teoria bergsoniana. Graças a isso, como alternativa à idéia hegemônica de um riso que *desce* de um espectador superior e crítico, que obtém prazer do contraste entre uma atuação excêntrica e a norma partilhada pelo grupo social, temos a imagem de um riso que *sobe*, alegre, violenta e irresistivelmente, da liberação das funções corporais e dos poderes da imaginação, e se dissolve numa experiência coletiva, graças à vertigem do grotesco.

O estado atual desta pesquisa, porém, parece melhor representado em outro artigo, também publicado em 2006 ⁷, onde o exame das estratégias cômicas foi direcionado para a construção do diálogo. Por não aceitar a idéia, largamente difundida nos estudos da comédia, de que entre o espectador e a personagem cômica haja apenas crítica e distância, comecei por investigar a linguagem da comédia a partir da análise freudiana dos chistes. Certos diálogos de Karl Valentim serviram para associar o “cômico absoluto” (Baudelaire) aos “chistes inocentes”(ou seja, aqueles em que Freud não encontra propósitos libidinais ou agressivos). Observei que em muitos diálogos cômicos o que existe não é a irrupção do não-sentido, mas sim a imposição “absoluta” de uma outra racionalidade. Em *Guernica*, de Fernando Arrabal, o Velho explica à Velha, que reclama do bombardeio, que ela nada entende da guerra, que os generais *precisam* testar as bombas: se a bomba mata muita gente, então é boa; se mata pouca gente, é uma bomba ruim, e eles não fabricam mais. Em *Esperando Godot*, ouvimos de Estragon: “Deus não existe, aquele porco!”. Ou essa frase magnífica, citada por Freud em seu inventário de chistes: “Ela não apenas não acredita em fantasmas, como ainda não tem medo deles.”

Essas são frases que “puxam o tapete” ao nosso pensamento sério, obrigando-o a dançar, como o deus de Nietzsche. Tais falas “dançarinas”, de que se alimenta largamente o diálogo cômico, seriam o oposto do que chamei, provisoriamente, de “frase diplomática”. A frase diplomática, diante do dissenso ou da contradição, diante do choque de argumentos, executa uma espécie de pirueta lógica que tem como intenção criar uma provisória “sutura” ou acordo retórico. Para um breve exemplo, lembre-se o famoso dito: “Se queres a paz, prepara-te para a guerra”, cuja proeza argumentativa tenta, pela graça do paradoxo, convencer o interlocutor de uma razão irrefutável. A frase cômica, ao contrário, é ponte transparente sobre um abismo irredutível, e ao invés de tentar abolir a brecha faz dela espetáculo, alargando e aprofundando sua vertigem. A frase cômica é uma contradição viva, exposta, que além de não “resolver-se” no sentido de uma unicidade lógica, espetaculariza o paradoxo, coloca-o no proscênio sob todos os refletores.

⁷ MENDES, Cleise F. Como não falar a sério – a dança da linguagem na construção da comicidade. In: *Revista da Bahia*. Salvador: FUNCEB, no. 42, p. 89- 96, 2006.1.

Referências:

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Edunb, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. In: _____. *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1976.

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.

MENDES, Cleise F. O cômico: crítica e vertigem. *Revista Repertório Teatro & Dança* Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Ano 8, no.8. p. 06-17. ISSN 1415-32-03

MENDES, Cleise F. Como não falar a sério – a dança da linguagem na construção da comicidade. In: *Revista da Bahia*. Salvador: FUNCEB, no. 42 , p. 89- 96, 2006.1. ISSN 0103-2089.