1 INTRODUÇÃO

O estudo acerca da catarse me proporciona inquietação acadêmica e pessoal, pois intriga-me o efeito que uma representação, seja dramática ou não, pode detonar nos receptores - que trazem diversos interesses e preferências artísticas. Encontra-se em **A arte poética** de Aristóteles (1966) uma relevante definição vazada em perspectiva específica: a tragédia, especialmente, a partir do *mythos.*

Ademais não há, em Aristóteles, uma minuciosa definição e estudo da catarse, mas, como apresenta Roberto Machado (2006, p. 28), apenas breves referências, notas esquemáticas para os alunos do Liceu – local onde possivelmente ocorreriam debates mais minuciosos. Desde então, teóricos e dramaturgos discordam, reafirmam, reiventam a catarse sob diversos fundamentos.

Na pesquisa Estudos das principais teorias da catarse, realizada por mim em 2009, refleti, partindo do pensamento de Roberto de Oliveira Brandão (2009), que diversas linhas interpretativas vincularam-se ao texto aristotélico. Tais linhas podem ser subdivididas, segundo Brandão, em três vertentes: investigação exegética dos conceitos; manual de prática e crítica da arte; e, por fim, a perspectiva adotada pela teoria da literatura.

Sob este último enfoque, pensadores do dramático partem do texto do filósofo grego para repensar a proposta aristotélica no intuito de ampliação e de reconfiguração da catarse em uma multiplicidade de leituras. Como no meu trabalho supracitado foi possível observar que a diversidade de pensamento acerca da catarse evidencia a impossibilidade de limitar o efeito do drama a apenas uma teoria e que as investigações teóricas do teatro não devem desconsiderar esta realidade.
Entretanto, a investigação iniciada carecia de continuidade, de suplementação, não apenas para refletir sobre outras interpretações teóricas, mas também para observar como as reflexões sobre o catártico podem potencializar leituras do drama.

Neste novo momento, busquei por um crítico que além de refletir acerca do aspecto teórico do drama, também me possibilitasse uma articulação com texto de teatro. Assim, surgiu o interesse pelo estudo e análise dos textos da dramaturga Cleise Furtado Mendes.

A situação dessa escritora é oportuna ao projeto de pesquisa ora apresentado, vez que, ao mesmo tempo em que posso ampliar a reflexão sobre a catarse, possibilitar-me-ia compreender se e como as propostas de catarse - defendidas em palestras, livros e aulas - encontram acolhimento na própria produção ficcional. Ou seja, além de uma pesquisa somente teórica, seria possível uma reflexão dialógica entre a dramaturgia e a teoria, ambas de Cleise Mendes.

Cleise Furtado Mendes, dramaturga baiana, professora-doutora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, pesquisadora da área dos estudos dramáticos traz contribuições à compreensão da catarse, especialmente com os textos: **Estratégias do Drama**, **A gargalhada de Ulisses** e **Épido e a comédia dos enganos**.

A definição adotada por Mendes para a catarse é o chamariz de toda a construção desse processo de pesquisa. Ao defender a catarse como estratégica dramatúrgica e dramática, há um cuidado, uma atenção ao texto, ao teatro, à literatura e por esta razão acredito que sua produção pode me ajudar na investigação teórica ora proposta e ora projetada.

No discurso de Mendes, apesar de operações de deslocamentos e releituras, há uma cuidadosa e generosa orientação ao leitor da diversidade de proposições teóricas que compõe o tema da catarse. Nesse sentido, por exemplo, quando dialoga e reflete sobre a produção de Brecht e de Freud, apresenta sua interpretação e sugere novas intelecções para a catarse, especialmente como estratégia de leitura da produção contemporânea.

Drama e desejo: o lugar da catarse na teoria do drama – dissertação de Mestrado que foi publicada com o título de **Estratégias do drama** em 1995 visa arrebentar as amarras teóricas da catarse, para uma promoção de uma reflexão e especulação de como o efeito do drama pode ser acessado por inúmeras formas dramáticas. Assevera-se, no discurso de Cleise Mendes, a possibilidade de a catarse ser modificada, reestruturada a partir das diversas produções dramáticas contemporâneas, numa perspectiva integrativa entre teoria e dramaturgia.

Estratégias do drama formula a concepção de uma catarse como circuito entre sujeitos, a partir do desejo, mobilizando, a um só tempo afeto e intelecto, tendo

como centro a representação dramática, o *mythos*[1]. As reflexões desenvolvidas no citado estudo serão objeto de discussão da primeira seção. Em fase de doutorado, Cleise Mendes especula detidamente acerca da catarse na comédia, avaliando a sua possibilidade e pertinência. Todavia, como se verá, há uma problemática fundamental que precisa ser resolvida: grande referência sobre o cômico associava a recepção cômica como exclusivamente racional, mas, em **Estratégias do drama,** apontam-se também as emoções como condutoras de catarse. Haveria, então, um impasse a ser resolvido com a tese: ou a revisão do conceito definido na dissertação ou uma nova consideração teórica sobre a catarse cômica. O resultado do trabalho foi publicado em 2008, sob o título de **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**.

A investigação sobre a catarse na comédia desenvolvida por Mendes foi relevante para os estudos do teatro, pois apesar de um expressivo volume de reflexões sobre o efeito a partir da tragédia, muito pouco há sobre a comédia.

Suspeito, ademais, que uma melhor leitura das ideias de catarse de Mendes não está apenas nos textos acadêmicos, mas que a sua própria ficção pode dar pistas, construir diálogos, suplementar o entendimento da catarse.

Deste modo, a pesquisa ora apresentada tem o objetivo de confrontar e analisar os diálogos possíveis entre a teoria de Mendes e a sua própria dramaturgia – especificamente a partir de duas peças: **Marmelada, uma comédia caseira** e **Noivas**. Ou seja, será possível visualizar e compreender contaminações entre as instâncias de fala assumidas por Mendes? Em caso negativo, aquilo que é refletido na teoria é divergente da realização ficcional?

Com esta investigação, não pretendo defender que a ficção serve aos ideais teóricos, mas que a construção teórica de Mendes possibilita uma metodologia de leitura convergente e integrativa com a própria ficção. Portanto, este trabalho é a construção de uma leitura possível da ficção de Mendes, articulada e em diálogo com a produção teórico-acadêmcia da própria dramaturga.

---

[1] Cito apenas o *mythos*, pois Aristóteles desconsidera os recursos cênicos, o espetáculo em si. Todavia, defendo que, com o atual relevo do espetáculo na cena dramática contemporânea e integrando com outros textos teóricos de Cleise Mendes, também o espetáculo é elemento detonador do circuito de emoções. Mas, como o seu texto, explicitamente, assim como Aristóteles, não faz esta referência, apresento-o como nota de rodapé.

Nesta perspectiva, surge a hipótese deste trabalho: a teoria e a ficção de Mendes promovem uma reflexão acerca da catarse de modo suplementar e dialógico?

Com o intuito de discutir esta proposta de leitura, o trabalho será dividido da seguinte forma:

A primeira seção visa traçar o caminho desenvolvido por Mendes, no aspecto teórico, quanto a catarse. Assim, identifico as principais questões trazidas em suas argumentações para discuti-las na primeira parte. Pretende-se estudar quais são as propostas de catarse para Mendes, inclusive a metodologia de estudo da catarse, exposta na palestra **Édipo e a comédia dos enganos**. Além desse texto e das publicações **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia** (2008) e **Estratégias do drama** (1995) duas palestras de 2011 serviram de fontes para a discussão: **O diálogo no drama e o discurso do outro** e **O princípio dialógico no drama**.

A segunda seção deste trabalho se propõe a investigar se tais formulações teóricas possibilitam diálogos com a produção ficcional, bem como se a ficção adota a mesma fundamentação de catarse que se encontra na produção crítica. O recorte bibliográfico cinge-se a duas peças: **Marmelada: uma comédia caseira** e **Noivas**. Com este percurso, restará avaliado, exemplificadamente, como a ficção pode trazer pistas para a compreensão da teoria e vice-versa.

A metodologia utilizada neste trabalho foi um prévio estudo de referenciais teóricos produzidos por Cleise Mendes. Em seguida, dentro do acervo de peças publicadas da dramaturga, após leitura e estudo, escolhi duas que, pela proximidade temática, possibilitam melhor analisar como as formas cômicas e dramáticas são mobilizadas para o diálogo com as ideias de catarse.

2 ENTRE O DESEJO E A GARGALHADA: A CATARSE NA TEORIA DE CLEISE MENDES.

No livro**, Estratégias do drama (1995),** há discussão acerca das limitações e perspectivas da concepção aristotélica do drama. Logo no começo do texto, Mendes argumenta que o conceito de catarse esteve, por muito tempo, vinculado a interpretações defasadas para compreensão da cena contemporânea (1995, p. 16)
Na perspectiva da teórica, isto se deve a uma linha de interpretação de a **Arte Poética** de Aristóteles (1966) que associou fixamente *catharsis* a uma determinada forma de *mimese* dramática. Tal representação definir-se-ia pela semelhança entre os personagens e os seres reais; ações com encadeamento lógico e causal; identificação dos receptores. Nestes termos, dramaturgos do início do século XX se autodenominaram modernos justamente por argumentar em desfavor da catarse: consolidam-se as teorias anticatariticas. **Estratégias do drama** quer também problematizar: é possível um drama anticatártico?

Mendes (1995, p.17), partindo da linha de contestação desenvolvida pelo dramaturgo Bertold Brecht através do projeto de drama épico que populariza uma noção de catarse como apelo emocional do espectador, investiga em que medida as subversões propostas pelo pensador alemão podem implicar em um drama anticatártico.

Ao longo desse caminho de pesquisa e dedicação, Mendes consegue problematizar e reformular noções fundamentais para o estudo do teatro na contemporaneidade:

> A retomada das categorias tradicionais do trágico e do cômico, interrogando sua ação sobre o receptor e seus diferentes modos de proporcionar prazer, visa principalmente a observar o efeito surpreendente da fusão desses recursos no drama contemporâneo Fazem-se convergir, por fim, os traços diferenciais das teorias examinadas, objetivando uma amplitude do conceito de catarse em direção à variedade da atual produção dramática. (MENDES, 1995, p. 18)

A despeito dessa citação e do debate teórico desenvolvido em seus textos, não foi identificado no texto de **Estratégias do drama** qualquer exemplo de dramaturgia contemporânea, mas apenas nomes consagrados como Shakespeare e Beckett, por exemplo. Apesar desta situação, compreendo que as leituras propostas nos textos de Mendes podem contribuir para a leitura do teatro contemporâneo.

Visando entender a relevância do debate de Mendes para a compreensão do teatro atual, bem como a pertinência de tais ideias fornecerem pistas para melhor compreensão da própria dramaturgia, estudarei as principais posições da teórica a fim de cotejá-las com as produções ficcionais dramáticas. Começo pelo estudo desenvolvido no Mestrado em Letras. Neste trabalho, a investigação é da catarse de modo geral e enquanto evento do campo da teoria da literatura. Assim, Mendes (1995) se propõe a de um lado pensar o lugar da catarse e de outro, mapeando as redes de referência da catarse, problematizá-la, tendo como último objetivo a produção dramática pós-século XIX.

2.1 AS ESTRATÉGIAS DO DRAMA: A EMOÇÃO E IDENTIFICAÇÃO COMO FERRAMENTAS SIMULTÂNEAS DE ACESSO À CATARSE.

Logo no início de seu livro, Mendes (1995) sustenta que os conceitos de mimese e catarse, enunciados por Aristóteles (1966), configuram-se como paradigmas para discussão e compreensão da arte. Segundo a poética clássica, a arte seria sustentada sob dois grandes eixos: o caráter *estético* da representação, ou seja, representar algo como se natural fosse (perspectiva da *mimese*); o caráter *ético-afetivo* da representação, ou seja, quais os impactos e relevância da representação do mundo nas pessoas (catarse). A crítica levantada pela dramaturga baiana, neste ponto, é que a dimensão ético-afetivo estaria em função do estético e nunca o oposto. Deste modo, para que a catarse fosse legítima teria de haver, antes, uma *mimese* reformulada.

Porém, uma das inquietudes iniciais que se materializa no texto de Cleise Mendes é que mesmo tendo ocorrido diversas intelecções e atualizações ao conceito de *mimese*, o mesmo não ter acontecido com a catarse – que restou em grande medida ainda subjugada a uma representação trágica, decorrente da identificação.

Mesmo as tentativas filológicas, a partir do século XVI, não conseguiram desestabilizar a vinculação da medida ética-afetiva com a *mimese* clássica, consagrando o conceito de catarse dramática, qual seja:

> A semelhança entre as personagens e os seres reais que imitam, dentro de um contexto coerente de ações, de causalidade lógica, permitiria ao leitor/espectador identificar-se com essa criação a sua imagem e viver por empatia esses destinos, experimentando uma descarga de emoções ou alívio da tensão psicológica. (MENDES, 1995, p. 16).

Na argumentação de **As estratégias do drama** (1995) à catarse se vinculou a ideia de *mimese* que, como uma cópia da realidade, da sociedade e por identificação, deveria promover a empatia, o alívio de emoções. Ademais, a catarse ora definida aplica-se a uma forma dramática específica: o drama aristotélico, que nem sempre parece ser seguido nas produções contemporâneas, incisivamente com o advento do século XX e as propostas auto-designadas anti-catárticas, como o projeto de Bertolt Brecht e de Augusto Boal. A associação da *catharsis* à mimese clássica causou uma relação de sinonímia entre aristotélico e catarse, como se somente esta forma e somente uma catarse pudesse existir.

Citado equívoco fundamenta as argumentações de Bertolt Brecht sobre a catarse e sobre o teatro dramático em **Estudos sobre o teatro (2005)**. Brecht apresenta a catarse dramática como emoção gratuita, apelo à recepção do público enquanto distração superficial e sem qualquer relevância para a formação humana. E neste sentido se manifesta Mendes:

> A catarse produzida pela representação dramática não é um fenômeno fixo, intemporal, algo que se limite a uma determinada forma de drama, e precisa ser encarada em suas várias faces, tranqüilas ou assustadoras, compreendida tanto em seu caráter essencial de resposta a um desejo de encenar as ações humanas quanto em sua historicidade. Independente como linguagem artística, mas dependente da realidade que encena, o drama promove incessamente a ação de repensar o mundo em que vivemos figurando de preferência as suas crises. Faz-se desse modo em tensão permanente, como forma e função, mimetizando não só o que acontece, mas o que está para acontecer, a ação presente e a ação futura do homem. Através do seu jogo de simulações o drama aspira à verdade[,,,]O dramaturgo contemporâneo, como novo Édipo, tem dupla tarefa: não deve apenas desvendar a Esfinge, deve também construí-la, reconstruí-la. (MENDES, 1983, p. 37).

O drama aristotélico pode ser compreendido como forma estruturada em nó e desenlace, quando mediante peripécia e reconhecimento, utilizando de uma verossimilhança interna e da causalidade de ações apresenta uma ação tida como integral, completa e lógica. As personagens são construídas de tal modo que

promove uma empatia, uma identificação com o público, detonando uma recepção catártica.

Esse duplo (lógica + empatia = catarse), como pude observar desde **Estudo das principais teorias da catarse** (2009), é alvo de relevantes críticas de Brecht. Para o dramaturgo alemão, na perspectiva social, a finalidade deste modelo de drama seria a depuração das emoções terror e compaixão do receptor por intermédio de uma identificação emotiva com as personagens. Por isso, visualizo que na leitura de Brecht (2005), catarse é depuração e identificação é alienação, entrega emocional. Suspeito que o dramatismo aristotélico é sinônimo - nas críticas de Brecht (2005) - de drama burguês, que foi praticado especialmente no final do século XVIII. Por isso, com o intuito de melhor compreender as idéias de catarse, extrapolo o texto de Mendes para compartilhar alguns esclarecimentos sobre o drama burguês na perspectiva de Szondi (2004) a fim de tentar encontrar elementos que se integrem às argumentações de Brecht, para a promoção de uma mais incisiva intelecção da ruptura proposta pelo teatro épico. Após, volto a seguir com as argumentações de **Estratégias do drama** (1995) quanto ao projeto brechtiano e a catarse.

O drama burguês, com irreverência à tradicional divisão de caracteres em personagens de alta e baixa condição social; entre tragédia e comédia, em que caberia exclusivamente àqueles o *pathos* trágico e a esses a comédia, apresenta os dilemas e paixões do homem comum. Ou seja, a cena agora é dos homens ordinários, homens sem a nobreza social ou sem posições reais. Por esta razão, a falha trágica aqui não tem impacto sobre toda uma sociedade, como ocorre em **Édipo-rei** de Sófocles, por exemplo, mas apenas no universo particular do personagem. Nesse universo particular, pequenos comerciantes, pais de família sobem ao palco como seres dignos de emoções do público e objeto de identificação e catarse. A especificidade desta dramaturgia cinge-se, segundo Szondi (2004) em dois aspectos: técnica da representação e efeito pretendido sobre o público.

O caráter privado dos temas e situações em que se envolvem os personagens contribuiu para um aburguesamento do drama, um estreitamento de palco à representação da intimidade de uma vida. Talvez, este caráter tenha potencializado a identificação do público com os personagens, atualizando o modelo aristotélico para uma aproximação com a pequena família burguesa e, então, o efeito que se teria seria um sentimento compartilhado (sentimentalismo). Diferente

da tragédia grega, como analisa Szondi (2004), o lar burguês não pode ter conflitos sanguíneos, ações objetivas, guerras, como em **Édipo-rei**; e todos estes problemas são convertidos em lágrimas, comoções, melancolias[2], em razão de o contrato social do lar burguês pregar o lar como o lugar da felicidade terrena plena.

Como é possível inferir da argumentação de Szondi (2004), a dramaturgia burguesa é identificada como expressão da valorização da ordem do capitalismo e do protestantismo, do ensinamento do equilíbrio, do apagamento dos instintos em prol de uma sociedade. Por isso, o efeito pretendido para o espectador também seria moralizante: ao contemplar o sofrimento de um igual, fortalecer-se-ia as virtudes. Deste modo, a catarse é reinterpretada para ideais ascéticos burgueses: ponderação dos vícios para uma legítima ascensão social.

Parece, com as devidas proporções, que há nesta modalidade, uma matriz de recepção ainda hoje explorada pelo entretenimento (e de bastante sucesso): o sentimentalismo daquele que é próximo, semelhante a nós. Com esta constante na dramaturgia burguesa, arrisco a ler Brecht e seu projeto dramatúrgico com a reflexão de Adorno (1997) em **Dialética do esclarecimento**. Neste texto, a indústria cultural é compreendida como mecanismo que neutralizaria o potencial subversivo da arte, formatando-a em favor de uma lógica do capitalismo, transformando arte em diversão:

> A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. [...] Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda diversão. O prazer [...] não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, [...] Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO, 1997, p. 75)

No cotejo entre os textos de Szondi, Brecht e Adorno, parece que a crítica do teatro épico ratifica justamente a perspectiva de associação entre entretenimento, sem reflexão crítica, e arte. A dramaturgia burguesa para Brecht aproxima-se da indústria cultural e impossibilitaria os receptores a uma arte provocativa, moldando,

---

[2] Assim se manifesta Szondi “não expõe conflitos de classe e sim aquela sentimentalidade pela qual os seres humanos, unidos na pequena família burguesa, não ousam decidir seus conflitos, senão os reprimem em lágrimas de comoção e de lamento”. (2004, p.77)

segundo Adorno, um outro efeito a partir da arte: a alienação, a ausência de postura crítica de seu próprio tempo, massificando a percepção estética a reconhecimento de modelos e padrões reiterados, a exemplo do final feliz. Como o café antes do espetáculo, ou a pipoca antes do cinema, o *happy end* antes de fechar as cortinas indicam que o produto adquirido foi posto ao consumo de modo eficaz e coerente com o que se esperava.

Nessa lógica, posso ainda arriscar que as emoções que conduziram a catarse também podem ser atualizadas. Terror e compaixão cedem espaço a um jogo de identificação com o *pathos* do personagem e de ansiedade pelo final feliz (resolução do conflito de forma positiva para o personagem com que se identifica). Esta vinculada não só à vingança, à honra, mas ao sucesso financeiro, à consolidação da família burguesa.

Todavia, em mundo de realidade bélica, o sentimentalismo e tais objetos eram tidos como alienação, como bloqueios a uma postura crítica do teatro e da realidade, especialmente para Brecht. Para isso, como já observado em **Estudo das principais teorias da catarse** (2009) o teatro épico propõe um distanciamento que pretende impedir a identificação com os personagens e, por consequência, uma recepção emotiva, promovendo uma postura crítica do público e o alegado fim da catarse.

A partir da leitura de Brecht, posso compreender que o teórico alemão equivocadamente associa razão e ação; uma reação crítica do público dependeria apenas da representação que mobilizasse o racional. Apesar de ser uma intelecção pertinente a teoria de Brecht, penso que esta proposta é desviada em algumas realizações dramáticas, como a peça **Mãe Coragem**, em que a emoção é capaz de detonar uma crítica à guerra, especialmente na cena em que a personagem-título não pode demonstrar a dor ao reconhecer o corpo morto do filho. Esta emoção velada, silenciada é recepcionada como revoltante, como absurdo da lógica da guerra, da sobrevivência num mundo bélico. Além disso, outro descompasso que visualizo é que a resposta pretendida pelo teatro épico seria um padrão de comportamento em resposta à ficção: seria isso possível na arte? Seria possível que todos pensassem e resolvessem a crise mundial com uma única postura?

Mendes (1995), então, se fundamenta, para uma leitura atenta da proposta brechtina, em dois vetores: observar como se caracteriza a mimese dramática; e quais as recepções que podem envolver tal representação.

Lastreando-se em Aristóteles e outros teóricos, conclui Mendes (1995) que, para uma representação dramática ou não, urge a construção de um repertório que seja de vivência imaginada ou não do humano (antropológico). A experiência com o mimético é um processo de validade, de comprovação de significância para os indivíduos, de manutenção e associação a uma dada memória cultural, uma dada identidade. Neste sentido afirma:

> Isso equivale a afirmar a existência de um traço essencial de identificação que possibilita o contato com qualquer forma de drama [...] o que está em jogo no trágico ou no cômico é o que toca ao mundo da platéia, e apenas por conseqüência a situação das personagens em cena. Só nos interessamos por aquilo que pertence ao repertório da nossa vivência, real ou imaginária, o que nos espelha, como ensina Hamlet aos atores (MENDES, 1995, p. 47).

A identificação, para Mendes (1995), fundamentaria a representação literária como um todo. Por esta razão, relendo Brecht (2005) e apontando algumas incongruências teóricas, ela conclui que não se trata na teoria do drama épico de quebrar a identificação do público a partir da encenação, mas sim de deslocar uma conexão entre palco e receptores fundamentada exclusivamente na emoção. Mas seria possível uma recepção somente racional?

Na teoria de autora, a própria linguagem no drama já seria detonadora de emoção, fragilizando uma recepção puramente racional e neste sentido afirma:

> Isso determina que a função absolutamente predominante na linguagem do drama seja a emotiva: a réplica, por mais que esteja orientada para representar ou simbolizar [,,,] está sempre influenciada em grau máximo pelo estado de espírito da personagem, sua situação e objetivos.A função emotiva é seguida de muito perto pela função conativa. A personagem sempre fala para influenciar seu interlocutor, ao mesmo tempo em que exprime suas ideias e sentimentos, quer mover os afetos do ouvinte, impressionar, comover, conquistar, iludir. [,,,]. Seria preferível, no entanto, designar a função predominante da linguagem no drama como função patética [,,,] que compreenderia as funções emotivas e conativa de Jakobson, definindo essa síntese de expressão e influência que caracteriza as réplicas dramáticas. (MENDES, 1995, p. 32-33).

Deste modo, a conclusão a que chega a autora é o que o próprio discurso dramático mobilizaria as paixões, vez que, de um lado, as falas das personagens encarnam emoções e tais falas já abastecidas de desejos, visam causar um impacto, uma ressonância nos receptores.

Por esta razão, defende **Mendes (1995)** que qualquer representação dramática jamais promove a renúncia de afetos, pois o jogo dramático já é movido pelo desejo: é construído pelo desejo. O acesso pela empatia com o drama não significa dependência da construção de uma ilusão, da quarta parede, da adesão inconsciente ao *pathos* do herói, mas a diversas outras formatações e características próprias do gênero dramático, uma vez que o envolvimento afetivo é natural da representação literária, especialmente da dramática.

Mas, em nenhum momento, Mendes (1995) defende uma exclusividade do emotivo, mas a possibilidade de uma convivência também com a medida racional, possibilitando e defendendo uma experiência integral do ser humano com a arte. Deste modo, o gênero dramático também não poderia ser exclusivo de uma única faceta do humano. E neste sentido, advoga Mendes:

> A tragédia e a comédia reuniriam desse modo os requisitos de uma experiência afetiva e cognoscitiva: a emoção e o perigo de perder-se, alienar-se, tornar-se outro pela identificação e, ao mesmo tempo, a consciência de um jogo que nos pertence [,,,] e que, por irreal, não nos ameaça. (MENDES, 1995 p. 47)

Como não associar este trecho à cena II do ato III de **Hamlet** , quando o príncipe, através da arte, pretende fazer descobrir a verdade: teria o rei sido assassinado? Por presumir que a arte seja capaz de aflorar a verdade, Hamlet percebe que a possível reação de Cláudio não será apenas afetiva (pela desídia da representação proposta por Hamlet), mas também um reconhecimento racional de si próprio e de fora descoberto:

> Hamlet – [,,,] Hoje há espetáculo ante o rei, com uma cena igual às circunstâncias da morte de meu pai, como eu te disse. Quando chegar essa passagem,peço-te que com todas as forças de tua alma observes a meu tio. Se seu crime não se manifestar ante um discurso, é que era alma penada o que nós vimos e mais negras as minhas fantasias que a forja de Vulcano. Observa-o bem. Hei de os olhos cravar-lhe no semblante; juntemos depois nossos juízos para julgar-lhe o aspecto. (Shakespeare, 2008, p. 575).

Nesse sentido, Mendes também propõe à arte sua capacidade de revelação emotiva e racional e para tal, busca reafirmar o caráter de texto da dramaturgia. Asseverando esta característica, o gênero dramático poderá ser objeto de intelecção, de reflexão e, de também, uma experiência cognitiva.

> Todo texto possui uma proposta ou sugestão cênica, seja ele um drama, um poema ou uma narrativa, jamais se reduz a palavras numa página. O texto literário finda por apresentar uma situação, uma experiência viva constituída e intensificada na linguagem e

> embora seja essa experiência o principal interesse do leitor, o idílio com o texto só acontece quando as palavras ganham movimento e plasticidade [,,,] assim a literatura se faz num constante teatro da linguagem (MENDES, 1995, p. 30)

Inserida nesta problemática emergem as reflexões de Mendes, com o objetivo de avaliar se é possível uma dramaturgia anti-catártica. O caminho desenvolvido em **Estratégias do drama** é a investigação sobre o gênero literário dramático. E após discussão de cada argumento, Mendes conclui que o gênero dramático jamais poderá ser anti-catartico. Tal situação seria a falência do gênero, defeito que desnaturalizaria o dramático.

O primeiro argumento trazido por Cleise Mendes neste sentido é de que o dramático, mais do que os outros gêneros, possui uma elaboração discursiva especial que promove nos receptores o esquecimento de uma figural autoral. Nesta medida, a recepção tende a iludir-se com as personagens, como se elas próprias possuíssem vontade, fala e conduzissem o fio no *mythos.* Exibe-se uma metáfora cênica que impressiona quanto ao poder das falas, vez que criam os personagens e promovem a ação. Justamente neste acesso ao dramático pela linguagem, inicia-se a participação emocional do público:

> A linguagem no drama está sempre associada a uma voz, um gesto, uma imagem humana. A participação emocional do leitor/espectador depende dessa individualização, desse recorte sensível, antropomórfico, desse enraizar de cada palavra num desejo e numa intenção (MENDES, 1995, p. 32)

Mendes, retomando as lições de Jakobson quanto às funções da linguagem, concorda que a função emotiva é a função predominante da linguagem. Esta seria a todo momento articulada com a função conativa, vez que a fala no teatro, além de expressar o sentimento, busca uma reação no ouvinte, uma adesão ou repulsa à linguagem. Estas funções interconectadas e a serviço do drama são conceituadas por Staiger (2009) - e retomadas no texto teórico da dramaturga baiana - como função patética. Apesar de este movimento ser elaborado pela linguagem, a elisão autoral e a força da ação proporciona que à personagem dramática caiba a condução das paixões. A este especial recurso do drama, Mendes denomina estratégia do drama:

> A presença absoluta dos sujeitos-agentes é o que impressiona o receptor do drama. Embora a linguagem seja aí o meio, tanto quanto na narrativa e no poema, a estratégia dramática consiste em ocultar,

> pela força da ação, a construção lingüística dos caracteres. De certo modo, a personagem dramática é sempre uma personagem-função. (MENDES, 1995, p. 37)

O segundo argumento discutido por Mendes será a identificação dos receptores. Independentemente de se tratar de uma forma cômica ou de uma forma dramática, só haverá interesse por aquilo que pertence ao repertório humano, seja real ou imaginário (MENDES, 1995, p. 47), algo que aproxime a arte da realidade particular dos indivíduos. Com este pressuposto, Mendes (1995) lê Aristóteles e o suplementa com a conclusão de sua hipótese: o drama possui os requisitos para a promoção de uma experiência afetiva e cognoscitiva.

Mendes, concentrando-se no capítulo IV de **A arte poética,** defende a imitação como característica da natureza humana e que, com a representação, seria possível construir um saber. A linha argumentativa de Aristóteles ratificada por Mendes é de que o conhecimento humano também pode ser desencadeado com a mediação mimética. A experiência com o ficcional permitiria, nas palavras da autora, o acesso a um jogo de conhecimento que não traria qualquer risco aos indivíduos, vez que apenas acontece no campo do imaginário, da construção de linguagem.

Por conseguinte, há, em **Estratégias do drama,** um duplo que caracteriza a catarse para Mendes: uma função patética que move o *pathos* dos receptores e, através da representação, a promoção de um saber. Assim, a recepção dramática implica em emoção e razão, simultaneamente.

Com isso, a catarse em Mendes sofre um processo de abertura conceitual para compreender não só a purgação de emoções, mas adotar um modelo de circuitos, de desejos, de razões, entre os sujeitos que interagem e integram a dramaturgia. Por esta justificativa, pensar o drama, para Mendes, é o fazer a partir de em uma rede de conexões que promoveria a catarse. A ideia de um drama sem catarse seria sinônimo de falência nos receptores e na construção conectiva que se mobiliza com o gênero dramático.

Então, como Mendes compreende o projeto do teatro épico e sua proposta anti-catártica? O projeto brechtiano, como já afirmado em **Estudo das principais teorias da catarse** (2009), pressupunha a quebra da relação empática no teatro, a fim de que, com estratégias dramático-didáticas fosse ensinado ao receptor a compreender a sua contemporaneidade. Como ferramenta utilizada para realização deste projeto, Brecht propunha recurso épicos para reforçar o caráter ficcional. Ora,

como já exposto, a consideração de Mendes sobre o gênero dramático era a da velada elisão do autor através da linguagem, simultaneamente a um processo de autonomia das personagens. Deste modo, na análise de Mendes, a tentativa de Brecht não conseguiu corromper a força empática a partir das personagens, bem como a figura narrativa teria sido absorvida pela ação dramática (MENDES, 1995, p. 62)

De outro lado, Mendes também discorda de que o distanciamento crítico teria impedido a catarse, uma vez que os receptores jamais se desconectam dos afetos para a recepção de qualquer texto (MENDES, 1995, p. 62). A falência do efeito V. seria decorrente do equívoco de Brecht em considerar que uma representação mais realista ou menos familiar seria capaz de deslocar a empatia. Muito pelo contrário, conclui Mendes, a recepção teria visto nestas estratégias então inovadoras, uma renovação frente à estética complicação-climax-desenlance do teatro burguês. Por isso, o efeito conseguido por Brecht foi o oposto: a renovação da catarse, uma nova estratégia de afetos e razões para com o palco.

> Com o objetivo de desentorpecer e despertar a audiência (...) a famosa quebra da empatia, enfim a “desilusão” épica, surgiram como possibilidades extremamente sedutoras para o público, moviam o entusiasmo pelo sabor de uma dessacralização do ritual cênico (...) o que resulta disso é uma consciência de que o efeito catártico da representação pode ser produzidos por meios muito diversos do que os teóricos e críticos modernos pensam (MENDES, 1995, p. 63).

Deste modo, a rasura que **Estratégias do drama** propõe para **Estudos sobre teatro** (2005) é que o empreendido por Brecht não seria a anti-catarse, mas apenas uma recusa a uma técnica poética aristotélica.

Mendes, com irreverência, relê o dramaturgo alemão, integrando o texto brechtiano, de acordo com os fundamentos teóricos que apresenta ao longo de seu texto.

> Repete-se na teoria brechtiana o tom prescritivo e didático da lição aristotélica: é melhor que o poeta mostre o impossível, desde que provável e coerente. Aristóteles espera que o poeta dramático convença pela lógica interna geradora do *pathos*; Brecht exorta o dramaturgo a observar uma lógica social e permitir uma atitude crítica. (MENDES, 1995, p. 65)

Por esta razão, a mera mudança de procedimento aristotélico não implica em um teatro anticatartico, mesmo que alegue desprender-se da medida emotiva-

sensitiva do indivíduo. Ademais a ideia de catarse apresentada em Aristóteles não é um procedimento, instruções para uma receita, mas uma Filosofia, uma visão de mundo (valores, princípios, lógica...) acerca da produção dramática. Por isso, torna-se problemática o afastamento e rejeição de uma teoria apenas pela mudança de procedimento dramatúrgico.

Como a teoria brechtiana, outros dramaturgos tentarão reler a produção e os procedimentos de Aristóteles (1966), mas sem perder de vista a função global da representação dramática: a catarse. Esta parte da emoção, mas não exclui todas as dimensões do sujeito. A conclusão é que há uma proposta de catarse em Mendes que seria integral, incluindo emoção e razão.

Todavia, apesar de concluir que a emoção e a razão são ferramentas de acesso à catarse, um novo impasse parece emergir, quando se trata especificamente da catarse na comédia. A tradição da teoria do cômico apenas aponta o racional como chave para recepção da comédia, expulsando de sua dimensão qualquer conexão com o emotivo. Mais uma vez, no estudo da catarse, Mendes se depara com a segmentação razão x emoção e teria duas trilhas: reformular sua própria teoria já exposta na dissertação ou investigar os pressupostos destas teorias e, numa postura crítica, repensá-la a fim de suplementar as próprias ideias de catarse.

2.2 RECONFIGURAÇÕES DE CATARSE PARA UMA LEITURA CRÍTICA DO CÔMICO.

Ainda com o propósito de melhor compreender a cena contemporânea, Mendes prossegue seus estudos, agora com foco na investigação acerca do tema da catarse na literatura dramática cômica. Neste sentido apresenta-se a sua tese de doutorado, consolidada no livro publicado em 2008 e concorrente ao então prêmio Jabuti: **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia (2008).** Neste estudo, além de enfrentar e consolidar as questões da teoria da catarse, Mendes desenvolverá reflexões acerca da hierarquia de valores que imputou à tragédia o plano mais elevado e o mais desprivilegiado à comédia. Defende a dramaturga que

a investigação deste aspecto é de relevante importância para compreensão da catarse cômica, pois:

> Na medida em que o espectador esteja mais ou menos imerso numa cultura que desqualifique os aspectos materiais e corporais da existência, em nome de valores éticos, religiosos, sociais, políticos, disso dependerá sua disponibilidade para obter prazer na comédia (MENDES, 2008, p.62)

Contribuindo para a discussão acerca do valor do cômico travada por Mendes, trago[3] o texto platônico, **Filebo** (1999) também como pressuposto para a compreensão dos fundamentos que destituíram o cômico do valor concedido à tragédia. No texto - que apresenta um estudo acerca do prazer - Sócrates promove um debate sobre a ética e sua relação com o prazer. Seriam verdadeiros os prazeres que, de algum modo, possibilitassem o conhecimento, que cultivasse o espírito. De outro lado, seriam falsos os prazeres que se misturam com a dor, como as sensações térmicas, afecções espirituais como cólera, luto, ciúme, bem como a experiência do risível, com a recepção cômica. A linha de raciocínio que justificaria tal avaliação expressamente negativa do cômico seria a de que a experiência cômica não traria o saber, mas a ilusão, a ignorância. Sócrates entende que o infortúnio alheio, ignorância e estupidez, mimetizados na arte cômica, provocam prazer aos receptores que, na recepção do texto, consideram-se mais sábios e inteligentes que aqueles personagens. Neste sentido, ao invés de dotar-me com um novo saber, a comédia me faz acreditar que o personagem é mais frágil do que eu sou, dotando-me de uma superioridade que não existiria.

Por esta razão, na perspectiva socrática, a comédia decorre de dois erros: de um lado, o objeto do riso, que, por não se auto-conhecerem, caem no equívoco de parecerem mais fortes, mais sábios e mais corajosos do que são; de outro lado, os receptores associam o prazer da arte com sentimentos negativos da alma representada, como a inveja daqueles que caem em desdita pela ignorância nas comédias.

Parece-me que, na verdade, o problema para o cômico em Platão (1999), como esclarece Verena Alberti (2002) no livro **O riso e o risível na história do**

---

[3] Há de se destacar que o texto de Filebo serve de argumentação para Mendes, em **A gargalhada de Ulisses** (2008), todavia sob outro enfoque: as emoções que poderiam ser mobilizadas com a catarse na comédia (vide páginas 42 e seguintes). Aqui, o texto é deslocado topograficamente (do capitulo inicial do texto de Mendes para o segundo e terceiro capítulo) visando facilitar e dar suplementar os debates feitos quanto aos valores que fundamentam um preconceito para com a comédia.

pensamento seriam as afecções mistas na recepção das comédias, que tanto incomodariam Platão. Por isto, o deleite decorrente da alegada inferioridade do prazer cômico ante aqueles que seriam puros, como se alcançaria com o belo e a verdade, prejudicaria a construção ética proposta como um todo na produção de Platão, como conclui Alberti

> A posição de Platão com relação ao problema do riso é reiterada pela condenação não só ética, mas também filosófica da comedia e de espécie de manifestação artística, de que trata o livro X de A república. Segundo Platão, a poesia [,,,] está afastada três graus da verdade, porque imita o que já é uma fabricação particular do objeto real, ou seja, o que já é uma imagem das idéias. A poesia é incompatível com a filosofia, porque o poeta representa apenas a aparência das coisas, sem ter tido jamais conhecimento delas e iludindo a esse respeito a multidão que o aplaude. (1999, p. 44).

Deste modo, a produção platônica assevera um conceito negativo do riso e do risível em coerência com o próprio projeto filosófico do prazer único e superior da verdade, em oposição às ilusões das paixões.

Ainda trazendo mais argumentos para a compreensão e discussão da temática de **A gargalhada de Ulisses** há de se destacar que Aristóteles, em sua produção, diferentemente da proposta platônica, não rejeita a comédia como experiência humana válida, até mesmo por reconhecer na comédia o caráter universal da poesia: produções construídas pela verossimilhança.

A genealogia do preconceito do cômico elaborada por Mendes, entretanto, chega a conclusão de ter sido do texto **Arte Poética** de Boileau (1674) o ponto de origem.

O texto de Boileau (1674 apud Mendes, 2008) manifesta defesa aos padrões clássicos como medida de auferir a qualidade das produções, numa tentativa de cercear e limitar a liberdade de criação poética, asseverando a produção clássica como única forma com valor artístico. Neste processo de retomar as poéticas clássicas (Aristóteles, Horácio, Longino) inova ao impregnar noções abstratas e ideológica como a elegância e o bom-senso, culminando por atacar a comédia. Em razão da formação clássica de Boileau cumpre indicar quais seriam as formas cômicas por ele rejeitas e sua valorização à comédia de Menandro - dramaturgo que centra o tema de suas peças no universo particular e privado das personagens, abstendo-se de comentários licenciosos e críticos a nobre e a realeza, como era comum em Aristófanes, como conclui Mendes:

> A indicação de Menandro e Terêncio como modelos da comicidade natural, verossímil e sutil, em vez dos “grosseiros” Aristófanes e Plauto, aponta um caminho de apreciação e aconselhamento crítico que vai da poética neoclássica ao Romantismo, marcado pela valorização de uma comédia que se mantenha eqüidistante do alto trágico e do baixo farsesco. Nessa direção vemos surgir uma forma que preserva a pintura dos costumes, mas livrando-a gradualmente dos elementos populares, até conduzi-la ao chamado drama burguês. (MENDES, 2008, p. 55)

Cumpre, nesta fase, como o faz Mendes, elucidar sucintamente como se apresentava a comédia na Grécia. Num primeiro momento, a chamada comédia antiga, tratavam-se assuntos políticos e sociais com destaque para a produção de Aristófanes. Num segundo momento a comédia centrava-se em temáticas mitológicas, literárias e até mesmo social. Formalmente, distinguia-se por abandonar o uso do coro. Destacam-se nessa fase os comediógrafos Antífanis e Alexis. Por fim, a comédia nova centrava-se nas paixões e nos costumes, com economia de acontecimentos e extenso uso dos diálogos. Por conseguinte, na produção de Boileau (1674 apud Mendes, 2008), haveria uma predileção pela comédia dos costumes e sua valoração frente as demais possibilidades.

Sob esta justificativa, suspeito ter tornado-se comum classificar a comédia como uma *alta* comédia, quando, produzindo-se uma comédia elegante, de costumes, se desistiria de qualquer conexão com a sátira clássica, com os textos cômicos da Grécia Antiga. Tais textos produziriam um riso mais *baixo* e comedido e sobre o duplo alto x baixo, **A gargalhada de Ulisses** (2008) conclui, pela origem dos equívocos, quanto ao valor da comédia e sua comparação com a tragédia.

Entretanto, como esclarece Mendes (2008), não somente sob esta perspectiva valida-se um preconceito em desfavor da catarse, mas também por estratégias das críticas literárias que, sob o argumento de salvar a comédia, fundamentar-se-iam em dois princípios: reconhecer altura e a profundidade, *a título de exceção*, na comédia. Altura haveria quando se descartaria toda a farsa, toda a irresponsabilidade do jogo cômico em prol de uma arte que seria abrandada por representações de situações burguesas, individuais e particulares de um personagem. De outro lado, a comédia poderia salvar-se quando possuísse profundidade, quando detonasse uma reflexão e, assim, poderia ser uma *comédia afastada do cômico*. Por conseguinte, a conclusão a que chega Mendes (2008) é a de que as avaliações críticas da comédia parecem pautar-se em expedientes e valores que não pertencem à natureza do cômico, numa tentativa de desnaturalizar

o gênero em prol de uma régua axiológica que é incompatível com as variadas formas de apresentação do cômico.

Na tentativa de reafirmar o espaço do cômico e suas especificidades enquanto gênero, Mendes retoma o estudo de Mikhail Bakthin acerca da cultura popular medieval para reafirmar a comédia como a arte do rebaixamento e nutrida pelo riso grotesco. Esta postura de afirmar e valorizar aquilo que alguns críticos tentavam ocultar e denegrir na comédia é tida como uma proposta de extrema irrelevância em **A gargalha de Ulisses** seriam apenas reflexo de uma falta de compreensão da força e da natureza cômica que, em diálogo com Bakthin, são de duas ordens: reconhecimento do rebaixamento e valorização do riso.

Quanto ao primeiro aspecto, o reconhecimento do rebaixamento, assevera Bakthin que a cultura cômica degrada, põe abaixo tudo aquilo que a cultura oficial institui como sublime, como sério, como elevado, em recursos que satirizam, invertem valores:

> Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, [,,,] A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita- se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento e onde tudo cresce profusamente. (BAKTHIN, 1993, p. 19).

Esclarece, ainda, Bakthin que a comédia dramática permitiu a migração para a literatura de figuras tidas como inadequadas à arte, como excrementos, sexualidade genital, etc. E com estas figuras antes indesejadas se potencializa um discurso que inclui questões políticas, religiosas e até riso gratuito. Querer restringir o cômico à comédia cortesã, na análise dialógica que faço entre Mendes e Bakthin é esquecer-se desta potencialidade e desnaturalizar o cômico.

Outra característica apontada por Bakthin (1996) em seu estudo sobre a cultura popular e resgatada por Mendes (2008) com o objetivo de mapear os limites do cômico: é o riso, mecanismo de comunhão da cultura popular em paralelo à seriedade da cultura oficial. Para a oficialidade do discurso cultural, o riso seria o negativo e a comédia relegada a mais baixa qualidade artística. Parece-me que esta reflexão de Bakthin pode ser prorrogada desde a Idade Média até a Contemporaneidade e este caminho foi trilhado em **A gargalhada de Ulisses** sob o

seguinte questionamento: Por que, apesar da restrição oficial, as produções cômicas, exemplificamente do teatro baiano, têm maior sucesso popular?

Observa ainda a teórica que o público cada vez mais consome e estima a comédia em suas diversas vertentes, especialmente o besteirol; e a crítica continua numa perspectiva de descrédito ao cômico, seja recusando uma reflexão teórica sobre o tema, seja na tentativa de salvar o texto dramático do rótulo de comédia, pelos expedientes já expostos. Deste modo, o cômico precisa ser visto e analisado a partir de sua própria característica, de sua própria realidade:

> Esse jeito de exercer a ação cômica não prescinde da trajetória pelo baixo, pela materialidade, pelo corpo. Mas "o baixo" não é tanto aquilo que se representa (vícios, desvios, falhas, referências a "partes inomináveis" etc.) quanto o ângulo de onde parte a visão. O olhar cômico desconfia das "altitudes" e produz um gesto de rebaixamento, no sentido de que puxa para baixo tudo que caia no seu ângulo de visão [,,,] um movimento irresistível em que tudo descamba, pois está sendo atraído para baixo pela força desse olhar que a tudo desestabiliza, que percebe e instala rachaduras, que faz estalar as cascas, os vernizes, os brasões. (MENDES, 2008, p. 85)

Possível, então, concluir que a perspectiva adotada em **A gargalhada de Ulisses** é a de que o cômico criativamente duvida da altura, da aparência apresentada na forma trágica, para em outro ponto de vista, propor uma nova leitura, uma revisão do que se apresenta, duvidando da tranqüila certeza da elevação trágica e instalando uma crise. Por conseguinte, ideia de cômico em Mendes é associada a força, como que gravitacional, que impulsiona o movimento descendente, circular de releitura, de revisão da consagração trágica.

A gargalhada de Ulisses, após rever o preconceito para o cômico e a necessidade de se pensar a comédia a partir de suas próprias características, propõe-se a discutir o seguinte tópico: pensando na produção contemporânea, cada vez mais fronteiriça, como pode ainda ser operada uma distinção clara e objetiva entre comédia e tragédia?

A resposta dada por Mendes parte da teoria do teatro do absurdo proposta por Martin Esslin (1968, apud Mendes, 2008). Neste estudo, Esslin argumenta e demonstra que a dramaturgia da segunda metade do século XX, como Beckett e Ionesco, retomam elementos da tradição cômica para a formatação da estética do absurdo. Ao recombinarem tais elementos, produz-se um deslocamento das fronteiras afetivas tradicionais e de sua recepção (MENDES, 2008, p.83), porque

trazem formas cômicas que não divertem, mas produzem angústia e desespero. Detona-se, então, na avaliação de Mendes (2008) uma fragilização às distinções e aos limites ente o cômico e o trágico.

A **gargalhada de Ulisses** (2008) volta-se para o uso de tradicional oposição entre tragédia e comédia em três ordens: elevação das personagens, interesses e objetivos; tipo de desenlace da trama e, por fim, a natureza das reações provocadas no público.

Quanto ao primeiro critério, centrado na figura do personagem, há por parte de Mendes (2008), o cuidado de, como faz Eudoro de Souza (1966) na introdução de **A arte poética**, explicar os limites e compreensão da dicotomia entre homens superiores e homens inferiores. No contexto grego clássico, aqueles seriam os heróis e esses, a multidão. Porém, o ministério de Mendes desconfia de que, desde o drama burguês, centrado na figura do homem comum em situações ordinárias, a segmentação entre superioridade e inferioridade do objeto imitado seria inconsistente. Desde então, a dramaturgia borra as fronteiras da distinção clássica, prejudicando o relacionamento entre status moral ou social do objeto imitado com a forma dramática ou cômica utilizada. Pensando na própria dramaturgia de Mendes, quais as diferenças que poderiam existir entre Dora e Alice para que aquela seja tratada pelo viés do drama e essa pela comédia? Por conseguinte, a conclusão de Mendes é clara: este critério fragilizou-se até se tornar irrelevante (MENDES, 2008, p. 84).

O segundo diferencial, tipo de desenlace, também se mostra pouco confiável na análise da dramaturga, vez que o mero desfecho do texto não pode ser o critério definidor da tipologia textual.

Assim, contemporaneamente, é o tipo de recepção o critério definidor entre tragédia e comédia:

> Diante da fragilidade dos dois primeiros critérios, não há como discordar de Charles Mauron quando afirma que apenas o tipo de recepção pretendida permanece determinante como critério distintivo entre a tragédia e a comédia. (MENDES, 2008, p. 84)

Mas, há de ser questionado, em que medida a pretensão dramatúrgica da recepção é pressuposto para a definição entre tragédia e comédia? Pensando em **A alma boa de Setsuan** ou mesmo em **Hamlet**, como definir a forma de recepção do público, se a própria peça traz, no bojo de seu texto, possibilidades ambas de realização dramática (e até mesmo simultâneas)? Há, sim, uma fragilidade na

distinção dos modelos dramatúrgicos, mas, acredito ser arriscado se poder prever a forma como o teatro será realizado – vez que um texto produzido e interpretado em conjunto por dramaturgo, atores, encenadores, públicos, críticos...

Se o que define, na atualidade, a comédia e o drama é a recepção, não haveria estratégias dramáticas existentes em um que não poderiam existir no outro. Por conseqüência, é possível compreender a catarse para a comédia como havia sido compreendida desde **Estratégias do drama**: fluxo entre desejos acessados por razão e emoção. O obstáculo para uma experiência com o cômico do mesmo modo que a empreendida a partir do drama seria decorrente então de dois fatores: primeiro, a inferioridade axiológica reservada à comédia pela tradição e, segundo, as formulações teóricas que orientavam a experiência cômica como resultado de um contato racional com o teatro.

Já localizado por Mendes (2008) os matizes da negatividade ao cômico, resta investigar como a teoria consagrou que à comédia restaria apenas uma catarse racional. O mote e modelo desta perspectiva que serve de discussão para Mendes (2008) é a produção do filósofo Henri Bergson (1987 apud Mendes, 2008).

Antes de discutir as ideias de Bergson, com o intuito de contribuir para a compreensão do projeto teórico de **A gargalhada de Ulisses** trago ao debate as considerações de Carlson (1997) acerca do pensamento geral de Bergson.

No sistema do teórico francês, o artista bem como o filósofo tem o dom de acessar o *élan* vital[4] e como não há o compartilhamento deste dom com todos os demais os humanos, a arte promove gratuitamente esta experiência através da *mimese*. Um das justificativas para a perda do *élan* na vida cotidiana seria a tendência ao automático, à rapidez, às convenções. Neste sentido, a experiência com a arte, assim como a experiência filosófica, seria o acesso a uma medida, a uma forma de pensar não mais adotada no dia-a-dia das pessoas. Especificamente, o drama promoveria uma irrupção de paixões e, muitas vezes, ainda na concepção de Bergson, afastar-se-ia da vida real para criar situações, indivíduos que detonem o afloramento de experiência com o *élan* vital. Ou seja, a arte, como a Filosofia, mobiliza outro saber, outra forma de interação, diferente do raciocínio rápido e imediato exigido no cotidiano.

---

[4] Élan vital é um conceito que compõe o sistema teórico de Bergson que significa a energia vital, ou seja, um expediente acessado pelos filósofos que ultrapassa o racionalismo do século XIX como ferramenta do pensamento crítico.

Quando o assunto é comicidade, Bergson (1987) elege três pré-requisitos: o objeto de riso deve ser humano ou humanizado; a insensibilidade e a cumplicidade.

Concordo com Mendes (2008) quando desconfia da primeira condição defendido por Bergson: trata-se de reformulação de passagem aristotélica indica o homem como único ser que ri; a contribuição de Bergson, aponta Mendes estaria na proposta de que somente o homem faz rir. Como bem explica ao leitor, este requisito proposto por Bergson não seria específico do cômico, com as devidas proporções. O efeito da representação é poderoso quando consigo vislumbrar na ficção uma relação com o nosso próprio mundo, com a vida. Sob este enfoque, Mendes (2008) traz além de Aristóteles (1966), Albin Lesky (1976 apud MENDES, 2008) e as suas considerações sobre de efeito de recepção da tragédia com a interface possível com o próprio ser.

O segundo requisito, a insensibilidade, é o foco de destaque para as discussões de Mendes para a proposta de catarse, vez que aceitar a teoria bergosoniana seria renunciar a teoria de catarse de Mendes (MENDES, 2008, p.12). Tal fato decorre, como já afirmei, para a proposta teórica de Mendes a catarse seria um processo de conexão emotiva-racional desde a produção até a recepção do texto. Na leitura que faço de **A gargalhada de Ulisses**, Bergson é tido como redutor a catarse uma estrutura de regras e limitações de recepção. Regras e limitações por não permitir que a recepção ocorra de modo livre e espontâneo, mas exigir uma pré-disposição de apagamento das emoções e protocolos de reconhecimento do cômico quando da fruição e intelecção do texto. Protocolos como a mecanização do humano, a repetição seriam formas dramáticas que ocasionariam o cômico e o riso, se e somente se, houvesse uma postura apenas racional. (MENDES, 2008, p.12)

Tais questões me fazem pensar: é possível pré-determinar a forma de recepção de qualquer texto? É possível que um dramaturgo escreva apenas para um tipo de leitura? Acredito que estas respostas sejam dadas pelas críticas de Mendes (2008).

Para deslocar e problematizar a insensibilidade da teoria do filósofo francês há de se descobrir a quais emoções poderiam estar fazendo referência **O riso.** Então, numa leitura atenta, Mendes conclui que possivelmente, as emoções que devem ser excluídas para a recepção do cômico na linha bergsoniana seriam: terror e piedade. (MENDES, 2008, p. 13). Por conseguinte, Mendes reflete que para Bergson, o receptor é incapaz de conciliar sentimento e razão, de conciliar identificação e riso.

> O cômico, dissemos, dirige-se à inteligência pura; o riso é incompatível com a emoção. Mostrem-me um defeito, por mais leve que seja: se me for apresentado de modo a comover minha simpatia, ou meu temor, ou minha piedade, acabou-se, já não há mais como rir dele. (BERGSON, 1987, p.74)

Ou seja, Bergson não discute ou busca compreender se e quais as emoções poderiam conviver com a comédia, mas apenas generaliza a possibilidade de afetos da catarse trágica-aristotélica.

A leitura que faço deste trecho em cotejo com as argumentações de Mendes é de que muito mais do que insensibilidade. A teoria de Bergson (1987) visa afastar a identificação, a proximidade. Estes poderiam ocasionar as emoções aristotélicas e uma possível falência ao efeito cômico. A pergunta que me faço diante deste ponto e que não consigo encontrar a resposta é se eu posso racionalizar a tal ponto minha recepção que eu mesmo me proíba, inconscientemente, de me identificar com qualquer personagem. Lendo ainda a produção dramática de Mendes, especialmente **Marmelada: uma comédia caseira**, questiono: por que não me identificar com o personagem Ernesto e até rir dele? Será que Bergson nunca riu de si mesmo?

Resta ainda compreender o terceiro requisito para recepção cômica: a cumplicidade. O riso seria um evento social, coletivo. Diferentemente de Mendes (2008), que entende haver uma relação lógica entre este requisito e a insensibilidade, ouso discordar. A compreensão da cumplicidade está ligada ao utilitarismo social que é dotado o risco na teoria bergsoniana: rir é punir os desvios.
O prazer, então, seria um gesto crítico para a correção. Correção do quê?

Provavelmente, aos desatendimentos dos valores mais relevantes para Bergson (1987): a mobilidade/adaptabilidade e a sociabilidade. Os comportamentos que eventualmente não respeitassem esses valores seriam negativos e sofreriam a punição com o riso. O interesse social seria no sentido de que todos se comportassem do melhor modo, e por esta justificativa, entendo mais oportuna se pensar a cumplicidade.

A mobilidade é a característica que representa o vivo; o indivíduo deve ser capaz de ter um corpo atento e que possa se adaptar às infinitas mudanças que carece a sociedade e não apenas ter um único comportamento fixo, como se máquina fosse: em vez de visualizar o vivo, irreptível, há apenas um corpo em repetição, enrijecido pelo automatismo – um corpo que parece nem ser humano –

vez que teria perdido o *élan* vital. Por isso, o cômico ao denunciar o automatismo com a repetição alcançaria o seu efeito primordial: o riso. Este seria o resultado de um processo cognitivo-crítico de correção ao desvio encenado.

A posição de Mendes quanto a teoria bergsoniana não é simplesmente de rejeitá-la e mostrá-la inoperante, mas de apontando sua excessiva rigidez para a compreensão das multiplicidades de formas cômicas, especialmente na produção contemporânea. Nestes termos, advoga Mendes (2008) que o prazer cômico seria dependente de uma comparação entre modelo versus desvio degradativa, em vistas a reconhecer a vitalidade abandonada pela repetição mecânica como uma falha cômica. Outra restrição feita em **A gargalhada de Ulisses** pauta-se na compreensão específica do cômico, como se a única forma de o mimetizar fosse sob o jogo automotismo x vitalidade, silenciando quanto a situação dramáticas que não atuem sob esta formatação.

Mendes (2008) distancia-se de Bergson (1987) ao não aceitar que as personagens cômicas e seu público apenas se conectem pela tríade crítica-comparação-distância, pois diferentemente visualiza também um movimento de desejos, de sentimentos (simpatia, inveja, por exemplo) para com as personagens, conectando relações com o publico.

Mendes, com ironia, ainda questiona a validade e aplicabilidade das ideias de Bergson à cenas que, apesar de se utilizarem da repetição, da mecanização, não produzem qualquer riso, mas angústia, desespero diante da continuidade da mesma ação, como ocorre no teatro do absurdo, por exemplo? Seriam elas também cômicas, risíveis?

Há de se ressaltar que, Mendes, em alguns instantes, acaba sendo vítima das próprias críticas, quando, por exemplo, explica o título da tese, remotando ao paradigma da racionalidade para a compreensão da catarse cômica e também, de modo velado, a elevação desta forma de acesso:

> Ao dar título a este estudo, escolhi iluminar, obviamente, a face libertária da catarse cômica, que desponta na gargalhada emblemática com que Ulisses, pelo engenho e pela astúcia, engana e vence a própria morte. (MENDES, 2008, p. 219)

Porém, esta não é a tônica do discurso como um todo, mas, muito pelo contrário, é o debate acerca da catarse para a comédia a fim de contribuir para os

estudos do teatro, ampliando o feito do teatro a multiplicidade de formas e acessos, na medida da integralidade do ser humano: razão e emoção.

Aderir à teoria do filósofo francês seria admitir que formas e situações cômicas são limitadas e já catalogadas como a repetição e automatismo, retirando da dramaturgia contemporânea e futura a possibilidade de revitalizar, reinventar estratégias dramáticas para o fazer rir.

2.3 A METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO DA CATARSE PROPOSTA POR CLEISE MENDES.

Em palestra proferida no círculo psicanalítico da Bahia, em 2007, Cleise Mendes trata acerca da tragédia de Édipo, retomando a noção do complexo trazida por Sigmund Freud, mas visando problematizá-la com outros pensamentos, outras leituras sobre o mesmo texto. A idéia que a motiva a tal imbróglio é a potencialidade de leituras que emerge a partir do mito apresentado por Sófocles. A relevância da análise deste texto está na possibilidade de compreender aqui a metodologia adotada por Mendes para sua própria produção.

Mendes (2003), então, partindo da leitura de Foucault, empreendida em **A verdade e as formas jurídicas** conclui que **Édipo-rei** é a dramatização entre o saber e o poder, um novo poder que visa subtrair dos deuses o domínio da verdade, concedendo aos homens métodos de apreensão do verídico ou mesmo estratégias para reconstrução daquele, a fim de, também, o próprio homem castigar e punir os demais: o inquérito, a investigação. E neste procedimento inquisitivo, há a constatação por Édipo de que o saber que o consolidou como rei produzirá também sua derrocada. Por conseguinte, dramatiza-se a experiência com a insegurança do saber que sempre pode ser alvo de reformulação, revisão. Com esta realidade, Mendes discute a catarse e as potencialidades de leitura da literatura dramática.

Assim, o confronto de ideias e de leituras entre Freud e Foucault serve de modelo para o jogo de interpretações que Mendes exemplifica com a impossibilidade de unicidade de interpretação, de representação, de resultado com um evento dramático. Por conseguinte, a tese central deste ensaio é de que as intelecções a partir do drama devem empreender-se como um ato psicanalítico – ou seja, um ato de rememorar, de ressignificar a teoria, repensar seus valores e relevância,

transformando a tragédia, as teorias, em novas teorias, novas tragédias**,** numa tentativa de nova provisão de sentido.

E com esta aporia, Mendes define a experiência com o gênero dramático: como fruidores, há a possibilidade (poder) de experimentar a catarse; mas, como críticos, há o desejo de entender (saber) a razão do prazer que é despertado. E este conhecimento é individual, pessoal, relativo a *minha* experiência com o palco, com a encenação, com a representação. Não implica em exclusão por parte de Mendes dos seus percussores, mas de apostar em uma leitura nova, individual que não é tributável e dependente de outras perspectivas. A ousadia do texto em apresentar tais considerações, especialmente quanto a leitura clássica de Freud, para platéia de psicanalistas, demonstra o vigor da proposta teórica da catarse em Mendes. Ao mesmo tempo em que articulada com a tradição, não é dela dependente ou submissa, mas um discurso que se configura como uma reta secante em relação ao discurso tradicional que funcionaria como circunferência, nesta metáfora. É um discurso que propõe desestabiliza o centro, sem desfazer da integridade deste.

Deste modo, em segundo plano ficariam as experiências de Aristóteles, de Brecht, de Freud, *édipos* vislumbrados com a experiência do drama. Para tal, tanto mobilizo a minha emoção e a minha razão, a fim de instaurar uma rasura, uma leitura pessoal acerca do drama, tornado aquele texto vinculado a *mim*, ressignificado para *mim*.

Nesta perspectiva, de que uma catarse seja ela decorrente de tragédia grega, de melodrama, de besteirol, independe do que leitores consagrados ali perceberam ou identificam, pois de outro modo, textos como o **Édipo-Rei** dependeriam da erudição do público e não comoveria por mais de 25 séculos a diversos leitores, com diversos interesses. A catarse, ou seja, a resposta dada pelo receptor à experiência dramática é ilimitada e amorfa, é múltipla, vez que a própria intelecção acadêmica é plural ou, como apresenta Mendes (1995), a catarse é função global da representação dramática, independente da ferramenta de leitura escolhida pelo receptor.

Deste modo, a alegoria que serve de mote para o raciocínio desenvolvido por Mendes no ensaio em testilha, o mito de Édipo, para especialistas do assunto, sejam eles da linha teórica de Freud, Foucault, é um impasse infindável que potencializa a beleza da pesquisa, das teorias. E, com esta imagem não-resolvida, Cleise Mendes fala também da catarse e de como se deve lidar com esta impossibilidade de

solução: um processo infindável de leituras individuais, formando um nicho de soluções e respostas à experiência.

Logo, o drama, estaria, não somente no receptor, mas também no palco, nos atores, nos dramaturgos, em todos os indivíduos contaminados pela mimese. Vez que, a todo momento, estão vinculados a uma ação, a uma trama entre o saber e o poder.

Diante desta discussão, como não fazer referência a uma das peças mais festejadas de Cleise Mendes, **Lábaro Estrelado**? Acredito que esta peça tem o vigor de metaforizar o projeto teórico-acadêmico de Mendes, qual seja, a revisão da catarse a partir de um jogo de rememoração do passado-tradição que mobiliza um debate, uma crítica, uma sugestão de releitura, inserindo dúvidas e questionamentos aos temas consagrados pela teoria do drama. Digo rememoração a fim de melhor conectar a análise da peça em questão com a proposta teórica consignada na palestra supra analisada. Para melhor explicar esta referência, cabe-me apresentar a peça e tratar de alguns temas lá propostos.

Lábaro Estrelado, partindo de um acervo consagrado da Música Popular Brasileira, item de memória, ou seja, aquilo que já foi dito, já foi cantado e internalizado por todos, serve de matéria para a criação do espetáculo. Todavia, a peça não se resume a cantarolar as musicas articulando-as com cenas que a ratifiquem ou sirvam de trilha sonora, apenas. O propósito da peça, acredito, seja repensar a identidade nacional frente a multiplicidade de vertentes do ser brasileiro. Por isso, me lastreando na fortuna crítica elaborada por Eneida Leal Cunha (2003) na introdução à peça **Lábaro Estralado**, o texto promove um jogo entre o reconhecimento e o estranhamento.

Este jogo é possível vez que, a medida que palavras, tons, ritmos, sons, melodias são retomadas, estas são confrontadas com o enredo dramatizado e com as situações dramáticas encenadas. Nesta realidade, há um questionamento acerca da validade e eficácia dessas representações sobre o Brasil e ao mesmo tempo uma proposta de releitura, reconsideração.

A peça brinda o público com tipos populares diversos em direção ao Planalto Central do país, no intuito de viverem e celebrarem um grande encontro e vencerem a desesperança que dominaria a nação frente a uma fragmentação e/ou perda da própria identidade. Assim, sintomática é a realidade dos personagens: são pessoas em travessias. Travessia geográfica, para um lugar que deveria funcionar como

habitat de todos – mas que percebem que não o é; travessia psicológica, vez que os personagens, a medida de chegam e dialogam com os demais se reformatam, se reavaliam; travessia identitária, vez que a principal pergunta que se deflagra na peça é: com o que se constrói a identidade? Talvez a resposta que a peça fornece seja simples: o convívio a partir das diferenças; a desconfiança de estratégias que busquem a padronização e unificação do ser brasileiro.

Oportuno ainda registrar que os personagens não são postos em travessia por situações dramáticas, fatos ou situações; muito pelo contrário, eles se mobilizam, se dissipam para um novo lugar por vontade própria. E essa liberalidade com um aspecto que identifica o território, sem qualquer pesar, é uma postura que potencializa o contato múltiplo das personagens para discussão da ideia de nacionalidade.

Na primeira cena, de tom nostálgico, o lirismo de Vinícius, a exclusão de Arlindo e Lindonéia parecem assinalar que o projeto de Brasil não deu certo, como sintomaticamente afirma a personagem:

> **Lindonéia**
> Ah! O futuro não é mais o que era antigamente...
> **Arlindo Orlando**
> Tempo, tempo...
>
> **Lindonéia**
> (cantarolando)
> Tempo, tempo, tempo, tempo!...
> (MENDES, 2003, p. 39)

Tal nostalgia é quebrada com uma entrada explosiva da personagem rebelde, Kátia Flávia:

> **Kátia F**:
> Ah! Chega de saudade! Chega de saudade! Fecha a cortina do passado! Eu só quero saber do que pode dar certo, não tenho tempo a perder!
>
> **Arlindo Orlando** (cético):
> E então? Tudo azul? Sol de norte a sul?
>
> **Kátia F.**:
> Tudo bem. Tudo sem força e direção. Nos barracos da cidade, ninguém mais tem ilusão... qualquer coisa que se mova, é um alvo...ninguém tá salvo. O pop não poupa ninguém... o Papa é pop, o presidente é pop, e nós também! Qualquer coisa que se mova é um alvo, ninguém tá a salvo...

> **Arlindo Orlando**:
> É, e a cada minuto que se passa tem muita gente chegando...tem muita gente chegando, pagando, pagando pra ver!
>
> **Lindonéia** (para Arlindo, mas referindo-se a Kátia):
> Então... vamos botar água no feijão.
>
> **Kátia F**:
> Eu passo mal, eu passo mal quando vejo, no jornal, antas e pequenos roedores na coluna social. Se exibindo na TV, falando dos antepassados que vieram pro Brasil, trazendo o negro acorrentado, nossos índios massacrados, e diz que descobriu o Brasil! Bah! Eu tenho minhas dúvidas se Deus é brasileiro...
>
> **Lindonéia** (escandalizada):
> Meu deus do céu, que palpite infeliz! Este aqui é um país abençoado por Deus e bonito por natureza! O meu Brasil brasileiro, esse Brasil que canta e é feliz! Terra de Iracema, de Tupã, de Oxalá...
> (MENDES, 2003, p.40)

A peça, então, passa da nostalgia à descrença irreverente de Kátia e prosseguida pelo personagem Agenor Caju. Kátia partiu da casa de seus pais rumo a estrada sem qualquer destino certo, mas apenas em busca da paraíso, do futuro, do Brasil do futuro.

> **Kátia F.**
> (falando sobre fundo de “Ovelha
> Negra”) [,,,]
> Diz que tem muita gente de agora se adiantando, partindo para lá, pra dois mil e um, e dois, e tempo afora, até onde essa estrada do tempo vai dar. Eu não posso mais esperar! Quero o paraíso agora! E aqui! Virá, que eu vi!
> (MENDES, 2003, p.43)

E neste jogo de acreditar *versus* desacreditar; cantar *versus* pensar; repetir o dito e consagrado *versus* contestar, está o mote de desenvolvimento da trama e conexão com a platéia, que ora relembra as frases e melodias e visualizando a cena, reflete sobre as próprias experiências musicais; à medida que as musicas são deslocadas, novas experiências são construídas no sujeito receptor. Por conseguinte, tenho a minha primeira impressão acerca da conexão alegórica desta peça com a estratégia teórica de Mendes: a promoção da reflexão sobre a tradição.

Tendo em vista a proposta teórica de Mendes e sua própria dramaturgia, a retomada do passado para uma ressignificação do presente ou mesmo apontamento do esgotamento deste modelo parece ser uma vertente na produção da dramaturga baiana. Peças como **Lábaro Estrelado** *(1999)*, **Bocas do Inferno** *(1979)*, **Castro**

Alves *(1994)*, **Joana d´Arc** *(2011)* e **O Bom Cabrito Berra** *(1977)* me fornecem uma material que indica uma vontade de Mendes em dialogar com a tradição. Por não ser o foco de trabalho, neste momento, tais incursões não serão trabalhadas. Penso que essa repetição do contato com o passado, a atualização dos fatos e personagens, seja uma forma de mimetizar, pôr em cena as próprias inquietações acadêmicas. Como é possível encontrar nos ensaios e monografias, Mendes é bastante cautelosa com a reformulação que propõe. Sabe, evidentemente, que o poder de conhecer o consagrado pela história, pela teoria é sua melhor estratégia para saber e compreender o presente. Do mesmo modo que os personagens de **Lábaro estrelado**, a teórica Mendes, ora com a malandragem de Dagmar, ora com a rebeldia de Kátia, mas sem perder o zelo e cuidado de Vinícus, reconstrói uma identidade, uma ideia há muito consagrada e esgotada: a catarse. Pensa nesta não apenas como dramaturga, mas também como artista, como público, como cidadã do palco. Há muito de seus personagens em seu perfil teórico e nesta mistura de vertentes emerge esta preocupação com a tradição, com a ressignificação desta.

Iguais aos seus próprios personagens, inseguros diante do compromisso com estrelada bandeira, Mendes tem consciência da instabilidade do saber e que tal precariedade é ainda mais potencializada com a experiência dramática de cunho particular, individual, fragmentada e independente do colega de platéia e da validação crítica de seus pares. Mesmo assim tem o intuito de deflagrar suas perspectivas em prol da pluralidade e diversidade na teoria do drama. Ao mesmo tempo, como em apresentação ao círculo psicanalítico, não teme refutar as memórias do público, especialmente no drama **Lábaro Estrelado***,* e a tradição da teoria do drama quanto a catarse pois compreende que o seu saber é apenas uma possibilidade que se agrega ao drama.

A questão do saber é ainda relevante, retomando a peça em comento, pois, nem sempre as músicas, mesmo que consagradas, farão parte do imaginário de todos os receptores. Eu mesmo, não tenho algumas músicas registradas na minha história de vida, apesar de saber que são de relevante popularidade; outras, só fui perceber como músicas, vez que não tenho a experiência da montagem de 1999, na sala do Coro do Teatro Castro Alves, em Salvador-BA, após uma leitura atenta ou pesquisa no *Google*. Será que a recepção desta peça depende de um prévio conhecimento de música popular brasileira? Será que a catarse para a referida peça, tendo como amostra o trecho teórico acima trazido, necessita que o público, o

leitor, especificamente reconheça as músicas lá retomadas e, num rápido processo de identificação, possa perceber o que foi retificado e o que foi ratificado e somente desta forma, nascer a associação com o belo, com o sentimental, com o drama? Será que a promoção da catarse depende da capacidade intelectiva, associativa, emotiva do público? Será, então, que a catarse somente existiria se partisse de um conhecimento mínimo existente entre público-palco? Mais uma vez, em conexão com o texto teórico que serviu de fundamento para esta sub-seção, tenho uma segunda impressão: a catarse é uma experiência individual e particular.

Aqui, nenhuma novidade frente às próprias conclusões de Mendes em sua dissertação de mestrado e tese de doutorado. Apenas ressalto esta conclusão, uma vez que, como declarado na palestra em questão, a experiência com o teatro independe de prévia formatação e conclusão teórica, ressalta ainda que mesmo com a diversidade de formulações teóricas, nenhum receptor estará vinculado, sendo livre para experimentar e conhecer o drama.

Por isso, entendo que esta peça permite uma leitura articulada com o ensaio supraapresentado e dialoga com a proposta metodológica de Mendes, quanto a sua investigação teórica e que servirá de pressuposto para as análises que serão feitas no próximo capítulo.

Antes de concluir esta seção, gostaria de refletir acerca do discurso no teatro. Com essa investigação, o meu objetivo é perquirir em que medida é possível compreender que o discurso ficcional pode ser contaminado pela ideias teóricas de Mendes. Será mais seguro, então, iniciar uma análise de peças e contos.

2.4 O DIÁLOGO DRAMÁTICO: *CLEISE MENDES* FALA NO TEATRO**?**

Após a exposição acerca das concepções de catarse para Cleise Mendes e antes de analisar a produção ficcional e sua ratificação ou não do discurso teórico ainda resta uma dúvida: posso atribuir as ações e falas dos personagens criados por Cleise Mendes a própria autora? Em caso negativo, como é possível analisar a produção ficcional em cotejo com a produção acadêmica?

O discurso teatral possui especificidades que o diferenciam de outras manifestações artísticas, como bem salienta Anne Ubersfeld (2010) em seu **Para ler o teatro**. Assim, a fala no teatro funciona como conjunto organizado de mensagens

e também conjunto de signos e notações teatrais, ou seja, verbo e imagem, em interconexão e diálogo. Seria simples, se deixasse de lado a situação de que todo o discurso dramatúrgico, mesmo os solilóquios, é de origem plural e fragmentada, produzida por autor, encenador, personagens, técnicos, entre outros membros do teatro. Nessa perspectiva, então, como saber quem diz e o que dizno teatro? Como saber se na produção ficcional de Mendes é possível investigar vestígios do discurso teórico e vice-versa?

O conceito de dupla enunciação apresentado por Ubersefeld pode ajudar a compreender a especificidade do jogo que detonam sujeitos em interação numa complexa rede de discursos que promove a fragilidade da identificação de um sujeito apenas, de um indivíduo apenas:

> No interior do texto teatral defrontamo-nos com duas camadas textuais distintas (dois subconjuntos do conjunto textual): uma que tem como sujeito imediato da enunciação o autor e que compreende a totalidade das didascálias [,,,] outra que investe o conjunto do diálogo [,,,] e que tem como conjunto mediato da enunciação uma personagem. [,,,] Trata-se, pois, de um processo de comunicação entre figuras-personagens que se aloja no interior de outro processo de comunicação, que une o *scriptor* ao público (UBERSFELD, 2010, p. 159-160).

Deste modo, refletir sobre o discurso no teatro é, desde logo, compreender que o texto (incluindo as próprias notações cênicas, rubricas, luzes, figurino) é de fragmentada origem e interconectado a partir do *scriptor* e dos personagens com vistas a produzir um espetáculo discursivo articulado ao público. Veja-se que a dupla enunciação é composta de um duplo discurso: em uma esfera, o autor e as didascálias produzem enunciados que se dirigem ao público; simultaneamente, e em uma segunda esfera, os personagens dialogam entre si construindo outros enunciados. Por tanto, o discurso teatral seria composto de enunciados em duas ordens concomitantes.

Mas o que se entende por enunciação teatral? Proponho aqui – como o faz Ubersfeld - não somente a colocação em funcionamento da linguagem por um ato dramático como o solilóquio e a mímica, mas também a construção de situações cênicas e miméticas com o fito de promoverem condições de diálogo, condições da representação. Então enunciação é evento dramático, que põem em circulação a linguagem entre *scriptor*-público e personagens-público. A comunicação no teatro não pode ser entendida apenas como a declamação de falas, mas articulação de

falas com estratégias dramatúrgicas que potencializam, retificam e revigoram o discurso proferido; ou, como argumenta Ubersfeld (2010): o teatro é a arte de dramatizar o modo como se pode ou não falar. Por tal razão, as condições do discurso, o modo de se falar também compõe o discurso teatral e deve ser objeto de investigação pela crítica. Esta é a primeira conclusão na dupla enunciação.

Além desta questão – e a que mais me importa aqui: se o discurso no teatro é sempre articulado e fragmentado, em razão da dupla enunciação, como encontrar e individualizar um sujeito (autor)? Tendo em vista que o perfil de Cleise Mendes agrega a um só tempo uma reflexão no campo da teoria aliada a uma produção ficcional, uma pesquisa que proponha o diálogo entre tais ordens pode ser executado de modo coerente e validado pela teoria?

Observe-se como a situação é tratada por Ubersfeld, ao analisar o discurso do *scriptor*.

> Dentre os numerosos e falsos problemas que balizam a reflexão crítica acerca do objeto paradoxal que é o teatro, o pior é sem dúvida aquele que formula a questão acerca do sujeito do discurso teatral. Quando Hermione fala, quem fala? Racine ou esse objeto ficcional que é Hermione? [,,,] Nossa teoria das quatro vozes no discurso teatral tem o mérito de nos poupar dessa busca insana e vã do pensamento ou da personalidade quando não da biografia do autor. O discurso teatral, a partir do momento em que descobrimos essas quatro vozes, só pode ser uma relação entre elas. [,,,] O Eu biográfico está oculto no discurso teatral [,,,] Na medida em que o discurso teatral é discurso de um sujeito-scriptor, ele é destituído de seu Eu, de um sujeito que se nega como tal, que se afirma como quem fala pela voz de um outro, de muitos outros, como quem fala sem ser sujeito: o discurso teatral é discurso sem sujeito [,,,] O discurso teatral é por natureza uma interrogação sobre o estatuto da palavra: quem fala com quem? E em que condições pode-se falar? (UBERSFELD, 2010, p. 168)

Trago esta longa citação, por acreditar que consolida de modo sintomático o que preciso discutir neste ponto. A dupla enunciação apresentada por Ubersfeld pode ser compreendida da seguinte forma: um discurso relator cuja origem é do scriptor e um discurso relatado cujo locutor é o personagem. O processo de comunicação é entre *scriptor* e público, mas é preenchido também por um outro processo de comunicação: entre as personagens. Se, na verdade, tem-se uma complexa rede de emissores, como delimitar onde o *scrpitor* e onde o personagem; e mais, onde o autor e onde o encenador, diretor?

Parece-me que este tema também foi objeto de reflexão de Cleise Mendes (1995), em **As estratégias do drama** e a conclusão que chega é um pouco

diferente. A proposta de Mendes para ler o drama é entender o funcionamento da estratégia do drama, qual seja: uma elaboração dramatúrgica que mascara o autor para iludir de que a personagem é uma pessoa mesmo que fictícia, livre em sua própria existência – esquecendo seu nascimento e construção como linguagem. A estratégia do drama seria, então, o esquecimento do autor em razão de diversos recursos dramáticos. Veja-se um exemplo na peça *O bom cabrito berra* (1977). Neste texto, parece que o personagem está à vontade, impressionado com o seu próprio *élan*, como se não houvesse uma construção verbal que lhe dá origem, numa máxima elisão autoral:

> ***Bastião**:*
> *Quê que eu faço agora? Eu sou um show-man. Quê que faz um show-man quando tudo fica vazio? Que será que eles fazem? Pregam na cara óculos e bigode? E agora, José? Todo show-man brasileiro devia se chamar José...êpa! Eu to ficando bom...ah,não, isso não. Não pode. Vou começar a ver tudo embaraçado, tudo embaralhado outra vez.* [,,,] *Vazio. Vazio. Tudo vazio.* [,,,]
> *(....daqui por diante fala diretamente para " o sol", sem se ligar mais a ninguém)*
> *Ah! Você ai! Até que enfim, rapaz! Até que enfim, meu rei!* [,,,] *Eu tava te esperando... É de hoje... Vem, sol. Isso... assim, vai devagar apagando as manchas. Asssim... Mas deixa algumas, viu? Senão eu não me reconheço depois* [,,,] *sobe, sobe mais, no peito, asssim...*
> *rebenta, e me rebenta este grito! Eu calei tanto... que ele virou pedra e me sufoca. Derrete esse berro! Tá velho de tão guardado, esse grito* [,,,] *Me esquenta, sol ... vê se me esquenta...já nem sei se sou cabrito ou papagaio.*
> (MENDES, 2003, p.196)

Aqui, impressiona como o recurso dramático assevera a ilusão de que o personagem está sozinho e independente de um narrador, de um sujeito que lhe dota de vida (de linguagem). Vejo um corpo, um personagem, não a linguagem que o pré-existe e o compõe. E assim se comporta a linguagem no drama: afirma a necessita do corpo, do agente que a produz, numa metáfora cênica que promove o esquecimento pelo público do texto e de onde advém a dificuldade em compreender o dramático como texto, como recurso lingüístico.

No texto de **Estratégias do drama**, o objetivo de Mendes (2008) não era mapear o diálogo teatral, mas, sim, reafirmar o gênero dramático como um duplo: espetáculo e literatura escrita, ou seja, criticar a tendência a dissociar texto e encenação, como se aquele reduzisse esse. Daí, repensar as estratégias de elisão do autor na construção do drama é uma ferramenta para recolocar o dramático como texto, como encenação, sem que ocorram limitações ou prejuízos ao teatro.

Conclui ainda, naquela oportunidade, que a encenação é atividade crítica a partir da leitura, que pode ocorrer não só com os textos de teatro, mas com qualquer forma literária vez que cada texto permite uma interpretação cênica; que o gênero dramático também é uma representação construída pela linguagem.

Oportuno registrar que as ideias de Mendes relativas à linguagem no drama não encerraram nesta perspectiva. Partindo do dramático como constructo de linguagem, Mendes, em palestras e conferências recentes, vem refletindo sobre o dialogismo e o discurso teatral. Como o fez na VI Reunião científica da ABRACE, em 2011, com o texto **O princípio dialógico no drama** e em publicações do mesmo ano, como **O diálogo no drama e o discurso do outro**.

Nestes textos, Mendes retoma, com algumas ressalvas, a dupla enunciação do drama, vez que também vislumbra que o diálogo dramático se configura de modo duplo e ambivalente. Em uma primeira camada, há um pacto entre palco e platéia. Nesta ordem, o espectador tem ciência de que está diante de uma enunciação do dramaturgo:

> [,,,] o espectador sabe que está diante de um ato de enunciação cujo sujeito é o dramaturgo. Ele talvez tenha lido o nome do autor no programa da peça, e até mesmo comentários críticos que despertaram seu interesse para essa obra. Ele tem plena consciência de que um *scriptor* criou o mundo da peça e as situações ali representadas, e também de que é esse autor que lhe fala *indiretamente,* através das personagens; sabe que é para ele, em função dele, que foi armado esse jogo de máscaras. Para o leitor do texto dramático, também, o fato de acompanhar a troca de falas entre interlocutores aparentemente autônomos não anula a percepção de que toda aquela arquitetura textual tem uma mesma fonte enunciativa, um locutor cuja presença discreta só subsiste como fala direta na forma de indicações cênicas. (MENDES, 2011, p. 2)

De outro lado, e simultaneamente, há a adesão à instância ficcional, leitores e espectadores passam a ter a impressão de que as falas brotam livremente das personagens. Com esta perspectiva, segundo Cleise Mendes, (2008) o drama passa a configurar-se como um acontecimento estético-comunicativo.

Diante desta dupla camada de comunicação no drama, a conclusão a que chega a teórica é:

> Quando nos afastamos da fruição pura e simples, analisando o pacto lúdico que nos convida a esquecer a existência do autor, do demiurgo que move os cordéis, escondido atrás da cena, percebemos que o diálogo dramático busca a produção dos seus

> efeitos numa situação universal da fala: a linguagem nascendo de um sujeito a quem simultaneamente ela dá existência. (MENDES, 1995, p. 32).

A visualização de Mendes acerca do diálogo dramático é de que a linguagem construída pelo dramaturgo dá origem a um novo sujeito: o personagem. Este existiria apenas para mobilizar e potencializar uma rede dialógica, ou seja, a existência da personagem é uma co-existência, é ser um sujeito de réplica, um alimento para a cadeia de enunciações.

Obviamente, a réplica não pode excluir da cadeia de discursos a própria figura do *scriptor* e, acredito, refutando a conclusão de Ubersfeld (2010), Mendes (2008) defende que o diálogo no teatro não é o discurso de ninguém, mas o discurso heterogêneo: um dialogismo.

Nos ensaios de 2011, Mendes pretende também introduzir na teoria do drama a noção de dialogismo. Ressalto que, apesar de o foco do estudo ser a catarse, a discussão ora seguida é fundamental para a análise ficcional que se seguirá, validando a proposta de estudo que se seguirá na próxima seção.

Trazendo para os estudos teóricos do teatro um conceito da teoria do romance[5] de Mikhail Bakhtin (1988), o dialogismo pode ser compreendido como a característica de interação entre instâncias discursivas, ratificando o caráter complexo e heterogêneo da linguagem: rede de enunciados sempre engendrados e relacionados com outros discursos.

Todavia, a importação deste conceito não pode ser confundido com o mero diálogo teatral, ou seja, falas trocadas entre personagens. Em muitas situações dramáticas como ocorre em **A cantora careca,** apesar de ocorrerem diálogos, não há uma variações discursivas, diferentes pontos de vista sendo confrontados e conciliados. Pensar no dialogismo para o drama é compreender que um ato enunciativo detona uma disputa de ideias, vozes, perspectivas – ou seja, o próprio confronto existente no gênero dramático. Esse confronto incluiria tanto o perfil e falas das personagens arquitetadas pelo *scriptor* e postas em cena, como também

---

[5] Há de se destacar que, apesar de a teoria em questão está associada por Bakhtin à teoria do romance, encontra-se nesta postura uma velada contradição, vez que, segundo o próprio teórico russo, o dialogismo é característica da linguagem, independentemente do gênero textual. Logo, não há nenhum problema teórico em importar as considerações do tema para o gênero dramático ou lírico. Com esta ressalva, Mendes adota o dialogismo para refletir sobre o diálogo no gênero dramático.

veladas críticas e posicionamentos do *scriptor* – engenheiro das condições de diálogos e rubricas que potencializam o diálogo.

Deste modo, a conclusão que se pode chegar é que, para Mendes (2011), o *scriptor* ainda está no diálogo teatral, não como único dono das falas, obviamente, mas como sujeito de enunciação em meio a tantos outros sujeitos, inclusive, aqueles a quem dá existência pela linguagem.

Aliada à perspectiva de Ubersfeld, de que a enunciação teatral também inclui as construções de situações cênicas e miméticas, posso vislumbrar neste item, também, uma ferramenta de construção da catarse no drama. Sendo assim, concluo que o *scriptor*, como sujeito de enunciação, tanto de falas, como de situações dramáticas, ainda está presente no discurso teatral. Se não é possível dizer que tudo é construído e dito pelo dramaturgo em suas facetas de personagem, rubricas, cenários, entre outros, é possível dizer que o construído também é do *scrpitor* e, por conseguinte, não haveria grandes problemas teóricos em confrontar as ideias de catarse com a ficção de Mendes, pois não tenho o objetivo de identificar o sujeito de enunciação, mas se a representação dramática atende, revigora ou revisa a proposta teórica.

Aqui não importa a origem única e absoluta da fala ou dos recursos cênicos, mas como estes são utilizados para promover a conexão com os receptores e se a estratégia adotada é coerente com o pensamento e metodologia exposto nesta seção.

3 NO PALCO A FICÇÃO E A TEORIA: UMA PROPOSTA DE INTERCONEXÕES ENTRE AS PRODUÇÕES DE CLEISE MENDES.

Como foi possível concluir na primeira seção, as propostas de catarse de Cleise Mendes, ao mesmo tempo em que partem de uma nova leitura de relevantes concepções da teoria do drama, visa inscrever-se como proposta para leitura do teatro atual.

Além desse discurso teórico, que está bastante claro nas produções e palestras de Mendes, interessa observar se e como a catarse é visualizada nas produções ficcionais. Ou seja, é possível concluir que há na dramaturgia uma experimentação e diálogo do discurso teórico?

A título de recorte bibliográfico, a proposta é analisar duas peças - escolhidas pela proximidade temática: o casamento. Assim, será analisada a comédia *Marmelada: uma comédia caseira* e o drama *Noivas*.

A primeira peça, na ordem cronológica, é *Noivas*, data de 1980. Encenada pela primeira vez com direção de Deolindo Checcucci, no mesmo ano. Especificamente quanto a peça *Noivas*, trata-se de um questionamento quanto à normalidade e aceitação, conduzido com a leveza e precisão de quem costura um vestido com tecidos leves e nobres, acerca dos valores e independência feminina, numa sociedade masculina. E nessa problematização, surge a questão do casar-se: escolha ou imposição social? Por amor ou por tradição? A trama é bastante simples, como que atendendo aos preceitos de Ítalo Calvino (1990) para a literatura atual: rapidez, leveza e precisão. O enredo, protagonizado pelo feminino, apresenta um breve diálogo entre Dora, jovem noiva, que vai ao ateliê da famosa costureira Lia e, num processo epifânico, mediado por agulhadas e conversas, passa a descobrir mais sobre si mesma, sobre a vida. Como se verá a seguir, de fato, essa peça visa questionar uma série de valores e de obrigações sociais que ainda se vinculam ao feminino quanto ao casamento. E por qual razão também não um questionamento a forma de acesso ao drama?

Marmelada: uma comédia caseira é mais recente. Datada de 1996 e encenada, inicialmente, com a direção de Paulo Dourado. A peça apresenta o cotidiano de jovens que, diferentes de Dora, não foram capazes de negar as obrigações sociais e contraíram núpcias. Deste modo, situações simples tornam-se

elementos antagônicos para o relacionamento diário, mas tratados com muito humor. A diferença aqui com relação a peça anterior estaria no sentimento: Dora não ama Augusto, mas teme a sua decisão (o não); Alice tem dificuldade em assumir o amor por Ernesto (o sim), pois acredita que demonstrar o sentimento é parecer dependente e frágil perante o recém-marido. Talvez, a comédia também esteja desta forma, uma vez que, enfrenta um aparato de pré-conceitos (besteirol, riso gratuito) e frequentemente é reduzida a análises equivocadas.

Com este cenário, a partir da própria trama, já temos a questão dos afetos em confronto com a instituição cível-religiosa: o casamento. Dora não tem afeto por Augusto, mas precisa casar; Alice tem afeto por Ernesto, mas casa sem compreender como o afeto pode não a inferiorizar frente ao marido..

O afeto parece , como esclarece Maria Berenice Dias, ter sido convertido pelo ordenamento jurídico e instituições religiosas como sinônimo de casamento e de família – a fim de tutelar e delimitar a função de cada membro para a coletividade, para o Estado: a função de marido, a função de pai, a função de mulher, a função de esposa, etc.

Todavia, tanto Igreja como Direito corrompem a vontade humana da união a seu próprio interesse. A Igreja torna-a sacramento divino; o Jurídico torna-a instituição legal. Sob este pressuposto, o Estado é consolidado, tendo como centro o casamento – vislumbrando, neste, a promoção do bem de todos, de um direito fundamental ao ser humano[6].

Ou seja, a escolha pelo Estado de Direito é que os indivíduos se organizem em famílias, vez que é lógica para a própria perpetuação. A contradição desta instituição com a natureza dos afetos é expressiva a ponta de esta iniciar-se e conclui-se com uma manifestação formal do Estado. Especialmente as ferramentas de término da união são alvo de procedimentos e ritos jurídico-oficiais, vez que é estratégica a sua manutenção para a formatação social, já que o casamento – que seria uma relação de afetos – tem se revestido em princípios jurídico-racionais em prol de uma organização política. Parece que, após a formalização do casamento,

---

[6] Preceitua o artigo 3º, IV, CF/88: que o Estado tem o dever de promover o bem de todos e no artigo 226 também da Constituição Federal há explicitamente “A família, **base da sociedade**, tem especial proteção do Estado.” Assim, na visão jurídica, o casamento é a garantia de manutenção da sociedade como atualmente organizada e garantia constitucional à felicidade e Direitos Fundamentais.

estatalmente, deixa de existir o sujeito, para existir a família (vide as regras de controle das famílias, como identificação da família pelo nome do varão, um extenso rol de deveres matrimonias entre os cônjuges, entre outras formas de controle dos afetos). Mas, em nenhum momento, todo este aparato de deveres-direitos e ritos propõe a efetividade do amor/comunhão entre os sujeitos, promovem o afeto livre das obrigações sociais. Por qual razão o Estado e demais instituições não visam com o casamento a solidariedade, afeto e ajuda mútua entre os amantes (membro da sociedade)? Talvez, pois dessa forma se dissolveria a forma de controle e regras sociais que fundam a atual organização política e cultural. Por conseguinte, as personagens da ficção a serem analisadas, Dora e Alice, parecerem questionar todos estes aparatos, para manifestarem um *não* ao mesmo tempo em que, com um riso sarcástico, duvidam da eficácia dessa forma de união, em prol de um afeto sem pré-formatações, de um afeto múltiplo e livre que possa transitar entre os amantes; desconfiam de que a celebração de um *contrato* pode trazer a felicidade.

Com vistas a deslocar toda essa validação oficial, as personagens das peças ora estudadas rejeitam o casamento arranjado ou, metaforicamente, reinventam o casamento já celebrado com o objetivo de o tornar uma experiência reconstrutora para si.

3.1 UMA ANÁLISE DO CÔMICO: *MARMELADA: UMA COMÉDIA CASEIRA.*

No texto **Marmelada: uma comédia caseira**, Mendes apresenta o cotidiano de um casamento recém-celebrado entre dois jovens que, inicialmente, não tinham optado pela vida a dois, mas foram compelidos, por obrigações sociais, a assumirem nova condição civil e forçam uma convivência - acentuando todas as diferenças que podem existir entre pessoas. Na verdade, o que emerge com o passar das cenas e diálogos é que tanto Alice quanto Ernesto não sabem lidar com o próprio afeto, sem considerar uma afronta à individualidade. E, neste conflito interno e com o outro, põe a teste o casamento formalizado – enquanto instituição, enquanto garantidora de afetos. O cômico será explorado pela dramaturgia especialmente no jogo das personagens em esconder o afeto *versus* tomarem conhecimento do afeto do outro, como será exposto. Em muitas cenas, parece que Mendes irá seguir as trilhas do pensamento de Bergson, quanto a forma de construção e acesso do cômico, mas, o

que se observa é, na verdade, a ratificação das próprias críticas que são feitas ao discurso do teórico francês.

O cômico para Bergson (1987) decorre de um reflexo negativo, um desvio que é percebido pelo público numa perspectiva crítica e que tem como conseqüência a penalidade através do riso – punição esta que traria aos receptores uma sensação de prazer. Aponta ainda o filósofo que o objeto do cômico deve ser ou a condição de vivo e a sua capacidade de adaptabilidade, mobilidade; ou a sociabilidade. Os equívocos encarnados nos personagens sob aqueles fundamentos, que são imperceptíveis para o portador dos vícios, quando expostos no palco, são tidos como ridículos e penalizados com o riso advindo da platéia. Assim, para Bergson, a experiência com o cômico é uma experiência de correção, de crítica. Como já exposto acima, a crítica de Mendes (2008) para uma reinterpretação da catarse no cômico passa também pela revisão dessas teorias. Agora, tendo em vista o texto dramático, como serão as estratégias de catarse cômica? Será que Mendes promove uma crítica ao casamento e o riso do público seria decorrente da exposição ao ridículo desta instituição?

A peça inicia-se com uma longa didascália a seguir transcrita e parte de uma forma clássica da comédia: a automatização. Inclsuive, esta é uma das estratégias mapeadas por Bergson (1987) para produção do cômico. ou nas palavras do teórico: “É cômico todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dê a ilusão de vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica (BERGSON, 1987, p. 42). As considerações de Bergson param neste ponto, ou seja, em uma consagração de uma forma cômica, *per si*, é capaz de produzir cômico.

> Um apartamento do qual se pode ver simultaneamente a cozinha, à esquerda do público, a sala, à direita, e ao fundo no alto uma espécie de mezanino. Ao acender a luz, o casal já está em cena, acabando de chegar. Ambos estão com a roupa clássica de casamento, ele de terno e ela de vestido de noiva branco. Ambos têm uma expressão de cansaço e parecem *acanhados ou desorientados*, sem saber como agir. Sentam-se afastados e executam uma seqüência de movimentos de tédio, quase em “espelho”, mas inadvertidamente. Cada vez que um percebe o mesmo gesto no outro, faz uma alteração que é logo imitada, sem querer, e assim por diante...
> (MENDES, 2003, p. 129).

Observo que, além de utilização da mecânica aplicada ao corpo, Mendes, ao longo do texto, associa este e outro recurso cômicos consagrados para compor uma dramaturgia cômica, não baseada apenas em uma lei geral de sucesso cômico.

Ademais, como se verá o foco no drama não seria a crítica ao casamento, vez que usa de recursos como os diálogos e o enredo que a todo tempo fazem com que os receptores torçam pelo desfecho feliz, pela manutenção deste casamento arranjado. Tanto o é que, apesar desta rubrica e de outras cenas que usam da repetição, a peça em questão, desde o primeiro trecho, parece querer ultrapassar, querer um investimento maior de desejo, de torcida pela felicidade conjugal de Alice e Ernesto.

Por isso, não posso precisar se, apesar de iniciar com uma típica cena do drama burguês, a sala da casa de uma família, o texto é um libelo em desfavor de sua principal instituição: o casamento. Penso que o texto é, principalmente, o dia-a-dia de amantes à flor da pele que intentam mascarar seus desejos em prol de delimitar a própria individualidade.

Na primeira cena, do primeiro ato, os personagens vão iniciar a experiência do viver a dois.

> **Alice (levantando-se, finalmente)**
> E agora? Você vai ficar aí parado, com essa cara? É melhor a gente tirar logo essa roupa ridícula...
>
> **Ernesto**
> Só a roupa? Toda aquela parafernália... que coisa incrível! Você imaginou que fosse assim? Você tinha idéia?
>
> **Alice**
> Eu? Nem por sonho! Foi pior que festa de 15 anos, formatura, concursso de “miss" e parada de 7 de setembro, tudo misturado...
>
> **Ernesto**
> Eles são muito loucos...
>
> **Alice**
> Louco é você, de me botar nessa fria ... Irresponsável! [,,,] Alias, a família toda! E aquela sua tia? Que figura! Onde ela foi arranjar aquele chapéu?
>
> **Ernesto**
> Mas sua mãe não ficava atrás! Pensei que ela fosse o próprio bolo do casamento! E ainda por cima chorava! Onde já se viu? Não foi ela mesma que tramou, arquitetou e **cometeu** este casamento?
> (MENDES, 2003, p. 129-130)

No primeiro momento os personagens, desajeitados com o casamento celebrado e festejado, iniciam a intriga, demonstrando que, apesar da celebração, não estão felizes, não queriam que tudo ocorresse daquela forma. Tanto assim é que a última fala de Ernesto resume esta situação, mas com um diferencial. Um

termo em negrito em sua própria fala. Será que neste momento, não há a intervenção de um autor naquilo que seria a ilusão dramática - os personagens parecem ter autonomia a ponto de o público esquecer de que são criações linguísticas, ou nas palavras de Mendes, que são *palavras encarnadas*?

Esta fala pode ser conectada com o dito no capítulo anterior, quanto à discussão da dupla enunciação e dialogismo do diálogo teatral. Com esta didascália interna ao discurso da personagem, há a fusão dialógica do discurso, exibindo, de forma velada, a voz do *scriptor*. Aqui, surge uma infinidade de recursos dramatúrgicos para fazer emergir esta realidade no palco (desde o pronunciar mais devagar e com maior intensidade palavra, por exemplo). Logo, o drama brinca com a adesão ficcional à representação, puxa o tapete da ficção como o faz, por exemplo, Oswald de Andrade em **O rei da vela** – e afirma nestes termos Mendes (2011) - quando Abelardo II insiste em continuar o desfile de devedores, vítimas do agiota Abelardo I, este lhe responde: “Mas esta cena basta para nos identificar perante o público. Não preciso mais falar com nenhum dos meus clientes. São todos iguais.” (ANDRADE, 1976, p. 17), chamando a atenção do receptor: isto é um constructo de linguagem e eu, *scriptor*, quero que você saiba disso! E este recurso não é exclusivo deste momento, ou desta fala, mas será constante em todo o texto, como se pode observar também na seguinte fala:

> **Ernesto**
> Não dá para conversar com você! Você é tão... tão literal!
>
> **Alice**
> Tá bom. Mas o que foi que seu santo disse?
>
> **Ernesto**
> Ele não é ***meu*** santo, mas ele disse “O mal está no escândalo do mal. Pecar em segredo até nem é pecar” [,,,]
> (MENDES, 2003, p. 176)

Prosseguindo na análise da elaboração dramatúrgica da comédia no texto, trago a última cena do primeiro ato: a incapacidade de consumar o casamento, de realizar a lua-de-mel:

> (enquanto conversamos, eles foram se despindo, de modo que a essa altura estão apenas de roupas íntimas, mas só agora percebem isso e ficam subitamente envergonhados; em seguida, olham para o público e se espantam ainda mais: cada um pega uma peça de roupa no chão e coloca-a na frente, cobrindo-se)
>
> **Alice**
> Então...boa noite.

> **Ernesto**
> Boa noite. (vai subindo para o mezanino)
>
> **Alice**
> Êi! Onde você pensa que vai? Nada disso! (ele desce) Nem pense em dormir aí! (ela vai subindo) Isso se você não quiser despencar durante a noite! Eu costumo dar chutes quando estou dormindo! (MENDES, 2003, p. 134)

Esta primeira cena tem o condão de apresentar os personagens, como já dito, mostrando de um lado, que nenhum deles quer assumir o ônus do sim dado perante a autoridade religiosa, bem como cada um se apresenta com maiores limitações à convivência a dois: não conseguir dividir a cama, o rubor em estar sem roupa com o cônjuge, etc.

Do mesmo modo, Ernesto não consegue se acostumar com os jeitos e manias de Alice, como se observa no trecho abaixo:

> **Ernesto** (irritado, contendo-se)
> Eu resolvi ouvir música, porque não conseguia dormir ... e tive a grata surpresa de encontrar meus CDs numa bagunça! Um mangue!
>
> **Alice** (aproximando-se e olhando)
> Eu não estou vendo bagunça nenhuma. Tudo direitinho, um atrás do outro...
>
> **Ernesto**
> Ah! Pra você está tudo direitinho, não é?
>
> **Alice**:
> Por quê? Tinha algum arranhado por acaso? [,,,] Mas qual é o problema?
>
> **Ernesto** (pegando-a pelo braço):
> O problema está aqui, ó... T, de Tchaikovski, deveria vir depois de S, de Schubert, não é lógico? Não é o que se pode esperar de um animal racional? De uma casa racional? Mas não! [,,,] Um mangue... oh, meu deus! Os dodecafônicos misturados com os românticos!
>
> **Alice** (para ele)
> Cara, eu não acredito nisso... Quer dizer que você guarda os discos em ordem alfabética?
> (MENDES, 2003, p. 136, 137)

Analisando este trecho, observo a escolha dramatúrgica em indicar como personagem alvo do riso Ernesto, apresentando-o com um perfeccionismo exagerado e posto ao ridículo, vez que, por uma organização dos discos tida como incomum, ou pouco valorizada, inicia um desgaste no relacionamento – já

fragilizado. Na perspectiva de Bergson (1987), o comediógrafo deve, assim, atuar para impedir a empatia do espectador com determinada personagem, ou seja, o dramaturgo deve investir na representação com desgaste, com escárnio, com ridículo, com automatização para com um ou alguns personagens, que visam exemplificar aquilo que deve ser rechaçado por uma sociedade saudável. Como resultado, a insensibilidade produziria o riso, interpretada como punição aos desvios, exageros e omissões do personagem, neste caso, ao excesso de zelo, de ordem, de mania do personagem Ernesto.

Contudo, no drama em comento, não há esta lógica: contrariamente, os receptores torcem pela felicidade dos nubentes, pois ambos os personagens são objeto do riso, ambos são objeto de análise racional-emotiva, simultaneamente.

Na cena que segue, já instalados na casa, o casal tem resistência em realizar atividades domésticas em prol do outro, como as compras de supermercado. Todavia, ambos estão famintos. Alice vai à geladeira e encontra um alimento:

> **Alice** (abre a geladeira, vasculha, e acha uma banana):
> Olha o que eu achei!
>
> **Ernesto**:
> Ah, me dá um pedaço!
> (ela faz que não com a cabeça. Já está no meio da banana. Ele avança).
>
> **Ernesto**:
> Alice, eu lhe ofereço a última chance para me dar um pedaço!
>
> **Alice** (engolindo o resto da banana, de boca cheia):
> Desculpe, foi tão irresistível...
>
> **Ernesto**:
> Alice!
>
> **Alice**:
> “Amar é dividir uma banana”. Ora, me poupe!
> (MENDES, 2003, p.140)

Há nesta cena uma troca, em que o riso é direcionado à Alice, aquela personagem que antes era alvo de um tratamento sério, um tratamento emotivo pelo público, ou como poderia nos dizer Bergson, uma personagem que não deveria ousar rir dela.

Todavia, ainda mais complexa se torna esta situação, quando, desde a segunda cena, há a percepção pelo público de que o casal encenado se quer bem,

mas não sabe como se encontrar. E, por isso, cria-se uma expectativa pela resolução ideal do casal. Todo esse investimento afetivo, não é abandonado do riso, nem da intelecção racional. E é justamente a construção dramática entre formas cômicas consagradas como a mecânica aplicada ao vivo e jogo de emoções que me permite compreender que, nesta comédia, as idéias de catarse de Mendes são aplicadas e testadas, pondo em circulação o que a dramaturga-teórica pensa sobre comédia.

A emergência da mãe de Alice e do pai de Ernesto potencializa ainda mais a adesão emotiva do público ao texto dramatizado: passam a perceber que a formalização, a tensão que prejudica o afeto entre os personagens advém de seus genitores que vêem no casamento ou a vitória de uma aposta ou o afastamento do medo da mãe de que a filha seja rejeitada pelo marido. O público passa a torcer para que estes obstáculos se desfaçam em prol do jovem casal. A estratégia dramática de afastar os obstáculos dos velhos em prol da felicidade dos jovens é reiterada na dramaturgia, como se observa em **Escola de Mulheres** de Molière – texto que serve de fundamento para as análises e conclusões de Bergson e para as críticas de Mendes.

> (De manhã, o telefone toca. Alice, sonolenta, atende)
>
> **Alice (bocejando)**
> Mas quem é que... (irritada) Alô! Mãe? Você está maluca? Sabe que horas são? São cinco da manhã! Mas será possível? O quê? Foi...Foi, sim. Tudo? “Tudo” o quê, mamãe? Ah! A noite! Sim, a famosa noite! Claro, eu sei. Sim, sim. Eu sei. É,sim. O que fica. Eu sei. É o que fica. A primeira impressão é a que fica. Certo. Mas não se preocupe. A impressão foi ótima. É, eu estou muito bem impressionada, aliás, impressionadíssima. Não precisa repetir, eu já sei. Claro. Vai dar tudo certo, não se preocupe. [,,,]
>
> **Voz da Mãe**
> É fácil para você dizer “não se preocupe”. Isso é porque você não tem a experiência de vida que eu tenho... Conheço casos escabrosos. Eu só estou pensando no seu futuro, na sua segurança. Você se lembra o que aconteceu com sua prima de Juazeiro? Uma história que abalou a cidade... uma tragédia... [,,,]
>
> **Voz da mãe**
> Você tem que tomar muito cuidado, Alice. Mire -se no exemplo de sua prima, coitada. Uma menina tão bem criada, uma flor de pessoa...
> Encontra um sujeitinho bem falante, e ai? Aí a tragédia... um mês, dois meses...seis meses! E ele... nada! A pobrezinha tomava banho, se perfumava toda, e ele nem tchum! Não adiantou lingerie, ostra crua, incenso afrodisíaco... nada! E a pobrezinha esperando...
> esperando ...e nada. A cidade toda revoltada [,,,]

(MENDES, 2003, p. 195)

Percebe-se, que, da postura de Alice, retraída e não afetiva, decorra de não querer aderir aos medos da mãe, como que dizendo que não se importaria se isso acontecesse. O medo que a mãe tentar passar à filha é obstáculo à liberdade entre Ernesto e Alice e a felicidade do casal. Nestas cenas, fica evidente o projeto dramaturgo para que a catarse seja promovida também pela adesão emocional do público, refutando a noção consagrada de que a catarse somente poderia ser acessada por uma intelecção racional, uma vez que comédia seria crítica. Do mesmo modo funciona a figura paterna de Ernesto em outras cenas[7].

Acredito que estes trechos, são capazes de fornecer uma linha cômica e/ou trágica para a montagem, a depender do projeto dramatúrgico pretendido. Suspeito que uma encenação deste espetáculo, se em diálogo com as teorias de Cleise Mendes, não podem afastar-se da fragilidade contemporânea entre os gêneros. Seria uma forma de generosamente compartilhar com a plateia não especialista tais questões. Não somente este trecho, mas em diversos momentos, esta peça permite leituras trágicas ou cômica e tudo irá depender de como se lê. Por essa razão, entendo haver em *Marmelada: uma comédia caseira* um diálogo possível com *A gargalhada de Ulisses*.

Mesmo com esse potencial trágico (ou somente cômico), o afeto parece brotar entre os cônjuges, fazendo com que os receptores também invistam sua medida emotiva no relacionamento com o *texto*:

> **Ernesto**
> Pois é. E até lá eu tenho que estar casado...e bem casado...Você entende? (silêncio) [,,,]
> **Alice**
> Será que eu ouvi mesmo o que eu ouvi? Não, é serio. Eu quero saber se seu estou sonhando. Quer dizer...que você precisava me aturar até 6 de janeiro... [,,,]
> **Ernesto**
> Aturar? Não fale assim. [,,,] Alice, entenda. Isso foi antes... eu não te conhecia...

[7] Ernesto: Ah! Não! (atende) Alô! Mas o que foi agora, papai? (afasta o telefone, como se ouvisse gritos.) Olhe aqui...Não, não quero...Jogar areia nos seus olhos por quê? De dia e de noite? De dia e de noite o quê? Não sei porque, é um casamento normal...Antro? Que antro? Pelourinho? Não, o Pelourinho não é antro, não senhor, e ela é maior e vacinada! Quem lhe disse? Quem lhe disse que eu não tenho pulso? Você vai ver! Vai adiante, sim. Eu também aposto. 6 de janeiro. Pois eu aposto! Você vai ver... Pois espere sentado! (desliga). (MENDES, 2003. P. 178-179)

> **Alice**
> Nem me conhece agora! (furiosa) Se me conhecesse, ia saber que minha primeira regra de convivência é: “Não minta para mim!” Você! Você! Ai, que ódio! [,,,] me tratou como imbecil!...e o pior é que eu ***sou*** imbecil! Idiota! Cretina! Burra! Cavala! Égua! [,,,] Você nem pensou que podia ter contado comigo? Que eu podia ser sua cúmplice? Que eu podia te ajudar, encarar junto a coisa toda?
>
> **Ernesto**
> Tive medo, não sei. Você é tão imprevisível! Afinal, eu nem sei porque que você ficou comigo até hoje!
>
> **Alice**
> Não sabe porque também é cretino, burro, cego! [,,,] Mas antes eu tenho uma novidade pra você. Eu podia ir embora sem lhe dizer nada, mas não vou perder esse gosto! Você está se julgando um grande estrategista, um refinado malandro, um maquiavélico armador...
>
> **Ernesto**
> Eu não sou nada disso!
>
> **Alice**
> E não é mesmo! Sabe por quê? Por que você que eu lhe aturei até hoje, hein? Pelos seus belos olhos? [,,,] Você engoliu aquela história de festa? Acha mesmo que eu entrei lá por acaso? Pois fique sentadinho ai, para não cair do cavalo! Agora eu vou dizer tudo! Eu vou embora, mas antes vou desarmar este circo todo! [,,,] Eu não agüentava mais minha mãe azucrinando meu ouvido falando do “império” dos Mendonça Prado, do ótimo partido que você era...A princípio eu não liguei, mas minha mãe é dessas criaturas que quando querem alguma coisa não largam o osso da vítima até conseguir! Virou uma ideia fixa. [,,,] Aí, quando eu soube da festa de seu aniversário... eu me fiz convidar... [,,,] (MENDES, 2003, p. 182-186)

Ao mesmo tempo em que o afeto é desenvolvido pelas personagens, também parece haver um investimento dramático para a construção de afetos pelo público – compondo afeto e razão como chaves de acesso à catarse. E, mais uma vez, o texto parece permitir uma leitura dramática e/ou cômica da descoberta – e, por essa indefinição, é possível compreender as estratégias de catarse não se limitam à formatação da dramaturgia, mas à experiência dramática.

Neste momento, com a revelação da verdade, a confissão dos erros quanto ao inicio do relacionamento e a confirmação (velada) pelos personagens de que, apesar de tudo, se gostam, o publico confirma os afetos mobilizados: torcem para que este casamento, apesar de tudo, dê certo.

Então, o final é construído por um novo jogo cômico, em que, agora, Ernesto e Alice parecem configurar-se como dramaturgos, criando personagens e os interpretando, para, no ludismo encenado, confessar o afeto que tem um pelo outro

> (Ernesto volta ao quarto, vestindo um enorme casaco estilo "gangster", e apontando um revolver).
>
> **Alice**
> Eu não acho a menor graça... Isso aí é de verdade?
>
> **Ernesto**
> Senta aí! E eu não vou repetir. (...) senta aí e calada! Você agora vai fazer o que eu quiser! Está ouvindo? O que eu quiser! (...) Você vai ficar aqui, quietinha! Até 6 de janeiro! Até o dia da minha libertação!
> (começa a tocar a campainha da porta...)
>
> **Ernesto**
> Ai, meu Deus! O rapaz da pizza! Eu esqueci! (...)
>
> **Alice**
> (...) Quer que eu atenda?
>
> **Ernesto**
> Quieta! Sentada aí! (Enquanto fala, tira dos bolsos do casaco duas meias de seda e com elas amarra Alice na cadeira). Você vai ficar aqui, bonitinha, e se der um pio, ou fizer algum ruído... (...)
> (Volta com a pizza e começa a comer em frente a ela, com a mão esquerda, o revólver na direita).
>
> **Alice**
> (depois de um tempo, de olho grudado na comida, mais e mais aflita a cada pedaço que ele come) Ernesto...por mim, não, tudo bem. Você não quer que eu coma, tudo bem. Mas eu vou lhe ajudar a pensar, já que você não pode fazer isso sozinho ... Se eu morrer de fome, até 6 de janeiro, não vai adiantar nada, está entendendo? (aflita, vendo que ele já chegou na metade da pizza) Você tem que chegar lá casado, e não viúvo, está entendendo?
>
> **Ernesto**
> Ah! Você quer comer, não é? (desamarra-a) Pois venha. Você vai comer (tira do bolso uma coleira) Quer comer, não quer?
>
> **Alice (reconhecendo)**
> Mas isso é...isso é...
>
> **Ernesto**
> Exatamente "Algemas do desejo" (...)
>
> **Alice**
> Chega, Ernesto, pára, já chega!
>
> **Ernesto**
> (levantando-a até a cadeira)

> Ainda tem aqui, ó! Três azeitonas! Tem que lamber o pratinho! Não pode deixar nada! Cuidado pra não sujar o vestidinho lindo! Isso, assim...Muito bem. E agora ...a sobremesa! (Abre o casaco, de frente para ela e de costas para o público).
> (A luz vai abaixando)
> (MENDES, 2003, p. 190-193)

Deste modo, consuma-se o casamento e inicia-se uma nova fase no relacionamento, vez que, o casal entende que nenhum deles é perfeito e que, apesar de como foi iniciado o relacionamento, eles próprios foram acometidos da paixão. Ernesto consegue manter a esposa em casa até o dia 6 de janeiro e tem o futuro profissional que planejou, todavia, a surpresa está na ultima cena:

> **Ernesto**
> Liberdade! Liberdade! Abre as asas sobre mim! Enfim! Livre! [,,,] (ela fica parada, olhando para ele)
>
> **Ernesto**
> (depois de olhar para ela um tempo, fala com o mesmo jeito doce e terno de antes) Eu sinto muito, mas... você não quis colaborar...Quer um copo? (vendo que ela está parada) Você...você está com ódio de mim, não é? E tem razão! Mas Alice, olha, você não acredita que eu ia te fazer mal, não é? [,,,]
>
> **Alice** (explodindo, mas em tom de deboche)
> Mas é claro que você não ia fazer nada!
>
> **Ernesto** (ofendido)
> Como é que você pode ter certeza? [,,,]E por que você tem certeza que eu não ia...
>
> **Alice**
> Por que você é um incompetente! Não faz nada direito! (Pegando uma caixinha na estante) Aqui. Aqui a minha certeza. A caixa de balas do revolver! Completa! Não falta nem umazinha!(...) [,,,]
>
> **Ernesto**
> Então quer dizer que...todo o tempo...todo esse tempo...tudo aquilo...você sabia?
>
> **Alice**
> Claro. Sabia. Todo o tempo.(...) [,,,]
>
> **Ernesto**
> E agora? O que é que você quer fazer?
>
> **Alice**
> Agora vamos começar tudo de novo.
> (MENDES, 2003, p.215)

Por isso, a conclusão (e a catarse) a que chega o público não deve ser a condenação do casamento, mas sim a conexão afetiva para com os personagens em favor da manutenção do casamento, pois o que se enxerga pelos recursos dramáticos utilizados, não é o casamento enquanto instituição, mas sim, a união dos jovens recém-casados. Não quero com isso dizer que não seja possível vislumbrar qualquer crítica ao casamento no texto, mas apenas que o cerne no texto é conduzir uma experiência racional e emotiva para a manutenção do afeto entre Alice e Ernesto.

Analisando o trecho final da peça, cumpre ainda destacar que a construção, pelos personagens, de outra ficção, a de que Ernesto é capaz de impor limites e comportamentos a Alice e conseguir o seu objetivo é sintomático, vez que apenas graças a essa metaficção, os personagens se percebem, observam seus limites e conseguem, por meio do lúdico afinar o relacionamento, alinhar os conflitos. Na peça, Ernesto e Alice, estranhos a si mesmo, conseguem obter um ensinamento com a ficção que criam, uma versão de si mesmos em que podem se ajustar e obterem a prometida felicidade com o casamento. E esta opção inclui a farsa de um controle de Ernesto, de uma opressão fictícia por Alice, mas que, para o casal. é vista como saudável para se ajustar, para esquecerem os perfis tão antagônicos – como fantasia sexual. Os risos alcançados com a cena final jamais podem ser interpretados como castigo à opção do casal em se sintonizar, mas apenas como a alegria da descoberta pela ficção, como o fazem os personagens, de uma nova vida, uma nova relação, a partir do humor, da comédia.

Como sua teoria defende, a comédia **Marmelada: uma comédia caseira** é uma ensinança, não só quanto a desmascara os críticos e preconceitos sobre a comédia, sobre o riso, mas também sobre a existência humana e sua experiência com o transcendental da arte, também acessado pelas formas cômicas.

O cômico se elabora para o público justamente na contradição que existe entre o início do relacionamento impuro, interesseiro, falso e o interesse sentimental, sexual que se desenvolve pelo outro. O público, percebendo o jogo entre aparência e realidade sentimental, sorri com os fatos e falas que tentam representar este imbróglio. E assim, desde o início da peça, há um convite para uma compreensão racional do engenho proposto pelo dramaturgo – a fim de fazer com que as personagens se entendam - e a adesão sentimental ao representado – ou seja, a torcida de que o engenho adotado seja eficaz. Sem tais acessos simultaneamente

necessários e relevantes, restaria prejudicado o projeto de apreensão artística do evento dramático.

Acredito que a proposta de leitura ora apresentada ratifica as ideias de Cleise Mendes quanto ao efeito do teatro, reiterando que entre a personagem cômica e espectador não há apenas crítica e distância: a relação também é permeada pelo sentimento, pela torcida, pela adesão ou, até mesmo, pela repulsa, pela inveja. Parece que, como todo o engenho ficcional-dramático ocorra uma subordinação de eventual crítica ao instituto do casamento para ser muito mais uma experiência artística integral, ou como entende Eneida Leal Cunha (2003), em texto de apresentação da peça: muito mais do que uma crítica e da perplexidade diante do casamento, **Marmelada: uma comédia caseira** mostra que somente uma comédia, como todo seu humor escrachado, com situações absurdas, parece ser capaz de representar, cenicamente, o casamento, a vida conjugal, quando ainda se cercam de valores e circunstâncias medianas eleitas pela moral e afetos da ordem burguesa.

3.2 UMA ANÁLISE *SÉRIA* DO CASAMENTO: *NOIVAS*.

Tendo também como foco as relações matrimoniais, o drama *Noivas* explora o processo de conscientização e tomada de coragem de Dora, noiva às vésperas de um casamento que não deseja. Destaca-se na peça a forma como ocorre a epifania em Dora, especialmente, com a condução de diálogos curtos e alfinetadas proporcionados por Lia, uma costureira audaciosa. Aqui, como na comédia, Mendes visa confirmar que a recepção do gênero dramático é acessada, por simultaneidade, pela vertente emocional e racional, ou seja, é preciso que o receptor reaja por inteiro ao contato com o mundo representado. Ciente desta necessidade, Mendes projeta recursos dramático que intentam mobilizar as duas ordens.

Na primeira cena, todos os personagens estão no palco: Lia, a costureira; Dora, a noiva e Augusto, o noivo. Este leva a noiva ao ateliê de Lia para feitura do vestido de casamento, que ocorrerá em um mês, mas que até agora não tinha sido preocupação de Dora. Esta tinha interesse apenas em um evento simples e familiar, mas a mãe de Dora insiste em uma grande celebração, em um evento social, para que todos possam saber que sua única filha passa a ser casada com Augusto. Dora aparece, a todo tempo ,alheia ao evento e deixa-se conduzir ora pela vontade da mãe, ora pela vontade de Augusto. Com o contato com Lia, uma experiente

costureira, Dora passa uma tarde em silêncio e breves diálogos envolta de diversos vestidos, em volta de diversos sonhos.

> (Depois da saída de Augusto as duas ficam paradas na sala. Lia não mostra nenhuma pressa. Simplesmente olha para Dora. Esta, depois de certo tempo, mostra-se impaciente.)
> **Dora**.
> Bem... você quer tirar as medidas?
>
> **Lia**.
> Sim. Mas, primeiro, quero que você veja alguns modelos. Assim pode ir tendo uma ideia do que quer. Você já pensou em alguma coisa? Tem alguma preferência... assim, mais justo, mais folgado [,,,]
>
> **Dora** (aliviada por falar do vestido).
> Não, eu não pensei em nada, não tenho nenhuma ideia. Acho que assim fica mais difícil pra você, mas, realmente não sei. Sabe, é como eu lhe disse, no fundo acho tudo isso tão... estranho.
> (MENDES, 2003, 190)

Nesta cena, a insegura e tímida Dora expõe sua íntima desvinculação quanto ao projeto do casamento, sua não vontade de fazer o vestido, mas, ao mesmo tempo, não intenta, ainda, negar ou sair deste conflito, mas apenas cumprir os protocolos sociais que lhe foram confiados, oferecendo seu corpo para uma metragem, para o ritual do casamento, para um sacrifício que não compartilha qualquer desejo. O público, então, tem acesso a não vontade de Dora em casar-se. Lia, com a experiência que tem, passar a investigar e despertar o não que Dora teme pronunciar perante Augusto

> **Lia**
> O que é estranho?
>
> **Dora**
> Isso..esse trabalho todo...
>
> **Lia**
> Não ligue tanto, não se preocupe. Olha, faça de conta que vai fazer um vestido, qualquer vestido.
>
> **Dora**
> Mas você mesma disse que era uma coisa muito importante... um sonho.
>
> **Lia**
> Ora, eu disse isso ao seu noivo. [,,,]
>
> **Dora (tensa)**
> Lógico, lógico. Não repare no jeito dele
>
> **Lia**

> Não repare? [,,,] Eu paro e reparo em tudo. Você não repara? [,,,] Pode reparar em tudo, à vontade. Eu vou buscar o álbum com os modelos.
> (Dora continua a olhar em torno, intrigada)
> (MENDES, 2003, p.191)

Há, neste trecho, um despertar de consciência por Dora: estar em um ateliê de vestidos de noivas lhe promover um processo de observar a sua volta, de analisar e observar sonhos de diferentes tipos e tamanhos em formas de vestidos. Parece lhe intrigar que ela não tenha esse sonho, esse desejo. E este conflito de desejo de não casar, de entender o que acontece consigo mesma é compartilhada com o público que torce para entender por que Dora não quer se casar e por que ela não tem coragem de dizer o não para sua mãe e Augusto.

Esta situação é intensificada com a cena em que Lia mostra o álbum de fotos com diversos modelos de noivas que casaram e que não casaram.

> (sentam-se próximas. Lia passa as fotos, comentando-as, apontando detalhes; apenas se vê o movimento dos lábios, enquanto são projetadas imagens de noivas, com vestidos de tipos variados)
>
> **Dora**
> São lindos, todos eles. Você está de parabéns! (percebe algo estranho) Mas...e essas fotos, essas do final?
>
> **Lia**
> Ah! Essas são as noivas da primeira página [,,,]
> Estas aqui, as primeiras. Só que foram tiradas três anos depois do casamento. [,,,]
>
> (Dora levanta-se, pensativa, anda, pára, depois volta rápida a tomar o álbum; compara alternadamente a primeira e a última página. Lia olha para ela, impassível).
> (MENDES, 2003, p.194)

Suspeito que aqui Dora passa a seguir o conselho de Lia e a reparar em tudo. O acesso à fotografia de noivas após o casamento promove o reconhecimento de um momento de vida que não desejaria: ser esposa. Não se sabe se decorre de ser esposa de Augusto ou simplesmente ser esposa sem querer ser. O ato de ver outras fotos é o de se ver três anos depois promove em Dora um mal-estar que é compartilhado com o público. O engenho dramático elaborado por Mendes permite, de um lado, criar uma adesão ao sentimento de indefinição e angústia de Dora e, simultaneamente, fazer o público refletir: será que o que é feito no dia-a-dia para garantir a felicidade, de fato, traz a felicidade? Será que o trabalho escolhido, o

casamento celebrado, tudo isso é a felicidade? Às vezes, o não, o suspender o curso que se exige no tempo é a melhor saída para avaliar. E isso parece ser o propósito da dramaturgia deste texto. E cada minuto na companhia de Lia produz uma ebulição de angústia e consciência em Dora que, a todo tempo, tenta resistir, até o momento em que descobre que outras noivas também já desistiram:

> **Dora** (recobrando-se, assustada)
> Bem, vamos, vamos. É melhor tirar logo as medidas. Afinal, acho que não vamos precisar de muito tempo.
>
> **Lia**.
> Já escolheu o que quer, Dora?
>
> **Dora**.
> Não, não escolhi, mas pra mim tanto faz. Qualquer modelo serve... É... quer dizer... são todos tão bonitos. Olhe, resolva por mim. Você faz isso há tanto tempo, você entende disso, pode saber muito bem o que combina comigo. Eu confio no seu gosto, pronto.
> **Lia**.
> Você está me dizendo que eu sei o que é melhor pra você, Dora?
>
> **Dora** (tensa)
> É claro.
>
> **Lia**.
> Não, não é claro.
>
> **Dora** (tensa)
> É claro. Você faz vestidos há anos! Eu nunca nem pensei nisso!
>
> **Lia**.
> Mas o vestido é seu. É você quem vai vestir!
>
> **Dora**.
> É. E eu estou lhe dizendo que visto qualquer coisa! Que não importa! [,,,] Eu só quero acabar com isso logo. Por favor!
>
> **Lia**
> Está bem. Só vou lhe mostrar mais uma coisa. (Sai rapidamente e volta com outro álbum) Eu faço vestidos de noiva há quinze anos. Mas só lhe mostrei os vestidos que completei, os que entraram pela porta larga da igreja, ao som da marcha nupcial. Mostrei as fotos das noivas que se casaram. Agora, vou lhe mostrar as outras.
> [,,,]
>
> **Dora**
> Chega. Tire as medidas, rápido! Não quer ver mais nada. Tire as medidas.
> (MENDES, 2003, p.216)

Agora, diante da insuportável verdade, Dora quer se manter resistente e continuar com o plano de se casar. Mas Lia ainda tinha mais uma estratégia e está é um requinte dramatúrgico que pretende tanto chocar o público como a própria personagem: a montagem em cena de um imenso e longo vestido de noiva, com Dora sozinha em pleno palco e em silêncio. Neste momento, a recusa a vontade de, em coro, dizer não ao casamento, ao prosseguimento da farsa é potencializada. Se na comédia **Marmelada: uma comédia caseira**, o público quer manter o casal unido, aqui, uma vez que o enredo e as estratégias são outras, o público é investido de um sentimento negativo, de desconfiança de que o casamento é a melhor saída para a felicidade da personagem.

> (Lia se levanta e começa a trazer várias peças soltas que são montadas sobre o vestido básico: uma sobre-saia ampla e longa, mangas imensas, uma capa esvoaçante, golas, faixas, etc. Vai aplicando -as como camadas sobre camadas, e o vestido cresce, se expande, como um enorme bolo confeitado. Coloca cada peça, observa, ajeita, observa o efeito. Por fim coloca um imenso véu, prende -o e arruma-o na testa com um arranjo de flores brancas. É calma, lenta, meticulosa. Como se pintasse um quadro. Dora, parada, move apenas os olhos. Sua expressão é inquieta, assustada.)
>
> **Dora**.
> Ai! Tem um alfinete! No forro, eu acho. Tem um!
> (Lia mergulha sob o vestido, que a cobre totalmente. Vê- se apenas Dora, parada, no centro de uma enorme nuvem branca, o vestido. Súbito Dora solta um grito e fecha os olhos, pendendo a cabeça para o lado. Tempo. Lia reaparece, emergindo do vestido...)
>
> **Dora.** (recobrando-se, perdida, atônita)
> Você...você não pode fazer isso.
>
> **Lia**
> Isso o quê?
>
> **Dora**.
> Isso... Exigir assim quatro horas! É demais. Você sabe que é demais. Ninguém suporta uma coisa dessa.
>
> (MENDES, 2003, p. 219)

Nesta cena, Dora já parece perceber o incomodo que lhe causa todo o vestido, toda a situação e, antes de qualquer negativa, quer acelerar o final da sessão – vez que percebe que a manutenção é uma tortura psicológica que pode

implicar em uma falência do projeto do casamento, uma traição aos olhos de Augusto. Uma libertação de si, enquanto sujeito.

Este trecho é sintomático para observar como a forma cômica ou a dramática pode ser o caminho para a condução da catarse. Este trecho permite uma encenação cômicas ou dramática. Possível ao diretor, nesta passagem, explorar o exagero de um vestido que cobre a personagem, ou a procura por um simples alfinete em um emaranhado de tecidos; em outra estratégia, explorar a situação dramática, em que a personagem se sente aprisionada no vestido. De qualquer forma como possa ser apresentado o texto no palco, arrisco afirmar que Mendes projeta em seu texto um não centramento na forma dramática como condutora da catarse, mas que, um texto, independentemente do recurso dramatúrgico que venha a utilizar detonar e garantir a recepção.

> **Dora**
> Não. Eu quero acabar de vez com isso. Lia, tire essa coisa toda de cima de mim, por favor. Estou me sentido ridícula.
>
> **Lia**.
> Não, você está linda. E vai estar mais linda no dia do casamento. Vai entrar como uma rainha, no tapete que estenderam para você. Só para você. E todos vão olhar, e ficar felizes. Sua mãe, Augusto, todos os parentes. Eles vão olhar e gozar. A mais linda boneca, no mais lindo vestido. E eles vão saber que você é deles. Que aquela linda boneca é deles. [,,,]
>
> **Dora**.
> Lia, tire essa coisa toda de cima de mim, por favor.
>
> **Lia**
> Ainda preciso acertar a bainha. Está arrastando na frente.
>
> **Dora**.
> Não! Eu **quero** que você tire tudo isso de cima de mim!
>
> **Lia**.
> Você quer?
>
> **Dora**.
> Sim, eu quero.
>
> **Lia** (sem nenhuma surpresa, como se cumprisse um ritual).
> Tudo bem. Não vai demorar. Pra desmanchar, não leva nem a metade do tempo.
> (Lia começa a tirar calmamente todas as peças sobrepostas ao vestido, soltando presilhas, colchetes, desembaraçando fitas, desatando nós, desfazendo laços. Quando vai ajudar Dora a tirar o vestido, ela a detém.)

> **Dora**.
> Deixe, eu mesmo tiro. (tira o vestido e joga-o longe).
>
> (MENDES, 2003, p. 221-222)

O ato da própria personagem retirar de si o vestido – e toda a simbologia que este vestuário encerra – identifica uma ruptura de perfil da personagem Dora: de uma omissa aceitação do casamento à rebeldia visceral de retirar um enorme vestido de cima de si, consolidando sua coragem com uma pose para o álbum de Lia: o álbum de noivas que desistiram.

> (eles se voltam. Lia está com uma máquina fotográfica na mão)
> **Lia**.
> Só um minuto! Uma lembrança.
> [,,,]
> Dora compreende o registro, assume a pose para a foto. Pela primeira vez, tem uma expressão segura, confiante. Lia abaixa-se procurando o melhor ângulo).
> (MENDES, 2003, p. 227, 228).

Ainda sobre o drama em análise, observo que nas últimas falas da peça demonstra-se a mudança de perfil da personagem: ela inicia um processo de quebra da submissão, inclusive ao poder da costureira e passa a ser mais ativa, retirando, ela mesma, o vestido do seu corpo. Essa sensação de liberdade, quiçá inaugural, ao meu entender, além de reestabelecer a possibilidade de catarse, após o ápice do conflito interior de Dora, encena, também, a liberdade que conduz as reflexões da teórica sobre a catarse, na teoria do drama. A leveza com que caminha sem o pesar da dívida da tradição de Aristóteles, Brecht e outros nas incursões sobre a história e teoria do teatro aproxima-se da leveza com que caminha pelo palco Dora, após retirar de si o peso do vestido. As aproximações, obviamente, são especulações literárias, tão comuns ao campo da teoria literária, como permite Jonathan Culler (1999). O processo de deslocar a tradição, em nome de um projeto intelectual, o processo de escolher refletir sobre temas desvalorizados pela fortuna crítica em geral (como a comédia) ou sobre um grande hiato da teoria do drama (a catarse) permite que Cleise Mendes, na linguagem que lhe serve de palco, caminhe com a leveza de Dora após a descoberta de uma liberdade. Permite que não se case com nenhum teoria para que não tenha de lhe ser fiel. Com esta infidelidade, exceto a si

mesma, enquanto sujeito, enquanto intelectual, vai repensando, revisando e cosendo seu próprio vestido, o destino da catarse