



DOCUMENTA

A GENTE NUNCA ESQUECE QUE RIU E
FEZ RIR: ESTUDOS E REALIZAÇÕES DE
COMICIDADE NO LADI

Marcus Mota
Universidade de Brasília – UnB

ISSN: 2525-9105

RESUMO

Relato de ações e reunião de documentos relacionados à produção artísticas e reflexão teórica em torno da comicidade no Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília.

Palavras-chave: Comicidade, Dramaturgia, Teatro, Pesquisa.

ABSTRACT

Reporting of actions and gathering of documents related to artistic production and theoretical reflection on Humour at the Dramaturgy Laboratory of the University of Brasília.

Keywords: Humour, Dramaturgy, Theatre, Research.

PRELIMINARES...

Desde o início de minhas atividades no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, em 1995, a questão da comicidade esteve presente nas análises de textos dramáticos, elaboração de roteiros cênicos e ensaios. Havia, de início, uma enorme demanda por aulas relacionadas ao estudo de dramaturgias de diversos repertórios, os quais, privilegiavam a dominância de obras não cômicas. Depois do primeiro semestre de 1995, passei a cada vez mais incluir e enfatizar a presença de outras ‘formas’ de dramaturgia, trazendo questões de comicidade para a sala de aula, as quais, posteriormente, impulsionariam pesquisas, textos teatrais e reflexões teóricas².

O que pouca gente sabia na época é que eu havia passado cinco anos de minha vida, entre 1990 e 1995, trabalhando com a interface entre ensino, apren-

1 Discorri sobre isso em “Dramaturgia, colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas”. In: VILLAR, F. P.; CARVALHO, E. F. (Orgs.). *Histórias do teatro brasileiro*. Brasília: s/e, 2003. V. ainda os vídeos de entrevista com Ana Beatriz Barroso: <https://www.youtube.com/watch?v=XUvN-oh9Exk> e https://www.youtube.com/watch?v=b7NRBpEQ_n8

2 Neste artigo vão ser disponibilizados apenas os textos de programas, notas e ensaios. Os textos teatrais tem sido publicados regularmente na

dizagem, literatura, texto e humor em aulas de cursos secundários e preparatórios³. Minha ‘escola’ de humor foi a que tive nos meados dos anos 1980, no antigo Curso e Colégio Objetivo da 513 sul, mais precisamente em 1985. Lá entrei em contato com algo que para mim era completamente inusitado: professores que tanto passavam o conteúdo das disciplinas, quanto estabeleciam interações cômicas de diversos graus com a turma.

Estes *performers* aproximavam-se dos comediantes *Stand-Up*, massificando ‘alívios’ cômicos em meio às pressões dos jovens que enfrentavam a definição de sua futura vida profissional. O humor estava em tudo, podia-se brincar com tudo: objetos como química, biologia, gramática de repente eram transformados em outras coisas. Víamos e ouvíamos adultos, figuras de referência, transitando entre baixo corporal e anarquismo social. Grande parte das aulas era uma atração muito esperada pelos jovens, que eram bombardeados com informações, cálculos, narrativas, paródias e brincadeiras.

Havia muita expectativa após os primeiros encontros com o professor. As aulas eram planejadas para isso: as disciplinas eram subdivididas em ‘áreas’. Assim cada professor se especializava em determinado conteúdo e essa especialização se desdobra no humor que ele praticava. Geralmente, o ponto de partida era a identidade entre o tipo de humor e as características físicas do professor-*performer*. Essa técnica de tipificação era básica. Um mestre disso era o querido Lacerda, professor de literatura, um dos *performers* mais esperados. Ora, ele tinha a imensa tarefa de exibir e comentar no quadro e na voz listas imensas de autores e obras da literatura brasileira. Sua entrada no mini-auditório das aulas era acompanhada por atentos e elétricos estudantes. Todos esperavam aquele olhar de coveiro, a inconfundível voz declamando trechos de poemas aos quais eram enxertados desvios cômicos: ‘Iracema, virgem dos lábios de Mel e seios de geléia’. E seus bordões cavernosos ‘Sim meus filhos...’. Os trechos recriados pela voz de Lacerda proporcionavam uma materialização parodística, que colocavam lado a lado o ‘sério’, o documento e a sua releitura, sua atualização. Essa audioliteratura seguida pelos movimentos graves, soturnos dos pés e dos olhares de Lacerda transformavam a sala de aula em um teatro.

Além da questão da caracterização, havia a exploração da tensão entre a audiência e o *performer*. O *performer* precisava exercer um papel ativo de domador de feras. Com maior liberdade nas trocas, a interação entre o professor com microfone na mão e os estudantes era muitas vezes uma disputa pela hegemonia, pelo foco, pelo centro de atenção. Com isso, havia muita agressividade. Um professor exclamava orgulhoso: ‘Se perder para aluno, vou empatar com quem?!’ Na maioria das vezes, o respeito era conquistado com o exer-

seção ‘Documenta’ desta revista com estudos de seus processos criativos. Sobre outros desdobramentos entre Tragédia Grega e Comédia grega, v. A *Dramaturgia Musical de Ésquilo* (Editora UnB, 2008); Peter Rau, *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes* (Beck, 1967); M Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy* (Oxford, 2001); M. Revermann, *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy* (Oxford, 2006); C. Platter, *Aristophanes and the Carnival of Genres* (The John Hopkins University Press, 2007); E. Bakola, L. Prauscello & M. Telò (Orgs.) *Greek Comedy and the Discourse of Genres* (Cambridge, 2013); Z. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition* (Cambridge, 2011); M. Farmer, *Tragedy on the Comic Stage* (Oxford, 2017); C. Jendza, *Paracomedy: Appropriations of Comedy in Greek Tragedy* (Oxford, 2020).

3 Comecei minha vida profissional como crítico de jornal, escrevendo para o jornal *Correio Braziliense*, de Brasília, entre 1989 e 1992, com esparsas colaborações no *Jornal de Brasília*. Reuni parte desses textos no livro *Ler&Depois* (Brasília: Texto&Imagem, 1998). Ainda, no período em que estava iniciando minha carreira de professor/*stand up*, trabalhei como editor na Editora UnB (1992), retornando a ela em 1994, mas aí é uma outra história... É possível acessar os textos que escrevi para o *Correio Braziliense* na hemeroteca digital da *Biblioteca Nacional*, link: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

cício de uma esperada violência verbal, bem masculina, que consistia em provar uma certa superioridade. E este padrão era esperado. O professor era aquele que preenchia esses requisitos, de ter a voz mais forte, de ser adulto, de ter o conhecimento, de saber mais para poder rebaixar quem quer que se dispusesse a tentar invadir o foco da cena.

Isso era realmente inolvidável e estimulante para uma geração que nasceu na ditadura e que agora via-se diante de novos caminhos diante da abertura política. Cheia de estímulos e hormônios, a plateia reagia fervorosamente e era fervorosamente atingida pelo professor com um microfone na mão. O *performer* ministrava dezenas de aulas iguais toda semana. Cada aula tinha seus momentos de show e de reprodução de conteúdos. Aprender rindo e ao mesmo tempo aprender por uma experiência forte sensorial era o que constituía o nosso estar ali.

Quando fui ser professor nessa mesma instituição em 1990, tive por colegas os meus mestres *performers*. Eu os admirava na sala dos professores. Em um intervalo de 6 anos fui de estar sentado no auditório ‘audiouvindo’ os *performers* para ministrar aulas no mesmo auditório. Com a convivência, fui compreendendo outros aspectos dessa profissão e da instituição mesma, os quais me fizeram afastar desse paradigma performativo intenso. Enfim, o que movia toda aquela engrenagem e impulsionava excessos e comportamentos os mais eticamente discutíveis era a grana... A aula-*show* cooptava com o capitalismo na educação: auratizar todos os integrantes da cadeia produtiva, ocultando os que de fato lucravam com o negócio...

Ao entrar na UnB em 1995 estava esgotado: não suportava mais a exposição de mim próprio em mais de 90 horas semanais em salas de aulas lotadas, entre 50 e 250 alunos. Eu havia me deslumbrado com o micro *star-system* desse circuito de professores-*show* e psicologicamente estava drenado, doente. A minha entrada como professor na UnB representou, em um primeiro momento, um afastamento do *performer* cômico, do ‘papagaio de apostila’. Ao tentar me tornar ‘sério’, ‘respeitado’, queria regenerar minhas energias, me curar. O teatro foi minha cura, em todos os sentidos.

E, paradoxalmente, tive de recalcar, controlar, apagar meu alinhamento com a tradição dos professores-*performers*: em um curso superior que discutia as técnicas e práticas de atuação, aquela bizarra fronteira estrelismo vazio e afetação era algo não muito bem visto entre os colegas. E isso fiz no momento em que o *stand-up* nacional, timidamente ampliava suas garras – dos shows presenciais, para as plataformas da tv a cabo, como a MTV e programas como o Prêmio Multishow de Humor (1996).

Para mim, estes dois movimentos se uniram: minha busca pessoal por me libertar da personagem histriônica que eu criara para a sala de aula e que ha-

via me consumido em uma depressão profunda e meu novo *status* de professor universitário.

Porém, com o passar do tempo, com a compreensão das contradições do sistema intelectual em que eu me inseria e a intensificação de minha depressão química, passei a me sentir mais livre, a ser menos o excesso do destruidor de mundos de antes e, mesmo sem me desonerar de uma vigilância que me negava a agitação exibicionista, fiquei mais aberto à comicidade, agora para estudá-la e realizá-la. Isso foi o que ficou desse momento⁴: a mediação racional como forma de tanto controlar e conhecer a comicidade, quando expor em um texto sua organização e efeitos. Assim, para quem por anos foi um ‘palhaço de sala de aula’, um improvisador com tempo e tema controlados, as novas funções foram tanto extensões quanto redefinições de experiências intensas.

Recolhi escritos que apresentam diversos aspectos do envolvimento do LADI com questões de comicidade. Os textos seguem ordem cronológica e foram reunidos em grupos que seguem a seguinte lógica:

A) TEXTOS ELABORADOS QUANDO DE MINHA ENTRADA NA UNB E LOGO NA FUNDAÇÃO DO LADI, EM 1998 (1995-1998)

Note-se que o LADI foi fundado justamente a partir de dois grandes impulsos: 1- ideias e interrogações a partir da prática contínua de leitura, análise e compreensão de textos teatrais; 2- e, a partir da sala de aula, envolvimento em projetos artísticos. Aqui destaca-se o trabalho com o Grupo Quinta Cênicas⁵, minha primeira escola de dramaturgia, quando eu escrevia diretamente para os intérpretes. Com o grupo foi elaborado o espetáculo *Aluga-se* (1997), criado a partir de filmes do cinema mudo norte-americano, e um outro projeto, abortado em 1998, do qual as músicas utilizadas seriam depois incorporadas no meu primeiro musical *As partes todas de um Benefício* (2002), com direção de Hugo Rodas e presença de alguns dos integrantes de *Aluga-se*⁶.

Nesse momento, Aristófanes surge para mim como etapa integrante do estudo da dramaturgia ateniense clássica. Em um primeiro momento, eu estudei Aristófanes muito interessado em uma teoria da comédia como estaria esboçada nas parábases. Para tanto, o que me impulsionou foi, logo na entrada na UnB, o livro *Crítica do teatro na tragédia antiga*, de Maria de Fátima Souza e Silva. Essa crítica do teatro realizada por Aristófanes, essa análise do teatro que se produzia em seu tempo era para mim o horizonte para tentar compreender os diversos conceitos de dramaturgia cômica aos quais Aristófanes se referia e se opunha. Assim, ao identificar e recusar elementos de comicidade em seus contemporâneos e na tradição dramaturgicômica que lhe antecedia, Aristófanes mapeava seu próprio caminho, explicitava o que queria: não

⁴ Marca disso são meus textos reunidos em *A Idade da Terra & Outros Escritos* (Texto&Imagem, 1997). Link: https://www.academia.edu/1439561/A_idade_da_terra_e_outros_escritos._Poems_and_plays. Retomo esses materiais e os amplio na recente publicação de *Mitopoemas* (Poesiafã Clube, 2020). Link: <https://poesiafã-clube.com/>.

⁵ Entre os integrantes da montagem de *Aluga-se*, temos Suail Rodrigues, Magno Alves, Letícia Rodrigues, Guto Viscardi, Cristiane Rocha, Cláudia Moreira, Marcelo Augusto. A direção era de Brígida Miranda, hoje professora na UDESC. A peça se apresentou em diversos espaços em Brasília e no interior de São Paulo.

⁶ O elenco era composto por Suail Rodrigues, Letícia Rodrigues, Carla Branco, Ana Cristina Vaz.

apenas um humor imediato, de pancadarias e xingamentos. O humor teria um horizonte maior e mais complexo. Mesmo com esse programa, o próprio Aristófanes se valia daquilo que criticava, o que me levaria a me aprofundar no contexto performativo dessa dramaturgia. À época, trechos das parábases eram comentadas em sala de aula e eu ia desenvolvendo uma teoria do humor nas brechas e lacunas de Aristófanes. Esse foi meu primeiro impulso.

B) TEXTOS SOBRE ARISTÓFANES (2006)

Durante o segundo semestre de 2006, estive em licença capacitação na Florida State University. Estava preparando o roteiro e as canções da tragicomédia *Caliban*, que estrearia em 2007⁷. Além disso, com uma boa biblioteca à disposição e acesso a bases online de pesquisa, apliquei-me a estudar diversos temas, entre eles Aristófanes. Daí os textos dessa seção (B)⁸. Nessa época, também, eu dirigia um site profissional (www.marcusmota.com.br), para o qual eu elaborava textos quase que diariamente. Os textos sobre Aristófanes e os do Curso sobre Comédia foram disponibilizados nessa *website*. Assim, havia um circuito que ampliava as questões de sala de aula, de sala de ensaios e de textos produzidos para congressos nacionais e internacionais. A *website* funcionava como um centro de gerenciamento de minha produção intelectual e artística. Com a emergência de plataformas gratuitas e a falência da empresa que administrava a minha *website*, passei me valer do site academia.edu⁹.

C) CURSO SOBRE COMÉDIA (2006)

Neste ano de 2006, eu ministrei na graduação e na pós-graduação curso sobre comédia. O estímulo veio de meu contato e admiração com o diretor e palhaço José Regino, cuja dissertação de mestrado eu orientei¹⁰. Como diversas vezes na carreira, eu propus cursos em função de demandas de meus orientandos. Não escrevi sobre todos os tópicos tratados. Se o curso tivesse sido ofertado com regularidade, uma monografia mais extensa e coerente seria produzida. Ao partir para trabalhar mais com uma dramaturgia musical e depois para música erudita instrumental esse projeto não foi adiante. Para mim, para esse curso de 2006, ficavam ainda nítidas as provocações que hauri desde minha graduação em letras (1986-1988) ao estudar Mikhail Bakhtin. Periodicamente retorno a Bakhtin. Quando da proposição de um objeto para minha pesquisa de mestrado (1989-1992), o tema era Bakhtin. Queria falar de criação, imaginação e escrita. Queria fazer o que não conseguir quando fui fazer Bacharelado em Letras: ser um escritor. Fui fazer o curso de letras para ser escritor. Meu orientador, Ronaldes de Melo e Souza, falou para trabalhar com Bachelard, pois queria compreender a imaginação literária criativa. Eu

⁷ Detive-me sobre essa experiência na seção 'Documenta' da *Revista Dramaturgias* n. 6, de 2017.

⁸ Nessa mesma época, a partir do segundo semestre de 2006, passei a realizar o sonho de menino, escrevendo prosa de ficção, a qual seria apenas publicada em 2016: *Três Histórias Estranhas*. São Paulo: Editora Giostri, 2016. Este volume foi antecedido pela publicação de meu livro de contos *Um Homem Só*. (LISBOA: CHIADO EDITORA, 2014).

⁹ <https://brasil.academia.edu/MarcusMota>

¹⁰ *Dramaturgia da Atuação Cômica: O Desempenho do Ator na Construção do Riso* (PPG-Arte-UnB, 2008).

fiquei meio frustrado. Não queria largar Bakhtin. Mas meu orientador estava certo. E Bachelard abriu um mundo para mim¹¹. Retomei depois Bakhtin em curso de extensão que ministrei na Universidade de Brasília em 1997 (*Teoria da linguagem e o dialogismo em M. Bakhtin*). E depois nesse curso de 1997 e do curso de 2006, eu voltaria a trabalhar com Bakhtin e mais especificamente com seu *Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais* (Hucitec, 2010) apenas em um curso sobre o grotesco em 2018¹².

Ainda, ficava para mim, nesse período, as limitações da bibliografia então disponível, como Freud, Bakhtin, Bergson, Pirandello e Prop. Este autores que dominaram os estudos sobre comicidade durante o século XX estavam dando lugar a uma convergência de interesses, a um intercampo que foi denominado *Humor Studies/ Humor Research*. Trazendo dados de diversos campos do saber e de experiências variadas de praticantes de comicidade, o *Humor Studies* passou a se organizar academicamente com congressos e publicações regulares, trazendo artistas, linguistas, historiadores, psicólogos para apresentar suas experiências e discutir suas descobertas¹³.

Tive acesso a esses materiais em durante minha pesquisa de doutorado, mas os utilizei na preparação do curso de 2006 e na orientação de José Regino. Nesse intercampo, destacam-se autores como Victor Raskin, John Morreal, Thomas Veatch, Salvatore Attardo, e depois em cursos de 2014 e 2018.

Ainda nesse rico período, após a minha pesquisa de doutorado (1999-2002), envolvi-me também em ler e traduzir Platão, especialmente sua ambivalência com as artes performativas. Para tanto, seu humor, especialmente em *Íon*, me fez debruçar muitas horas na compreensão das implicações de sua argumentação antiperformativa e a relação dessa argumentação tanto com uma fenomenologia da performance quanto com a produção recepção da comicidade¹⁴.

Depois da orientação de José Regino, veio o trabalho com o ator, produtor e palhaço Denis Camargo, em seu mestrado (2012) e doutorado (2017)¹⁵. Nesse intervalo, reli muitas questões tanto sobre a renovação da bibliografia de comicidade na Antiguidade, quanto a de novos estudos sobre comicidade. Em sua tese, Denis propõe um encontro entre pesquisa e criação, por meio da encenação com técnicas da palhaçaria da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles. Dessa maneira, ele retoma e atualiza o hibridismo cênico musical presente na dramaturgia ateniense: os concursos cômicos se organizaram a partir do modelo das tragédias; mas depois as tragédias se valeram dos procedimentos de comicidade. Dênis faz as duas coisas em um só espetáculo: o texto trágico é dinamizado em uma montagem que oscila entre os registros, ultrapassando definições de gênero.

11 Os textos em torno dessa pesquisa depois foram publicados anos depois no meu livro *Imaginação e morte. Ensaio sobre a representação da finitude* (Editora UnB, 2014)

12 Link para o blog da disciplina: <https://grotesco2018.blogspot.com/>

13 Veja os seguintes links: 1- International Society of Humor Studies, <http://www.humorstudies.org/>; The European Journal of Humor Research, <https://europeanjournalofhumor.org/index.php/ejhr>; HUMOR. International Journal of Humor Research, <https://www.degruyter.com/view/j/humr?lang=en>

14 Veja os textos: a- A performance como argumento: a cena inicial do diálogo *Ion*, de Platão. *Revista VIS* n.5, p.80 - 92, 2006; b- PERFORMANCE E INTELIGIBILIDADE: TRADUZINDO ÍON, DE PLATÃO. *Revista Archaï: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental*, n. 1, p.183 - 204, 2009; 3- "Comic Dramaturgy in Plato: Observations from the *Ion*" In: *Plato's Styles and Characters Between Literature and Philosophy*. Munique: De Gruyter, 2016, v.1, p. 157-172.

15 Mestrado: "FORMAÇÃO EM PALHAÇO: REFLEXÕES SOBRE METODOLOGIAS DE FORMAÇÃO DE NOVOS PALHAÇOS" link: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11424/1/2012_DenivaldoCamargodeOliveira.pdf. Doutorado: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/31470/1/2017_DenivaldoCamargodeOliveira.pdf

D) OUTROS CURSOS/OUTROS EXPERIMENTOS

Um pouco antes de e em seguida ao curso de 2006, da dissertação com José Regino, estive em outras experiências com a comicidade, como

- a) processo criativo do primeiro musical do LADI – *As partes todas de um benefício- antidrama com música*, em 2003;
- b) elaboração de ciclo de textos que desconstroem a masculinidade tóxica, agora publicados sob o título de *O Macho Desnudo- Roteiros para a Desconstrução do Masculino* (Lisboa, Cordel D’Prata 2020).
- b) o com direção artística de óperas (*Bodas de Fígaro*, de Mozart em 2005; *O Empresário*, de Mozart, 2006; *Cavalleria Rusticana*, 2007);
- c) a escrita dramaturgical de *À Mesa*, um metadrama cômico a partir de *O Banquete*, de Platão;
- d) os musicais *David* (2012) e *Salomônicas* (2017), como críticas do populismo reinante a partir de temas contemporâneos políticos e materiais das dinastias bíblicas;
- e) Cursos de 2014 e 2018.

Sobre estes cursos que eu gostaria de falar. O primeiro, vinha na linha de Seminários de criação a partir de temas clássicos¹⁶. Todo semestre na graduação e na pós-graduação, alternativamente, propunha um texto ou autor clássicos como ponto de partida para processos criativos. O de 2014 foi *Ilíada*, de Homero, mas com determinantes cômico. Não apenas adaptar textos, imagens, figuras da épica, como também explorar comicidades. Em virtude disso, foram discutidos autores e propostas mais recentes em teoria da comicidade.

O curso de 2018, sobre o grotesco, foi um curso mais monográfico, com leitura de textos literários, históricos e filosóficos sem qualquer pretensão de manifestá-los em cena. Muito embora muitos dos conceitos e dos objetos estudados estabelecessem diálogo com processos criativos cênicos, as discussões e a condução me lembraram as minhas primeiras aulas na UnB...

Com a restrição e redefinição de minhas atividades e interesses artísticos e intelectuais para a composição de música instrumental erudita, como reação a diversas questões de contexto (fechamento de espaços de apresentação, descontentamento com modelo de financiamento de produção cultural, paternidade...), eis onde o LADI tem aterrissado.

1) PROGRAMA DE LITERATURA DRAMÁTICA (1996)¹⁷

Objetivos: Interpretar o surgimento do teatro grego e do impulso dramático dele resultante evidenciando os problemas de representação suscitados pela experiência da palavra-cena aqui originada. Redimensionar, para além dos

¹⁶ Discorri sobre isso em “Performance e estudos clássicos: proposta de seminários interdisciplinares” In: *CENAS POÉTICAS, FILOSÓFICAS E MUSICAIS um panorama dos estudos clássicos*. São Paulo: Annablume, 2018, p. 215-248.

¹⁷ Publicado em sua primeira versão em *Imaginação Dramática. Ensaios e Nótulas* (Brasília: Texto&Imagem, 1998) Link: https://www.academia.edu/7036591/Imagina%C3%A7%C3%A3o_Dram%C3%A1tica_Ensaios_e_N%C3%B3tulas

atos classificatórios e dos hábitos historiográficos, o papel do dialogismo dramático e do humor como formas básicas deste teatro.

Programa: O curso será desenvolvido através dos seguintes tópicos:

- 1) pesquisa da linguagem constitutiva da tragédia por meio da aproximação de Ésquilo, Sófocles e Eurípides nas obras *Coéforas e Electra(s)*, respectivamente, evidenciado o diverso tratamento dos autores a uma mesma matéria mítica. Não se trata de comparação no sentido habitual do termo. A atividade não objetiva elencar as similitudes que indefinidamente podem ser encontradas¹⁸.
- 2) Pesquisa do processo de constituição da linguagem dramática por meio do esclarecimento da dimensão específica da comédia vista agora como um interpretação e uma crítica ao teatro existente. Ver o cômico como paródia, como exposição da tragédia do próprio teatro grego. A alteração promovida em Aristófanes da crítica dos costumes para a crítica literária. Leitura das peças *O Cíclope*, de Eurípides e *Os Cavaleiros e Rãs*, de Aristófanes.
- 3) A experiência-síntese de *As Bacantes*, fechando o ciclo da antiguidade e a preparação da modificação do estatuto dramático, a transformação do gênero¹⁹.

Bibliografia: Além das obras citadas, indica-se como bibliografia de consulta *Tragédia grega* de H.D. Kitto, *História da literatura grega*, de A. Lesky e *Crítica do teatro na tragédia antiga*, de Maria de Fátima Souza e Silva.

Avaliação: Além da participação em aula, exige-se trabalho monográfico final que contemple os tópicos do programa, trabalho este a ser apresentado em sala. Também exige-se o fichamento de duas das sete peças estudadas.

2) PROJETO QUINTA CÊNICAS²⁰

Pesquisa “Riso construído: Aplicação das técnicas textuais e corporais do humor do cinema americano dos anos 20-30 ao teatro”

Objetivo: descrever as técnicas produtoras de humor nas obras de H. Loyd, Buster Keaton, *The Cops*, *Gordo e Magro* e *Irmãos Marx* como fundamentação para se compreender a moderna linguagem de cena²¹.

Justificativas: a produção de humor no cinema americano dos anos 20-30, herdeira da antiga tradição teatral de esquetes (*intermezzo*), fornece para nós a resolução de alguns problemas básicos de representação. A dinâmica física e gestual dos espetáculos mudos e o surrealismo dos diálogos (nos casos dos *Irmãos Marx* e nas comédias do tipo “screenbowl”) exercitam técnicas de inter-relacionamento com a plateia que ultrapassa o riso fácil e caricatural. Na verdade, temos um jogo que se compõe de investimento de significação no qual, prototipicamente, temos as seguintes características: defasagem de níveis de entendimento entre uma personagem e outra, possibilitando mútuos

¹⁸ Notas para essas aulas geraram o texto “O trajeto da tragédia na realidade de sua expressão em Ésquilo, Sófocles e Eurípides”, em *Imaginação Dramática...* (MOTA 1998).

¹⁹ Escrevi parte dessa aula no artigo “A morte de Penteu: o equívoco do dionisismo catártico”, publicado na *Revista Humanidades* n. 44, de 1998.

²⁰ Também Publicado em sua primeira versão em *Imaginação Dramática. Ensaios e Nótulas* (Brasília: Texto&Imagem, 1998) Link: https://www.academia.edu/7036591/Imagina%C3%A7%C3%A3o_Dram%C3%A1tica._Ensaio_e_N%C3%B3tulas

²¹ Faço referência aqui a figuras muito conhecidas dessas comédias das primeiras décadas do século xx. O acesso a esses materiais em um tempo anterior à internet se fez por locadoras. À época, além das locadoras mais gerais, começou a se desenvolver uma tendência de lojas com produtos mais sofisticados, como a *Oscarito*, na SCLN 207.

reenvios complementares no qual o desconhecer de um se torna a estratégia do outro, determinando um espaço de atuação pluridimensional e sintético. O que interessa não é o enredo mas o *des-enredo*, conjunto de perpetuações de uma ignorância que o é para uma personagem-escada, mas não para a plateia que interage nessa divergência convergente. Dessa forma, o humor é a produção de uma memória dentro do espetáculo da qual dispõe-se e serve de estoque de imagens trabalhadas pela dramaturgia. O humor nasce na plateia como um reconhecimento desta incongruência factível que ultrapassa o poder de controle de uma personagem. Este engano verdadeiro se concretiza em atos e palavras que desidealizam os motivos da contracenação.

Estudando este tipo de humor baseado em dissonância cognitiva intencionalmente construída, encontramos seus fundamentos na tragicomédia shakesperiana que, por sua vez, remete-nos para a atividade aristofanesca que faz do humor uma mediação compreensiva da realidade.

Esta tradição do humor com forma de conhecimento nos doa irônica constatação das limitações humanas, fonte, matéria e alvo de toda personificação cômica. A teoria do cômico torna-se, pois, metalinguagem e labuta com os limites. A comédia dos erros se converte na iluminação dos equívocos. A leitura cômica da realidade se converte na integração do menos, corrigindo nossa transcendência vazia, nossa catarse na Hamartia (erro, culpa). O humor continuamente ronda e nos apela para reconsiderar as coisas como elas se estruturam.

Dessa forma, o estudo da linguagem dramática por meio de uma teoria do cômico concretizada na prática humorística do cinema americano nos anos 20/30 se configura como exercício de reflexão e realização da disponibilidade interpretativa que na cena ganha sua totalização e construtividade.

Metodologia: a pesquisa será constituída dos seguintes bloco/tarefas:

- 1) Teoria do cômico. leitura de Aristófanes, com ênfase na dimensão da palavra e dos conflitos personativos que realizam a ultrapassagem da comédia de tipos para uma desconstrução do saber cristalizado. Leitura da tragicomédia de Shakespeare (*Otelo, Macbeth, Lear*) demonstrando a tragicidade do indivíduo como suporte cômico. Leitura de Vladimir Propp *Comichidade e riso* e a discussão do humor como forma de fazer sentido. Leitura de *O humorismo*, de Pirandello como reflexão da comichidade dentro da cena.
- 2) Pesquisa visual no humor das comédias do cinema americano dos anos 20-30 Acompanhamento de vídeos dos irmãos Marx, B. Keaton, Gordo e Magro, H. Loyd, screenbowls da época, com anotação descritiva em manuais de bordo das estruturação da cena, dos personagens, gestos, palavras, música, com ênfase nos processo que medeiam a antecipação da plateia.

- 3) Aplicação dos elementos estudados nos módulos 1 e 2 na elaboração de espetáculos que utilizam as técnicas apreendidas em novos contextos espaciais e subjetivos.

22 Texto apresentado ao XVI Congresso Nacional de Estudos Clássicos, 2007.

B) NOTAS SOBRE A DRAMATURGIA DE ARISTÓFANES

I) O *Prólogo*²².

ὄσα δὴ δέδηγμαι τὴν ἑμαντοῦ καρδίαν,
Quantas vezes tive estraçalhado o coração
ἦσθην δὲ βαιά, πάνυ δὲ βαιά, τέτταρα
e tão raras alegrias, muito raras mesmo – só quatro!
ἄ δ' ὠδυνήθην, ψαμμακοσιογάργαρα.
Meu sofrimento, imenso como o imenso mar!
φέρ' ἴδω, τί δ' ἦσθην ἄξιον χαιρηδόνος;
Deixa eu ver: o que já me trouxe felicidade?

Estes são os primeiros 4 versos de *Os Acarnenses*, 425 a.C. Eles pertencem ao bloco inicial de fala da peça, composto por 42 versos, incomum amostra de 'monólogos de abertura' nas comédias aristofânicas.

Ao se traduzir este verso, é preciso tentar interpretar a imagem presente na conjunção entre 'morder', δέδηγμαι, e 'coração', καρδίαν. O que a personagem manifesta em sua fala é uma mistura de registros a partir de uma apropriação da dimensão emocional da tragédia. Tal dimensão é aplicada à particular situação da personagem. É sob a perspectiva do excesso, de um excesso reconhecível pela referência ao espetáculo trágico, que a enunciação se define. A referência ao morder projeta tanto o ato de causar sofrimento, como se pode ver entre outros exemplos da tragédia, quanto ao comum agente de mordidas, o cão.

Aristófanes tem um outro uso para a imagem: em *As Rãs*, 43, Hércules afirma "οὐ τοι μὰ τὴν Δήμητρα δύναμαι μὴ γελαῖν·καίτοι δάκνω γ' ἑμαυτόν· ἀλλ' ὄμως γελῶ, Ah, por Deméter eu não consigo parar de rir. Mesmo que eu morda meus lábios, eu ainda vou continuar a rir." Logo, como se vê, a mordida, ao mesmo tempo que produz dor, é um remédio ineficiente para o riso. O patético se aproxima do ridículo. E a personagem, no excesso, mostra sua sobre-atuação, sua atuação sobre uma memória de performances.

Voltando ao verso inicial de *Os Acarnenses*, a partícula δὴ marca essa ênfase na atuação, direcionando a construção da presença do agente em cena para além de sua verbalidade. O que junto com a voz, o que a voz indica e manifesta é a atualidade da figura. Note-se como o acusativo ὄσα, que abre o verso, tam-

bém já proporciona essa ultrapassagem da língua, ao funcionar tanto quanto marcador de quantidade de tempo quanto de emoção, como exclamação.

Então, nesse momento de abertura da peça, de fato a marcação emocional é o alvo da atuação. A personagem mostra-se apresentando as referências para a audiência. Há uma inversão: os acontecimentos são mostrados em sua reação, em seus efeitos. O efeito dos acontecimentos sobre a personagem é o contexto de abertura da cena. A audiência entra em contato com a explicitação dos atos de recepção. Mais que a questão do vocabulário empregado, está a memória dos contextos performativos nos quais a marcação emocional foi utilizada como procedimento compositivo fundamental. E, no primeiro verso da peça, o uso da palavra *καρδίαν* já deixa expresso esse direcionamento da percepção para um contexto de espetáculo. A centralidade das emoções, ou melhor, da compreensão do evento trágico em seus efeitos, é aqui duplamente materializada por *καρδίαν*, tido desde Homero como “centro emocional e pessoal de um indivíduo (OLSON, 2002, p.65)”.

Uma tradução puramente verbal do verso seria “Ah, quantas vezes mesmo eu tenho mordido meu coração”, remetendo-nos a algo como ‘morder seu próprio chapéu’ ou ‘morder-se de raiva’. Para quebrar com o estranhamento da frase, poderia se redispôr o verbo principal: “Ah, quantas vezes mesmo eu tenho meu coração mordido”. O problema estaria na perda da posição destacada de *καρδίαν* e na interpretação da forma verbal *δέδηγμαί*. A presença do reflexivo *ἐμαυτοῦ* neutraliza o aspecto passivo da forma. Porém, o verso seguinte, conectado a este por oposição, *δέ*, determina um ambiente passivo, dentro do qual a coisa que provoca o sentimento é o sujeito. Essa mascarada aristofânica, na qual o personagem age e sofre e expõe os efeitos de uma marcação emocional, é então explicitada pela dinâmica das formas verbais.

A sintaxe quebrada do segundo verso interpreta desde já a construção antitética que abre a peça e movimentada o espetáculo. Note-se o contraste entre a continuidade eloquente do primeiro verso, no qual são anunciados os sofrimentos, e a descontinuidade martelada do segundo, com três seções claras e interrupção de uma linha declarativa em prol da repetição, da contagem das reduzidas alegrias.

Assim, a longa penúria choca-se com a breve e irregular alegria. Na cabeça do verso temos aoristo passivo *ἤσθην*. O foco no passivo aqui posiciona o próprio prazer como sujeito. Uma tradução literal seria “mas eu fui feito alegre poucas, mas muito poucas vezes, quatro.” Porém, aproveitando a mascarada, omite-se o agente, pois o ator já é o realizador da cena, e nos centramos no acumulativo efeito de enumerar o que não se tem, o que se quer. Logo, o apagamento maior da explícita marcação do sujeito nos coloca em um mundo de coisas, no qual o ímpeto para enunciar quantidades aponta para uma carência.

Assim, a longa penúria choca-se com a breve e irregular alegria. Na cabeça do verso temos aoristo passivo ἤσθην. O foco no passivo aqui posiciona o próprio prazer como sujeito. Uma tradução literal seria “mas eu fui feito alegre poucas, mas muito poucas vezes, quatro.” Porém, aproveitando a mascarada, omite-se o agente, pois o ator já é o realizador da cena, e nos centramos no acumulativo efeito de enumerar o que não se tem, o que se quer. Logo, o apagamento maior da explícita marcação do sujeito nos coloca em um mundo de coisas, no qual o ímpeto para enunciar quantidades aponta para uma carência.

Ratificando essa abertura superlativa, no terceiro verso o agente retoma as emoções do verso primeiro, colocando os deleites do verso 2, os prazeres, entre margens e referência de versos marcados por uma orientação de entender as referências a tristezas. Com a forma verbal passiva ὠδυνήθην, “tenho estado sofrendo (o sofrimento),” essa retomada chega às raias redundância, em uma materialidade quase física dessa dor que depois é reelaborada pelo neologismo, ψαμμάκοσιογάργαρα – um composto de 'areia', ψαμμά, de sufixo indicador de número, κοσιο, e 'montes', γάργαρα, como forma de indicar uma quantidade sem limites. A extensão do vocábulo projeta o gesto de ampliar as dimensões do sofrimento que a personagem tanto esforçar em enfatizar e mostrar. Note-se como a imagem da infinitude e indeterminação das dunas e seus inumeráveis grãos de areia se apresenta como incontestável cálculo que prova o número maior de desgraças em relação ao de felicidades. Nessa anti-aritmética, os deleites, que têm alguma quantidade – quatro – são superados pelo que se avoluma e se mostra para além dos números – o gesto hiperbólico.

No quarto verso, a alternância entre um registro mais ativo e formal da fala da personagem, não somente pelo ritmo do verso e seleção vocabular como também pela incisiva explicitação da marcação emocional, é transformada em uma antologia, uma acumulação desses procedimentos: o verso começa com uma expressão bem coloquial, φέρ' ἴδω, repete uma forma utilizada (verso 2) ἤσθην, e fecha com um outra criação vocabular, χαίρηδόνος. Assim, a personagem define-se como uma antologia de recursos de variação.

O intercruzamento entre tristezas e alegrias ultrapassa os limites do verso. Já que no interior mesmo dos versos a personagem vale-se de diversos registros e o excesso reverte a afirmação daquilo que se nega ou se afirma, estamos diante de algo que não é nem pura comédia, nem pura tragédia. É nesse intercruzamento de marcações emocionais que se encontra o campo de experiências da dramaturgia aristofânica.

O arco entre emoções tensas e distensas é um recurso muito utilizado na Tragédia mesma. Em Os Persas, a comemoração da vitória persas sobre os

helenos dá lugar a uma imensa lamentação. As trajetórias dos agentes em cena e da audiência são opostas: a ruína persa é a feliz glorificação dos helenos.

Esse arco entre a celebração e o lamento é ampliado nas trilogias de Ésquilo. Na parte final de *Sete contra Tebas*, após o anúncio dos irmãos mortos, o mensageiro afirma no verso 814 que “há razões tanto para comemorar quanto para prantear, τοιαῦτα χαίρειν καὶ δακρύεσθαι πάρα”.

O mesmo arco vê-se na *Orestéia*, desde sua abertura, em Agamenon, no monólogo da sentinela, que se desdobra entre a angústia da vigília e a possibilidade de festejar o retorno de Agamenon, até a procissão final de *Eumênides*.

Assim, o recurso à marcação emocional, à exploração da participação da audiência é um procedimento estruturador do espetáculo. Não se trata de algo apenas pontual. O espetáculo mesmo se organiza em função da manipulação do envolvimento da recepção na dinâmica representacional.

É a partir dessa tradição hegemônica em Atenas que Aristófanes vai intervir na tradição de composição de comédias. Revendo a comédia e a tragédia, Aristófanes nos proporciona novas formas de espetáculo. Ou seja, não se trata de ser uma comédia ou de uma paratragédia – uma paródia da tragédia, de cenas e personagens da tragédia. Na antiguidade mesma Aristófanes foi acusado por um rival contemporâneo seu, Cratino, de viver “euripidizando”. Porém, a presença da tragédia em Aristófanes é mais que um processo de alusão ou dependência.

Essa busca e esse convite por algo a partir e para além do arco tristezas-alegrias é reiterado nas demais obras do dramaturgo. Entre as passagens, destaca-se uma cena no final de *A Assembléia de Mulheres*, vv 1155-1156, quando o líder do coro interrompe a ação e se dirige para a audiência e juizes, conclamando todos em um apelo: “aqueles que são mais metidos a intelectuais lembrem das coisas inteligentes aqui performadas e votem em mim; já aqueles que tem prazer em rir, pensem nas risadas que tiveram e votem em mim, τοῖς σοφοῖς μὲν τῶν σοφῶν μεμνημένοις κρίνειν ἐμέ, / τοῖς γελῶσι δ’ ἠδέως διὰ τὸν γέλων κρίνειν ἐμέ: / σχεδὸν ἅπαντας οὖν κελεύω δηλαδὴ κρίνειν ἐμέ,”.

Seguindo esse apelo, procurar entender essa mediação entre razão e riso tem sido o objetivo dessa série de textos sobre Aristófanes, Aristófanes redivivo.

II) OS PRAZERES DO RISO: FENOMENOLOGIA DA EXPERIÊNCIA CÔMICA EM OS ACARNENSES

ἐγὼ δ’ ἐφ’ ὃ γε τὸ κέαρ ἠὺ φράνθην ἰδὼν,
Já sei: meu peito explodiu de regozijo
τοῖς πέντε ταλάντοις οἷς Κλέων ἐξήμεσεν.
diante de Cléon vomitando as cinco moedas.
ταῦθ’ ὡς ἐγανώθην, καὶ φιλῶ τοὺς ἱππέας

Ah, como eu vibrei com isso! Eu amo os Cavaleiros

διὰ τοῦτο τοῦργον ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι

pelo que fizeram. São 'a honra da Grécia'.

Os Acarnenses, vv. 5-8

O que traz alegria para a personagem, o que a feliz? Nesse primeiro bloco, a comicidade é produzida por meio da invectiva ou sátira pessoal. Este é um dos procedimentos mais frequentes na comédia antiga ateniense. Como a comédia está conectada ao espaço público, ao que se torna popular, há uma alta possibilidade de pessoas que ocuparam funções de destaque na cidade um dia acabarem ridicularizadas em um espetáculo cômico.

O demagogo Cléon preenche os requisitos: foi líder e representante de seu demo até sua morte, 421 a .C. participando do Conselho, influenciando decisões sobre a guerra e nas finanças da cidade . Mas, para Aristófanes e para a defesa da dramaturgia cômica, Cléon é mais que um objeto de sátira. Entre os versos 299-302 da peça, novamente a alegria com a desgraça de Cléon é retomada mais incisivamente, como um anúncio de *Os cavaleiros*, que seria no ano seguinte apresentada, tendo na personagem Pafaglônio uma burlesca paródia do próprio Cléon . Antes e depois de *Os Acarnenses*, o recurso a Cléon efetiva tanto uma orientação quanto ao uso das figuras públicas quanto a elaboração desse trecho entre respostas emocionais e cognitivas que Aristófanes busca atingir com sua dramaturgia.

A personagem sem nome afirma que conhece muito bem, ἐγώδ, o que lhe faz feliz. E essa felicidade não é algo abstrato, uma ideia – é uma coisa, algo reconhecível como capaz de produzir alegria, ῶ. Há, pois, uma materialidade do cômico, que suscita uma atitude referencial para sua compreensão. A coisa ridícula apresenta-se em seus efeitos – τὸ κέαρ ἠὺφράνθην ἰδών. Ao provocar um tipo de resposta, aquilo que é risível se manifesta. A forma verbal usada nesse trecho, ἠὺφράνθην, procura interpretar a materialidade 'efetiva' da comicidade. Usando o aoristo passivo, a personagem prepara-se para contar, lembrar, o que lhe fez sentir feliz. Assim, como memória, o sujeito atualiza a ação do objeto cômico sobre si: pode ele agora reagir novamente ao eficiente estímulo.

A estrutura quebrada do verso projeta dois segmentos de tamanhos diametralmente opostos – 1- ἐγώδ 2- ἐφ' ῶ γε τὸ κέαρ ἠὺφράνθην ἰδών – marcando atos de atualização da memória e pronta satisfação com o evento lembrado. O curto anúncio do objeto visualizado, no primeiro segmento, é ultrapassado pela explicitação de seus efeitos, no segundo.

Novamente, para além da dicotomia interno-externo, a personagem se refere ao coração como demonstração física dos efeitos. Mas o mesmo órgão

é diferentemente nomeado: lá, no primeiro verso, a hipérbole trágica era centralizada no τὴν ἑμᾶυτοῦ καρδίαν; aqui, τὸ κέαρ. Inicialmente, temos o uso de repetições, de acúmulo de variações, de proximidades e paralelismos, como nas formas verbais, nas criações vocabulares. Assim, o texto prossegue em todas as direções, valendo-se diferentes recursos que projetam uma performance atenta aos diversos gestos e sobreposições referenciais.

Porém, no detalhe, vemos que a sucessão de duas palavras para um mesmo objeto suscita uma desdobrada atividade de construção da fala e da voz plurissignificante da personagem: τὸ κέαρ é um vocábulo com raríssima frequência na comédia. Aparece em Homero, na poesia lírica e na tragédia. Ainda, diferentemente do pessoalizado ἑμᾶυτοῦ καρδίαν, τὸ κέαρ vem desprovido de um determinante pessoal. Desse modo, temos o coração da tragédia como algo mais próximo e comum, enquanto que o coração da comédia é emoldurado através de um vocabulário afastado do cotidiano. Temos, pois, uma apropriação das formas tradicionais e predominantes de espetáculo. A comédia comparece como uma possibilidade de trazer ao mesmo palco a variação de seus procedimentos e recursos.

Continuando, a forma verbal ἠὐφράνθην também indica que há um prazer, uma satisfação proporcionada pelo objeto ridículo. A personagem se alegra, faz de si uma pessoa feliz, se modifica. Mas age assim em função do contato com o objeto de riso, ἰδῶν. Um ato complementa outro. Ao ver, ao experimentar aquilo que suscita o riso, o prazer é efetivado. O prazer no rir está em conhecer e vincular-se ao que estimula o riso. Parece haver uma tautologia, mas o que temos é a descrição dos agentes do evento cômico e dos atos. As fontes e os procedimentos da comicidade variam mas a situação interativa que determina a experiência do riso permanece. Assim, o prazer em ver, o espetáculo mesmo da comicidade explicita os integrantes e os atos básicos de sua realização. Essa situação se torna o horizonte pressupositivo da experiência cômica. Ao se demonstrar que há um contexto de produção da comicidade, ultrapassa-se uma apreensão simplista que vê apenas no riso a único registro e efeito dessa produção. É como espetáculo, ἰδῶν, que a comicidade adquire uma compreensão mais ampla e complexa.

Após a anteposição dos efeitos do riso, a personagem apresenta o estímulo inicial do seu prazer. Ela ri agora, ao lembrar de Cléon tendo de devolver o dinheiro por causa da descoberta e denúncia de ilicitude: corrupção. As cinco moedas de prata que Cléon teve de engolir e vomitar retomam a infelicidade inumerável do verso. Falando de corrupção, números estão presentes. Note-se que a felicidade da personagem liga-se à desgraça de Cléon. E que esta desgraça é pública, um espetáculo. A interpenetração do espetáculo cômico e da

política como espetáculo recebe aqui uma efetiva explicitação. Pois Cléon é duplamente desgraçado, é um acúmulo de infortúnios. Se antes o fora por descoberta e julgamento público, agora o é diante da cidade novamente. Porém, com um agravante: aquilo que antes não havia repercutido ou produzido exata justiça é pela cena ampliado. Se o julgamento da cidade, através das instituições públicas, não logrou definir e delimitar os atos de Cléon, a cena o fará. A comédia, pois, encena avaliações e julgamentos suspensos pelos limites da lei e pela inércia social. Enfim, a comédia põe em cena o julgamento e avaliação das instituições mesmas que não completaram suas tarefas. O excesso cômico é efetivado por meio da extrapolação dos limites e possibilidades de formas validação social. E tal extrapolação integra o alvo crítico e a audiência em uma reconsideração dos fatos tidos como definitivos.

Desse modo não é apenas rir, ter prazer: é preciso o êxtase cômico, ver não só a devolução do dinheiro, mas o vomitar, o sofrer um dano, o ser prejudicado porque prejudicou. A experiência cômica inesquecível é essa: a da reviravolta, do completo rebaixamento daquele que antes ocupava um lugar de destaque e que, em razão dessa posição, cometeu atos que ultrapassavam seu horizonte de ação. Diante disso, a personagem não mais se alegra e sim exulta, *ὡς ἐγανώθην*. Note-se o encontro da fisicidade da atitude exclamatória, *ὡς*, com ação de fazer consigo algo, *ἐγανώθην*. Enquanto Cléon sofre de modo intenso, *ἐξήμεσεν*, a personagem faz brilhar a si mesma, resplandece. O contraste entre a baixeza e humilhação do vômito e a glória da luz é uma reinterpretação do arco entre a lamentação e o canto de vitória presente nos textos trágicos. Nos termos de uma competição, o melhor cômico, a excelência parodística, é quem que supera seu adversário reforçando os traços repulsivos e desabonadores deste. Entre o prazer e o êxtase, a personagem encena um conjunto integrado de atos e efeitos que tornam uma situação cômica compreensível em seu contexto de produção.

Encerrando esta primeira meta-exposição da comédia, a personagem congratula-se com os cavaleiros, *τοὺς ἰππέας*, uma elite aristocrática de Atenas, e retoma parte de um verso de Telefos, drama perdido de Eurípides, *ἄξιον γὰρ Ἑλλάδι*. A personagem afirma que ama os Cavaleiros, *φιλῶ τοὺς ἰππέας*. Essa positiva afeição enuncia qual sua consideração com Cléon. A personagem partilha das ações e valores dos cavaleiros. Mas sua afeição é excessiva, como uma admiração. Ele partilha mas não é um deles. Nossa anônima personagem movimenta-se entre uma arena de referências e posicionamentos cuja maior definição é um recusa completa do antagonista. Na peça Os cavaleiros tal antagonismo será mais explorado. O que importa aqui é que na abertura do espetáculo nomeia-se alguém conhecido como alvo de um hiperbólica ne-

gação, como um arquétipo de comportamentos que mais tarde serão exibidos. Nesse primeiro momento o antagonismo entre a personagem não nomeada e o ilustre Cléon encena uma radical separação entre as duas figuras. O elogio aos Cavaleiros reforça o vitupério contra Cléon.

O mesmo recurso de trazer para cena o mundo conhecido é advisto na apropriação de parte de um verso de Télefo. Não se trata de paródia ou alusão: a tragédia, como espetáculo hegemônico desse mundo comum, ao moldar comportamentos, ao teatralizar a sociedade, tornou-se uma referência para a comédia. Como Cléon, a tragédia será alvo de análise para elevação da própria comédia.

Os Cavaleiros são caracterizados pelos versos da tragédia. Sem ironia alguma, o nome 'Télefo' relaciona-se com 'luz'. Na cena com Eurípides, entre os versos 393-488, teríamos uma oportunidade melhor para nos determos na apropriação que Aristófanes faz da tragédia.

Por enquanto, aqui a personagem anônima não só alude ao drama trágico como abre o espetáculo agindo tragicamente. Em uma comédia um personagem agindo tragicamente efetiva uma fenomenologia da comicidade. Assim, uma fenomenologia da comicidade passa por uma análise e superação integrativa do evento trágico.

III) COMÉDIA MUSICAL

Se a mera consideração do fato que o contexto performativo da tragédia grega reside em sua amplitude dramático-musical pode muitas vezes espantar certos analistas, imagine quando nos aproximarmos da comédia de Aristófanes com tais pressupostos!!! Será o caos!!!

Mas, dando ouvidos a uma já abalizada e não hegemônica tradição crítica, façamos presente parte da poderosa dramaturgia musical de Aristófanes a partir de uma análise de *Os Acarnenses*. Os dividendos interpretativos da aplicação de pressupostos performativos à obra de Aristófanes nos esclarecerão o campo de experiências cênicas efetivado pela coordenação musicalidade e comicidade através do entrechoque entre as tradições artísticas da tragédia e da comédia. A partir de esse campo foram constituídos provocativos e estimulantes procedimentos e efeitos que ainda hoje podem ser reutilizados para a realização de novas obras dramático-musicais ou para debate intelectual. Não que uma e outra possibilidade seja mutuamente excludentes. Aristófanes aí está para nos lembrar disso.

Para tanto, é preciso empreenderemos uma estreita correlação entre a devida análise de *Os Acarnenses* e uma discussão do impacto de obras multidimensionais sobre nossas estratégias de inteligibilidade. Essa metodologia

sem metodomania é necessária como forma de enfrentar a flexibilidade presente no estudo de obras artísticas: não só nós conhecemos a obra, como também somos interpretados por aquilo que analisamos.

Para começar, vejamos a macro-estrutura de *Os Acarnenses*

ABERTURA, 1-203. Após fala inicial de Diceópolis, série de contracenações não cantadas;

ENTRADA MUSICAL DO CORO, 204-233;

CONFRONTAÇÃO MUSICAL E VERBAL COM DICEÓPOLIS, 284-392.

APÓS, CANÇÃO SOLO DE DICEÓPOLIS, 263-279;

CONTRACENAÇÃO FALADA ENTRE DICEÓPOLIS E EURÍPIDES, 393-489;

JUSTAPOSIÇÃO, 490-571 articula em uma longa fala de Diceópolis margeada e seguida por canto coral.

CONTRACENAÇÃO FALADA ENTRE LÂMACO E DICEÓPOLIS, 572-625;

PARÁBASIS, 626-718. FALA ENTOADA E CANTO CORAL;

SÉRIE DE RÁPIDAS CONTRACENAÇÕES NÃO CANTADAS (CENAS IÂMBICAS) 719-835;

CANTO CORAL, 834-859;

CONTRACENAÇÃO VERBAL DICEÓPOLIS E UM TEBANO, 860-928;

DUETO ESTRÓFICO ENTRE CORO E DICEÓPOLIS, 929-951;

BREVE CONTRACENAÇÃO VERBAL ENTRE DICEÓPOLIS E ESCRAVO, 952-970;

CANTO CORAL, 971-999;

ENTRADA DO MENSAGEIRO, 1000-1007;

DUETO DICEÓPOLIS E CORO, INTERCALADO POR DIÁLOGO COM DÉRCETES, 1008-1046;

CONTRACENAÇÃO VERBAL ENTRE DICEÓPOLIS E LÂMACO, 1047-1149. ENTRADA SEGUNDO MENSAGEIRO;

CANÇÃO SATÍRICA CORAL, 1150-1173;

APÓS NOVA ENTRADA DO MENSAGEIRO – 1174-1189 – DUETO FINAL ENTRE DICEÓPOLIS E LÂMACO, COM CORO FECHANDO A PEÇA CANTANDO, 1190-1234.

A compreensão da macro-estrutura da peça nos insere na globalidade de seus processos cômico-musicais. *Os Acarnenses* se organiza em função da alternância de partes faladas e cantadas, mesmo princípio organizador dos espetáculos trágicos, só que com uma maior complexidade, como se pode observar. Em um primeiro momento, pois, tragédia e comédia se aproximam no que diz respeito a encenações que se valem dos efeitos de sua diversidade articulatória.

Tal dimensão aural complexa projeta para o espectador o reconhecimento de padrões rítmicos que relacionam o espetáculo atual tanto com outras modalidades de performance (tragédia, cantos populares, canções de banquete,

lamentações, procissões religiosas), quanto a própria estruturação da obra em suas específicas escolhas. Assim, a comédia insere-se na cultura audiovisual helênica ao se especificar como elaboração apropriação de referências aurais.

A abertura da comédia aristofânica é predominantemente em versos não cantados. Contudo, como se pode notar na elaboração de obras dramático-musicais, a homogeneidade métrica das partes faladas não significa a ausência de marcas rítmicas, de distinções que, mesmo não sendo articulatórias, incidem diretamente sobre a organização da performance. Assim como a distribuição métrico-formal do versos das partes cantadas nos indicam um arranjo rítmico bem caracterizado em função do efeito que se quer efetivar, do mesmo modo as partes não cantadas dividem-se em partes outras cujo arranjo assinala referências identificáveis. Ou seja, uma obra dramático-musical, seja cômica, seja trágica, fundamenta-se em múltiplas estratégias de organização de sua performance. É por isso, como fato e situação performativa, é que a comédia de Aristófanes se aproxima não só do drama musical trágico como também de outras modalidades audiovisuais da Cultura Performativa Helênica, a Mousikê.

Diante disso, a abertura da peça integra-se na totalidade de sua composição rítmica. A abertura não se define como um lugar da palavra como anúncio de uma idéia, da palavra-texto, registro escrito de um pensamento e sua disposição discursiva. Ao invés de uma definição que separa atos verbais de atos performativos, podemos observar que a abertura da peça não possui a duração de um tempo contínuo encarnado na continuidade de uma mesma situação ou de uma situação deslocada de sua materialidade focal.

O argumento dos prólogos fracos como definição de aberturas da comédia desconsidera as especificidades de obras performativas e suas estratégias de estabelecimento de contato. Se a abertura é um prólogo, uma preparação para algo que virá, esvazia-se a atualidade da cena e disto, a compreensão dos procedimentos básicos da dramaticidade cômico-musical. A extensão da parte inicial igualada à sua função discursiva é que na verdade enfraquece os começos. Primeiro, pressupõe que a performance da comédia seja a encarnação de uma ideia, de um pensamento previamente concebido, quando que a audiência se dirige para o teatro não para ver um livro sendo lido, e sim para observar e assimilar pessoas mascaradas produzindo efeitos comicidade ou não a partir de várias fontes: argumentações, discussões, xingamentos, correrias, golpes, choros, ataques a pessoas conhecidas, canções, paródias de canções, duetos, entre outras. A variação de recursos e situações de produção de comicidade não se resume a um ponto inicial tido como momento origem do espetáculo. É para uma obra multidimensional, pluriarticulada e perfor-

mada no intercâmbio entre e disputa de perspectivas múltiplas dos acontecimentos que a comédia se encaminha.

Logo, a presunção temático-unificante elimina e reduz essa multivocalidade a expansão de uma ideia prévia, que não passa da ideia que o analista tem de uma retórica unívoca de todas as obras escritas e não escritas, como se todas as obras, escritas ou não, se baseassem em uma mesma forma de composição.

Ao contrário, que denominado 'prólogo' é um conjunto de diferentes contracenções que sucedem e partem da fala inicial de Diceópolis. Este padrão que vincula as cenas à centrífuga figura de um personagem é um procedimento fundamental de comicidade. Diferentemente da tragédia, que se articula na disparidade de conhecimento entre o agente e seu mundo, e disso, da assimetria entre mundo da cena e mundo da plateia, na comédia, temos um centro de referência constante, que produz a reinterpretação de uma certa ordem. É a intervenção nessa ordem, em um pretense estado de coisas, que esclarece em parte o projeto do agente e os efeitos de comicidade. Assim, o prosseguir da peça não é o alheamento da figura, sua não participação na realidade.

Na comédia, vemos e ouvimos a materialização da fantasia que altera aquilo que previamente o que era tido como situação acabada. Grande parte da comicidade advém desse embate entre adesão e resistência à fantasia do protagonista. E os duzentos versos iniciais, aproximadamente três minutos de fala, colocam em cena e enfatizam essa figura focal. Desse modo, o tempo da fala não é o tempo de introduzir uma ideia: trata-se de concretizar um agente que vai determinar os atos do espetáculo.

Para tanto, temos em cena a figura de Diceópolis (cidade/cidadão justo). Sua fala inicial inicia o espetáculo e sua abertura. Para as subsequentes partes da primeira sequência da comédia, esta fala se constitui como horizonte tanto do estabelecimento do contato entre cena e plateia quanto do ritmo representativo. Suas dimensões expõem a correlação entre diversos procedimentos.

TEORIA DA COMÉDIA EM ARISTÓFANES I (4/05-2006)

Além das próprias peças, as parábases das comédias de Aristófanes providenciam dados sobre uma reflexão sobre modalidades, procedimentos e efeitos de espetáculo cômicos.

Uma leitura atenta das parábases possibilita em parte uma superação do vazio historiográfico em torno da teoria da comédia, vazio este identificado com a romanesca perda de parte da Poética de Aristóteles.

Assim, desde já, este trauma historiográfico se apresenta como fruto das opções interpretativas que se efetivam a partir do helenismo, pois há documentos, há fontes outras que fornecem acesso a uma interpretação da comicidade.

Ou seja, o privilégio daquilo que podemos chamar metalinguagem externa sobre interna produz esta desesperada miopia interpretativa que desconsidera dados e abordagens não provenientes do próprio campo da metalinguagem externa. Este predomínio do comentário sobre a fonte desvincula o intérprete do contexto de realização daquilo que investiga. Uma interrogação mais pontual das parábases reverte essa alienação quanto às fontes.

As parábases são seções bem definidas dentro espetáculo cômico. São marcadas por procedimentos dramaturgicos que alteram a continuidade da representação. A métrica é alterada, modificando-se sonora e ritmicamente a cena. Este novo espaço articulatório, em anapestos – ritmo de deslocamento, marcha, o coro avançando em direção do público – insere no espetáculo um momento de direto relacionamento entre a cena e os espectadores. Este espetáculo dentro do espetáculo se mostra como a possibilidade de o dramaturgo dirigir-se aos jurados e ao povo com a função de apresentar-se como melhor candidato ao prêmio do concurso. Procedimentos que estavam dispersos ao longo da peça – metareferência, foco no contato, topicalizações agora vêm ao primeiro plano. Há uma relação parodística com a performance dos discursos nas assembleias e tribunais – a voz que defende e elogia o autor da comédia dirige-se ao público, estabelecendo com ele uma relação tanto de persuasão quanto de sarcasmo. A cidade é tanto o alvo das críticas quanto a causa de tanto empenho criativo do dramaturgo.

Neste ponto, fica clara a imagem que o comediante projeta de si mesmo nas parábases – ele é o salvador, o que pode ensinar e promover a justiça, fazendo com que os olhos se abram contra a cegueira que a cidade manifesta ao seguir aduladores ou fechar-se para a verdade. As censuras então que o dramaturgo faz à cidade têm por objetivo despertá-la para a ação, para o entendimento dos atos e adesões. Em uma comunidade na qual as orientações são propostas publicamente, é preciso sempre a disputa em torno do melhor agir. E, dentro disso, o esclarecimento das opiniões é a melhor maneira de se defender contra impulsos imediatistas.

Assim, a comédia é localizada no interior da polis, como uma apropriação e interpretação corretiva de eventos. Quando a cidade se orienta mal em determinadas questões e acontecimentos, vem a comédia e por seus procedimentos falsas motivações e equívocos são explicitados para que verdadeiras atitudes sejam assimiladas.

Desta maneira, a comicidade parte de uma realidade conhecida, de eventos a comunidade não só identifica, mas em relação aos quais já se posiciona. E é em relação a estes pressupostos de ação que a comicidade se dirige. Assim, nas parábases de *Os Acarnenses* (425 a. C.) e *As Vespas* (422 a. C.), o aspecto sote-

riológico da comédia de Aristófanes projeta as estreitas relações entre comi-
cidade e uma apropriação transformadora de práticas de representação e de
interpretação da realidade.

Nesse sentido, Aristófanes se aproxima e muito de Ésquilo. Ambos se po-
sicionam em suas tradições compositivas como pontos de viragem: uma era
tradição antes deles, outra depois. Ambos dilatam a orientação de espetáculo
dominante em seus tempos: a tragédia lamentosa de Frínico, por exemplo é
superada pela ampla dramaturgia trilogica de Ésquilo, com seus temas dra-
máticos musicais recorrentes em três espetáculo. Aristófanes, na parábase de
Os cavaleiros (424 a.C), *As Nuvens* (419) e *A Paz* (421), constrói uma historiografia
da comédia, situando seus predecessores em relação aos seus procedimentos
de comicidade e como ele os superou. Esta fortuna crítica demonstra uma
consciência não dos recursos e dos efeitos cômicos, mas também de implica-
ções cognitivas.

Vejamos esta historiografia cômica da comédia. Em *Os cavaleiros*, Aristófanes,
após afirmar que a produção/realização de uma comédia é mais complexo que
outra produção (note-se a rivalidade com a tragédia), elenca comediantes.
Primeiro vem Magnes, autor de sucesso na primeira metade do século V a C.

Magnes é apresentado como um autor desesperado em agradar o público,
variando seus recursos sempre com a mesma lógica – a resposta imediata,
através da imitação burlesca. Esta incessante metamorfose mascava um nú-
cleo imóvel – a atração pelo conhecido. O sujeito vestido de algo que ele não
é, os contínuos travestimentos, um espetáculo inteiro em esquetes de troca
de fantasia estende ao máximo o uso de recursos miméticos. Assim, há uma
incessante busca de renovar este repertório, de variar as figuras imitadas, em
função de satisfazer uma demanda por novidade. Assim, o comediante se tor-
na refém de seu procedimento. Esta uniformização das práticas reduz as pos-
sibilidades da comédia porque de fato há um e mesmo procedimento utiliza-
do o tempo inteiro. O público logo confortavelmente reconhece o comediante
e seu espetáculo pelo uso de tal procedimento.

Esta equação entre comediante e procedimento é tão grande que o come-
diante é identificado pelo recurso e vice-versa. Dá-se a ilusão que por isso ele
levou ao extremo determinada técnica. Mas, na maioria dos casos, ao invés de
um aprofundamento, temos o acomodamento. Temos aquilo que se parece
com uma comédia – riso, um comediante – mas o que na verdade acontece é
algo meio sem graça – uma situação de estímulos já identificáveis e falsas sur-
presas. Em nossos tempos, grande parte dos programas televisivos baseiam-
-se nessa uniformidade da resposta por meio da uniformidade do recurso, como
se vê no recursivo uso do procedimento do bordão. O personagem é identifi-

cado ao bordão e seu esquete é construído em torno da expectativa desse bordão ser pronunciado. O riso vem da confirmação, da realização da expectativa. O esquete se articula em momentos descartáveis e preparatórios para o bordão e o bordão mesmo. Há uma hierarquia da cena, entre centro e margens, realçando áreas de percepção bem identificáveis. O diferencial dos comediantes está no bordão. Logo todos são iguais, todos são versões do mesmo procedimento. Logo, existe quase um procedimento só. Velho e novo Magnes.

BIBLIOGRAFIA

- ANDREWS, J.A. "Cleon's ethopoetics" *CQ* 44.1 (1994) 26-39.
- ANDREWS, J.A. "Cleon's hidden appeals (Thucydides 3.37-40)" *CQ* 50.1 (2000) 45-62.
- ATKINSON, J.E. "Curbing the Comedians: Cleon versus Aristophanes and Syracosius' Decree" *CQ* 42.1 (1992) 56-64.
- BILES, Z. P. "Intertextual Biography in the Rivalry of Cratinus and Aristophanes" *AJPh* 123.2 (2002) 169-204.
- CARAWAN, E.M. "The Five Talents Cleon Coughed Up (Schol.Ar.Ach.6)" *CQ* 40 (1990) 137-147.
- COMPTON-ENGLE, G. "Mock-tragic Priamels in Aristophanes' Acharnians and Euripides' Cyclops" *Hermes* 129.4 (2001) 558-561.
- COMPTON-ENGLE, G. *Sudden Glory: Acharnians and the First Comic Hero*. Tese de Doutorado, Cornell University, 1997.
- DAVIES, M. "Comic priamel and hyperbole in Euripides, Cyclops 1-10" *CQ* 49.2 (1999): 428-432.
- DENNISTON, J.D. *Greek Particles*. Oxford University Press, 1954.
- DOVER, K. "The Style of Aristophanes" in DOVER 1987, p. 224-236.
- DOVER, K. *Greek and the Greeks. Collected Papers*. Basil Blackwell, 1987.
- EDMUNDS, L. "Aristophanes' Acharnians" *YCS* 26(1980)1-21.
- FOLEY, H "Tragedy and Politics in Aristophanes" *JHS* 108 (1988):33-47.
- HALLIWELL, S. Ancient interpretations of onomasti kômôdein in Aristophanes *CQ* 34(1984):83-88.
- HARVEY, D. and WINKINS, J. (Eds.) *The Rivals of Aristophanes*. Duckworth, 2000.
- HEATH, M. "Aristophanes and Some of his Rivals" *G&R* 37(1990):143-158.
- HERINGTON, J. "The Influence of Old Comedy Aeschylus' Later Trilogies" *TAPhA* 94(1963)113-125.
- HUTCHINSON, G.O. *Greek Lyric Poetry*. Oxford University Press, 2001.
- KIRBY, "Toward a General Theory of the Priamel" *CJ*(1984-1985):142-144.
- KWINTNER, M. *Euripides' Medea. Commentary*. Bryn Mawr Commentaries, 1999.
- LAVIGNE, D. *Iambic Configurations: Iambos From Archilochus to Horace*. Tese Ph.D. Stanford University, 2005.

- LEE, E. T-Y. *The Iambica Idea from Iambic Poetry to Attic Old Comedy*. Tese de Ph.D Yale University, 1993.
- LUPPE, W. "The Rivalry Between Aristophanes and Cratinus" In HARVEY e WINKINS 2000:15-20.
- McGLEW, J. "'Everybody Wants to Make a Speech': Cleon and Aristophanes on Politics and Fantasy" *Arethusa* 29.3 (1996) 339-62.
- MOTA, M. *A Dramaturgia Musical de Ésquilo. Investigações sobre composição, realização e recepção de obras dramático-musicais*. Brasília, Tese de Doutorado, 2002.
- MULLER, C. (Tradutor) *Euripides. The complete Plays*. A Smith and Kraus Book, 2005.
- OLSON, S.D. (Ed.) *Aristophanes Acharnians*. Oxford University Press, 2002
- PLATTER, C. *Aristophanes. Acharnians*. Bryn Mawr Commentaries, 2003.
- RACE, W.H. *The Classical Priamel From Homer to Horatius*. Mnemosyne Supplement n.74, 1982.
- RUFFELL, I. "A total write-off. Aristophanes, Cratinus, and the rhetoric of comic competition" *CQ* 52.1 (2002) 138-163.
- SHAW II, C. A. *Greek Comedy and The Evolution of Satyr Drama*. Tese de Ph.D. University of Pennsylvania, 2005.
- SOMMERSTEIN, A. (Ed. e Trad.) *Aristophanes: Acharnians*. Aris&Philips, 1980.
- SOMMERSTEIN, A. How to avoid being a komodoumenos. *CQ* 46 (1996):327-356.
- STARKIE, W. (Ed.) *The Acharnians of Aristophanes*. Arno Press, 1909.
- STOREY, I. *Kômôdoumenoi and Kômôdein in Old Comedy*. Tese Ph.D. University of Toronto, 1977.
- VVAA *Iambic Ideas: Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*. Londres: Rowman & Littlefield Publishers, 2002.

23 Matéria de graduação em Artes Cênicas, Universidade de Brasília. No currículo antigo, baseado em Estudos Literários, a leitura de textos teatrais era realizada em uma cadeia de disciplinas denominada 'Literatura Dramática'.

LITERATURA DRAMÁTICA 2 {9-09-2007}²³

Apresentação

O estudo da dramaturgia clássica tem privilegiado as tragédias. Neste curso nos deteremos na obra de Aristófanes. Como a comédia aristofânica se efetiva a partir de uma reelaboração tanto da tradição trágica quanto da cômica, ela se oferece como uma oportunidade para se rever o legado clássico, fundamental para a compreensão da dramaturgia ocidental.

Diante disso, um exame detido da comédia aristofânica comparece como desafio às nossas estratégias interpretativas: 1- inicialmente, diante da estimulante atividade de nos defrontarmos como uma dramaturgia clássica não trágica; 2- em seguida, frente a uma produção cômica tão autoconsciente como a de Aristófanes.

Logo, o encontro com o passado se reveste de uma ampliação da situação do intérprete, cujos dividendos se materializam no contato com contextos, procedimentos e obras específicos.

Para a cronologia das obras de Aristófanes:

425, *Acarnenses*; 424, *Os cavaleiros*; 423(419) *As nuvens*; 422, *As vespas*; 421, *A Paz*; 414, *As Aves*; 411, *Lisístrata*; 411, *Tesmoforiantes*; 404, *As rãs*; 391, *Mulheres na Assembleia*; 388 *Pluto*.

Metodologia

No curso serão desenvolvidas e integradas as habilidades de a- leitura, análise e interpretação de textos teatrais; b- contextualização e processo criativo; c- capacitação intelectual (fontes, objeto, conceptualização, elaboração de trabalhos acadêmicos).

Programa

- 1) A defesa de uma dramaturgia cômica: *Os Acarnenses*. Comicidade e atitude referencial. Representação e historicidade. Macroestrutura. Parábase e teoria e história da comédia. Diversidade de fontes de comicidade
- 2) A comicidade das instituições, *As Vespas*;
- 3) A comicidade das idéias: *As nuvens*;
- 4) Comicidade e gênero: *Lisístrata*;
- 5) Comicidade e Utopia: *As Aves*;
- 6) Comicidade e performance: *As Rãs*;
- 7) Comicidade e cotidianidade: *Pluto*.

Avaliação

- A) trabalhos individuais na primeira aula após discussão de cada peça será entregue um comentário de no mínimo 3 (três) páginas, perfazendo um total de 7 (sete) textos;
- B) três trabalhos em grupo, com número de páginas proporcional ao tamanho do grupo – mínimo 2(duas) páginas por integrante: o primeiro após a discussão de *As vespas*. A peça discutida será *Os Cavaleiros*; o segundo, após a discussão de *Lisístrata*, e terá por objeto *Assembleia de Mulheres*; e o último, após *As rãs*, tendo por base *As Tesmoforiantes*;
- C) participação efetiva em sala de aula (assiduidade, pontualidade e engajamento nas discussões).

Trabalhos entregues após as datas estabelecidas sofrem diminuição de dez pontos percentuais (1-100).

Bibliografia

A) Obras

Os Acarnenses. Trad. M.F. de Sousa e Silva. Coimbra: INIC,1980.

- Os cavaleiros*. Trad. M.F. de Sousa e Silva. Coimbra: INIC, 1985.
- Os cavaleiros*. Trad. M.F. de Sousa e Silva. Brasília: Editora UnB, 2000.
- As vespas*. Trad. A. Lobo Vilela. Lisboa, Inquérito, s/d .
- As vespas*. Trad. M.da Gama Kury. In Aristófanes. *As vespas*. *As aves*. *As rãs*. Rio de Janeiro:Zahar, 1996.
- As nuvens*. Trad. M. da Gama Kury. In Aristófanes. *As Nuvens. Só para mulheres. Um deus chamado dinheiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- As nuvens*. Trad. J. Bruna. In Teatro Grego. São Paulo: Cultrix, 1968.
- As nuvens*. Trad. J.A.M. Pessanha. in Sócrates. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- A paz*. Trad. M.F. de Sousa e Silva. Coimbra: INIC, 1984.
- As aves*. Trad. M.F. de Sousa e Silva. Lisboa: Edições 70, 1989.
- As aves*. Trad. A. da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000.
- As aves*. Trad. KURY 1996.
- As aves*. Trad. Adp. A.M. Rodrigues e A. Flora. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- Lisístrata*. Trad. A. da Silva Duarte. In Aristófanes. *Dois comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Lisístrata (ou a greve do sexo)*. Trad. adpt. A.M. Rodrigues e A. Flora. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- Lisístrata*. Trad. Adpt. Millor Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- A greve do sexo (Lisístrata)*. Trad. M.G. Kury. In Aristófanes. *A greve do sexo e A revolução das mulheres*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- As Tesmoforiantes*. In DUARTE 2005. *Só para mulheres*. In KURY 1995.
- Mulheres que celebram as Tesmofórias*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- As rãs*. Trad. A. C. Ramalho. Lisboa: Edições 70, 1986.
- As rãs*. Trad. In Kury 1996.
- Pluto. (Um deus chamado dinheiro)* Kury 1995.
- Pluto (A riqueza)* Brasília: Editora UnB, 1999.

B) TEORIAS DA COMICIDADE

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Hucitec/Editora UnB, 1987.
- PROP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

C) COMÉDIA ATENIENSE

- DUARTE, A.S. *O dono da voz e a voz do dono*. São Paulo: Humanitas / FAPESP, 2000.
- RUSSO, C. *Aristophanes. An Author for the Stage*. Routledge, 1994.
- SOUSA E SILVA, M. F. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: INIC, 1987.

D) SITES

Project Perseus. www.perseus.tufts.edu.

www.greciantiga.org

http://waysforus.org/index.php?title=Obras:_Arist%C3%B3fanes_%28p%29

Ou site do Wikipedia, obras de Aristófanes ([pt.wikipedia.org/wiki/Aristófanes](http://pt.wikipedia.org/wiki/Arist%C3%B3fanes)). Estão disponíveis Lisístrata, A revolução das mulheres, Os cavaleiros, A paz, As nuvens.

www.gutenberg.org

www.dominiopublico.gov.br

Internet Classic Archives www.classics.mit.edu

Ancient Greek Texts Online www.greektexts.com

www.marcusmota.com.br

C) CURSO SOBRE COMÉDIA²⁴

Anunciei o curso que se deu em 2007 para José Regino em *email* de 23/dez de 2006. “Tenho boas notícias- estou trabalhando com Aristófanes, traduzindo do grego mesmo²⁵. Veja no meu site. Outra coisa: pro semestre que vem- volto em março, antecipei minha volta, depois te falo porque- vou montar uma comedia musical e dar uma disciplina na pós. Seria bom que você já se organizasse em função disso, pois vou precisar de tua enorme e competente ajuda. Será mais fácil, intenso e concreto trabalhar assim. Eu acho. vou te enviar o texto. Abraços. (...): a peça é *Caliban* (de *A tempestade*, 'Caliban') Estou te enviando por *email*. É uma sátira dos americanos. Começa bobo e vai se tornando surreal. Vai ser engraçado. Uma cortiça com os caras. Eu acabei meu romance. Tá na internet também. Abraços.”

Ou seja, montei minha primeira opereta no primeiro semestre de 2006, - *Saul*. Passei o segundo semestre de 2006 em licença sabática na Florida State University, dedicado, entre outras coisas, a escrever o roteiro e as canções de um musical cômico a partir de *A Tempestade*, de Shakespeare. Além de estudar Shakespeare intensamente, estudei teorias da comédia e Aristófanes, produzindo uma série de materiais que seriam utilizados em dois cursos: um de teorias da comédia na Pós-Graduação e um sobre Aristófanes na graduação.

No curso da pós, o foco foi a leitura de textos como os de Bakhtin, Propp, Freud, e discussão de vídeos como o *Comedian* (2002), de Jerry Seinfeld²⁶, além dos projetos de pesquisa de cada estudante. Lembrar que como essa foi a primeira (e única) vez que uma matéria desse tipo havia sido oferecida, muitos comediantes e pesquisadores da cidade vieram dela participar.

²⁴ Além dos textos aqui disponibilizados, há “Dramaturgia de *Noite de Reis*: Teatralidade e Comicidade” e “A Quadratura do Círculo - A Comicidade em *A Comédia dos Erros*” escritos dentro do “Seminário Shakespeare, que semestralmente oferecia na graduação em Artes Cênicas da UnB. Este texto foi publicado dentro do artigo “Seminário Shakespeare”, *Revista Dramaturgias* n.1, 2016, p. 214-230.

²⁵ Vejo estes textos anteriores da seção B.

²⁶ Durante a pesquisa e escrita de minha tese, entre 1999 e 2002, a série ‘Seinfeld’ foi minha fiel companheira nos intervalos produtivos de regeneração. Análises desse vídeo e de outros de Monty Python, Richard Pryor ainda permanecem não publicadas.

COMICIDADE UM DESAFIO PARA PESQUISAS (19/04/2006)

Há um temor que certas coisas estudadas possam perder sua efetividade. Assim, elas continuam a existir no ostracismo do elogio ou da condenação. A comicidade é um exemplo disso: cifra um conjunto de práticas, produtos e tradições amplíssimo, uma variedade de nomes e funções, uma imensa presença em nossa existência sem que, por isso, seja menos ambivalentemente defrontada com desejos de saber ou não saber.

Para além do aspecto valorativo, diversas estratégias interpretativas em procurado uma aproximação mais esclarecedora da comicidade. A compreensão dessas estratégias e de seus limites possibilita não só um conhecimento da comicidade e sim de nossas formas de apropriação da realidade. Na verdade, tentar conhecer comicidade mostra como produzimos conhecimento. Ao invés de um passivo algo de investigação, este variacional e multifocal objeto explicita seu intérprete. Aprender a comicidade é compreender atos e situações e de conhecimento.

Na filosofia, como se vê por exemplo em H. Bergson (*O riso*), há a estratégia de se definir previamente o objeto de investigação²⁷. Este método apriorístico estabelece conceitos como definições daquilo que se estuda. A identidade entre o conceito e sua definição (A é B) acarreta a generalização de um traço, de um atributo daquilo que se examina. Após, este traço ampliado é proposto como fundamento, explicação do que se observa.

Tal estratégia traduz o deslumbre do pensamento com uma descoberta. A sobrevalorização de um traço, sua elevação a essência da coisa, acarreta para um intérprete um foco em seu desempenho ao mesmo tempo que uma satisfação com o achado. Esta projeção do intérprete no objeto de investigação todavia interrompe a ampliação da descoberta. Como um espectador, ele se resigna ao produto e ilude-se como sujeito do processo. Em atividades interativas, é preciso ir além da fase da descoberta, do fascínio da resposta e inserir-se mais na atividade de compreensão. A expansão de um atributo como definidor do fenômeno não passa da expansão de uma certeza inicial tornada verdade final. Ao fim, dá-se um salto, uma enorme acrobacia no método apriorístico: a elevação do traço a essência parece descrever uma totalidade, uma apropriação da inteireza do fenômeno. Na verdade, só temos um apressado salto.

Ora, se a comicidade para existir precisa ser produzida, se é necessário haver um contexto de produção para sua efetividade, há uma homologia entre este contexto de produção sobre a comicidade e a situação de se produzir conhecimento sobre a comicidade. Tanto a comicidade quanto seu conhecimento se realizam em situações, em padrões interativos. Os atos que neutralizam este escopo interacional neutralizam a produção da comicidade e sua

²⁷ O Riso. Ensaio sobre a significação da comicidade (Martins Fontes, 2001).

compreensão. Como objeto de investigação, a comicidade exige que se aproxime dela comicamente. Rindo? Não só: rir é o efeito. A comicidade estrutura uma experiência que pode ser analisada em seus procedimentos. O primeiro passo é a compreensão de sua performatividade.

Desse modo agindo, podemos reconhecer dois pressupostos para o estudo da comicidade:

- 1) a comicidade como performance e como objeto investigável efetiva-se em um contexto de produção no qual referências, nexos vínculos promovem uma situação interativa que determina o horizonte de atos de composição, realização e recepção. Mais que um elogio ou condena, a comicidade se esclarece como em sua atitude referencial, contextualizável;
- 2) sempre de olho na praga da contextualização, reverso da medalha do método apriorístico, tal atitude referencial não se refere somente a nexos entre atos cômicos e não cômicos. A comicidade é metareferencial, focaliza a si mesma durante sua performance. Enfatiza os atos mesmos envolvidos em sua produção.

Ou seja, a comicidade reorienta referências prévias para a atualidade de sua produção, para a situação de sua performance. Dessa maneira, mais que uma ideia, a comicidade manifesta-se como uma intervenção em nossas estratégias de compreender e modelar atos pessoais ou interpessoais, mas que efetiva não somente como uma consciência desses atos e sim como ato, ato de atos. Rimos e fazer rir, agindo. A ação cômica é um desempenho aplicado aos seus efeitos.

PENSAR A COMÉDIA (21/04/2006)²⁸

Em uma imediata percepção, tirando nome de autores, obras e programas televisivos, um imenso conjunto de referências pode surgir quando nos referimos a comicidade. Logo vem à mente uma infinidade de palavras: rir, riso, sorriso, ridículo, engraçado, palhaço, bobo, palhaçada, piada, clown, bufo, bufão, Commedia dell'arte, grotresco, deboche, humilhação, ironia, sátira, satírico, bobagem, estúpido, tolo, ignorante, intriga, boneco, desenho animado, sitcom, stand up comedy, gags, improvisado, esquete, escada, tombos, feio, duplas, velho, gordo, comédia de situação, comédia de costumes... e assim vai²⁹.

Inicialmente, o escopo da lista reúne referências as mais diversas, o que mostra não só a alta produtividade da comicidade como também sua diversidade. Assim, a comicidade torna-se um objeto polifocal, que em suas múltiplas manifestações pode ser observado, analisado, apreciado e discutido sob variadas perspectivas.

28 Publicação deste e dos dois textos seguintes em versão reduzida deu-se em "Dramaturgia e comicidade: Notas de Pesquisa." In: André Luiz Antunes Netto Carreira, Armino Jorge de Carvalho Bião, Walter Lima Torres Neto (Orgs.) *Da cena contemporânea*. Porto Alegre: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, p. 72-80, 2012

29 Lista elaborada a partir de exercício em sala de aula de solicitar o que vem à mente de cada um quando solicitado a pensar em 'comédia'.

Podemos começar a organizar este aparente caos reconhecendo que um grupo dessas dispersas referências diz respeito ao efeito que a comicidade produz – rir. Assim, uma das características da comicidade reside em seu efeito na produção de um desempenho, de atos em quem dela participa.

Tal característica, porém, apesar de tão evidente e fundamental, não define totalmente a comicidade. Há experiências cômicas, performances que não fazem rir. E há vários tipos de risos, desde a gargalhada espalhafatosa, uma convulsão e perda de fôlego, até um riso de constrangimento, o rir sem graça.

O efeito cômico, ao mesmo tempo que revela grande parte da produção da comicidade não é seu fundamento, nem, muito menos o clímax, a meta, a totalidade do processo. Esta reflexão nos leva para tentar perceber a amplitude da comicidade.

Outras referências na lista apontam para procedimentos, técnicas e, disto para estilos de interpretação e performance. A questão não só está em quem se apropria do evento cômico e responde a ele. De outro lado, há o articulador da comicidade, aquele que efetiva os estímulos. Em situação de performance, a comicidade efetiva-se em uma interação entre certos estímulos e os efeitos. Os efeitos são produzidos pelos atos do articulador. Suas ações e reações modelam expectativas e experiências da recepção. A produção da comicidade é efetivada em um contexto de nexos, vínculos e atos que se reenviam. A interdependência entre atos e desempenhos configura um espaço de produção da comicidade.

Tais procedimentos e técnicas não são um estoque de ferramentas disponíveis, uma maquinaria de persuasão. A materialidade da comicidade, expressa na manipulação de situações de interação, especifica-se em tradições compositivas e performativas que são horizontes de expectativas tanto para os intérpretes quanto para o público. Dessa forma, há diversas modalidades de produção de comicidade, relacionados com práticas e situações determinadas. Se a comicidade materializa-se em situações de contato e interação e cada situação tem sua especificidade, fazer ir é explorar essas situações, é um estudo desses contextos. E a contextualização da comicidade é a compreensão do nexo entre procedimentos e estas situações.

Quanto mais nos aproximamos dos termos que a lista consigna mais concluimos que não são só palavras, que existe uma brutal diferença entre a ideia do cômico e sua produção. Assim partimos da redução do fenômeno por meio da generalização de um traço – o efeito para a amplitude de sua configuração – a produção de comicidade.

Nessa amplitude, os termos designam agora vários aspectos dessa produção: composição, realização, recepção, produções e materiais. Comédia de situação, por exemplo. Diz respeito a um tipo de composição, a uma modali-

dade de organização do espetáculo cômico. A distribuição das cenas, a relação das cenas entre si, a construção de expectativas tudo isso faz de uma comédia de situação o que ela é, e não outra coisa. Isso do ponto de vista da composição. Ainda, tal composição é performada, materializada em cena por um tipo de interpretação, cenários, iluminação. Continuando, tal comédia seleciona materiais, ideias, vivências, que são reinterpretados em função de sua estética. O mundo representado articula o mundo conhecido, redefinindo-o em função do que vai ser mostrado. Não se pode dizer que uma comédia de situação é definida somente pelos materiais que mostra, pela forma como organiza suas cenas, pela forma como é interpretada ou produzida ou por seus efeitos. A comédia de situação é apreendida na amplitude de seus recursos e procedimentos.

Mais ainda: há tradições diversas de espetáculos definidos como comicidade de situação. Pode ser entendida por oposição a uma comédia de personagem, com predominâncias de complicações da trama, como na *Comédia de Erros*, de Shakespeare, ou em *Sitcons*, como *Seinfeld*, ou a comédia de Plauto.

Além disso, a definição de um espetáculo como comédia de situação não exclui a utilização de procedimentos de outros tipos de espetáculo. Do mesmo modo, os nomes na lista ora se referem a elementos de composição, ou a procedimentos de realização, como escada.

De qualquer forma, a comicidade se constitui em desafio ao pensamento ao se propor como objeto polifocal que em sua amplitude requer uma disposição pluralizada e despojada por parte do intérprete.

Ainda mais que em nossos tempos tão pragmáticos e imediatistas tudo parece ficar sensório demais, com a consagração de uma hegemonia dos resultados. Isso fica bem notório na estranha unanimidade de que a grande parte dos espetáculos esteja convergindo para a busca da graça. É preciso ser sempre engraçadinho. Propagandas, filmes, telejornais, peças teatrais – cada vez a gente tem que se divertir. As coisas se dividem entre divertidas e não divertidas. E quem quer sofrer?

Essa obsessiva demanda por fazer rir compreende-se em parte pela fisicalidade do efeito cômico. Quando você faz rir, e rir espalhafatosamente, você o resultado do seu ato, você ouve o público. Esta ruidosa presença e nas casas e nos teatros satisfaz tanto quem ri quanto quem faz rir. A causal e estreita conexão entre estímulo e resposta completa-se nesse circuito. Por alguns instantes há uma proximidade, uma fusão. Naquele momento, as pessoas se sentem ótimas por participarem de uma experiência de consumo na qual emoções podem ser expressas. E como quem manda é o consumidor (a grande ilusão), este bastar-se a si mesmo na graça e no corpo em festa é o auge de

uma cadeia de eventos que foram feitos só para você, meu amigo. Tudo o mais desaparece, pois teus olhos já estão cheios de lágrimas. Foi muito bom pra você. Mas acabou. Agora saia dessa cadeira, desligue a tv e volte para casa. Veja agora onde você está. As coisas continuam as mesmas. Continuam? Elas alguma vez foram.

Como tudo fica engraçadinho somente nos produtos engraçadinhos, há um intervalo desproporcional entre técnicas e estímulos ao riso e o universo da audiência. Essa unanimidade risível do mundo perde a graça quando nos deparamos com a complexidade do mundo e com a complexidade mesma da comicidade.

QUANDO A COMÉDIA REINAVA – COMICIDADE EM FILMES MUDOS (25-04-2006)

Para uma compreensão mais ampla dos procedimentos de comicidade, um bom exercício é estudar as comédias curtas norte americanas nos anos 20 do século passado³⁰. O humor cada vez mais sem graça dos dias atuais, tão homogêneo nos recursos e em seus efeitos, respaldado pela máquina televisa, articula-se fundamentalmente pela palavra, por uma experiência verbal que organiza os atos de performance e participação da cena. Tudo é explicado, monitorado por essa palavra. O riso é a confirmação do que a palavra nomeia e direciona.

Por outro lado, na chamada comédia muda dos anos 20, há som, há palavra, mas de uma outra forma. Há um descentramento da linguagem verbal, o que possibilita a utilização de vários procedimentos muitas vezes simultâneos. Ao invés de se unificar a cena pela hierarquização dos recursos e respostas, nesta comédia há justamente a consciência de que o que é mostrado é o que deve ser enfatizado, através de uma variedade de meios.

Para nós, mais de oitenta anos depois, parte do universo representado e de alguns procedimentos parece infantil, tola. Mas um exame mais atento subverte essa ilusão de que a linha do tempo nos colocou em melhor situação que as pessoas do passado.

O documentário *When Comedy was King* (1960), de Robert Youngson, é uma boa introdução neste mundo aparentemente distante do nosso. Trata quase de uma antologia da comédia muda, trazendo não só as conhecidas figuras de Chaplin ou Oliver Hardy e Stan Laurel, como também Fatty Arbuckle, Harry Langdon, Bem Turpin, The Cops, and Buster Keaton.

Entre os vários esquetes, dois se destacam. O primeiro, (*A pair of Tights*, 1928) é uma aula de dramaturgia cômica, e nos ajuda a melhor compreender a amplitude da cena cômica³¹. O segundo, veremos depois.

No esquete, uma cena casual: dois casais amigos saem para tomar sorvete. Não há como estacionar. Então uma das moças vai comprar sorvete enquanto

30 Retomo práticas que desenvolvi na minha entrada como professor na Universidade de Brasília, com o grupo Quintas Cênicas, que gerou o espetáculo *Aluga-se*, elaborado a partir dos estudos de técnicas do chamado 'primeiro cinema' (segundo Flávia Cesarino *O Primeiro Cinema*. São Paulo: Scritta, 1995), e ampliados durante cursos de escrita criativa na Florida State University, quando nos valem da transcrição dos esquetes do grupo Monty Python como exercício de dramaturgia. V. meu livro. *Dramaturgias: Conceitos, Exercícios e Análises*. Editora UnB, 2018.

31 Link para o curta: <https://www.youtube.com/watch?v=5lw6xb3nrTY>

os outros, o motorista e o outro casal esperam por ela. Ora é realmente a partir desse reconhecimento que a comédia vai operar. Como em uma fuga, primeiro vem a apresentação do material que será posteriormente transformado. A comicidade opera sobre referências prévias, conhecidas. Esta cena, o ponto zero do esquete, será o alvo, o foco de intervenção e performance dos atos dos agentes em cena.

Tal situação inicial consiste de ações dos personagens: o esquete se abre com o carro estacionando e a moça indo comprar sorvete. Se ela cumprisse com este programa de ações, não haveria comédia. Tudo que acontece se organiza agora em função das dificuldades que são interpostas entre o ato de comprar sorvete e ir embora. As ações propostas na abertura do esquete projetam um senso de acabamento, de finalização. Mas o não cumprir este não acabar é uma ação. É nisso que consiste a operação cômica: a passagem do programa de ações e expectativas presentes na cena inicial para redefinição deste material prévio que passa agora ter como contexto de sua produção os atos de sua transformação.

Assim, a complicação de uma situação aparentemente banal desloca o olhar para aquilo que é enfatiza nos obstáculos da continuidade das expectativas.

De um lado, temos o aparente fracasso da ação: a moça falha ao não conseguir trazer os sorvetes. Mas esta lógica ela só é válida no universo não cômico. Se o objetivo do filme fosse mostrar uma mulher indo comprar um sorvete e voltando com ele, a avaliação estaria correta.

Entretanto, o esquete é montado para explorar a não realização segundo o senso comum, mas em função da construtividade que selecionou o que vai ser mostrado. As dificuldades para que se realize a ação segundo o senso comum vão orientar a recepção para ver como as coisas funcionam dentro do esquete. Os obstáculos agem como filtros, que selecionam não só o que se vê, mas o modo como se percebe. Assim na passagem da generalidade do senso comum para o universo organizado do esquete, as dificuldades detalham o universo imaginativo que está sendo proposto agora, a partir das carcaças do universo prévio. Tudo o que é mostrado enfatiza o novo universo e seus procedimentos de efetivação.

Instalados nessa experiência que se organiza em uma lógica outra de ações, começamos a nos surpreender com o que acontece e rimos. Tal resposta relaciona-se ao fato de, inicialmente procurarmos explicar o que acontece segundo nossas expectativas. Porém, diante de eventos com uma taxa baixa de ocorrência em nossa realidade, produz-se uma resposta ambivalente frente ao que ambivalentemente é exibido. De um lado os agentes, os atos e os materiais são comuns, conhecidos. Por outro, o produto da integração e utiliza-

ção desses materiais e atos não o é. A baixa frequência do que ocorre sugere não só sua raridade como também seu ineditismo. Dentro das inúmeras possibilidades de alguém ir comprar sorvete o defrontar-se com tantas complicações sem dúvida é a menos esperada.

A baixa frequência desse excepcional evento, contudo, não significa sua escassez referencial ou de recursos. Antes, é dentro de uma perspectiva de excesso que o que se pressupunha é realizado. A difícil busca do sorvete é desdobrada no estacionamento difícil. Paralelamente, temos as dificuldades da moça em comprar e trazer o sorvete e os do carro estacionar. O desdobramento da cena em ações paralelas e igualmente complicadoras torna ampla a reorientação das expectativas de cumprimento de um programa de atos e expectativas. Estes esquetes dentro de um esquete sobrepõem distribuem e generalização as novas orientações de recepção dos eventos. Ao invés de uma genérica continuidade dos acontecimentos, temos sua circularidade: a moça entra e sai da sorveteria; o carro sempre retorna para buscar a moça. Tais repetições é que se tornam os marcos da cena, o começo e fim de uma microsequência. E tais marcos é que se tornam os referentes, as expectativas de acabamento do esquete. Das certezas de cumprimento dos atos partimos para a certeza de sua organização: os atos não se encontram motivado por pressupostos ou premissas morais. Não que estejam livres – seguem um programa de realização que explora as possibilidades de ampliação e diversificação de seus efeitos e procedimentos. Pois de um lado, o universo imaginativo parece organizar como a realidade, a partir de padrões. Mas, de outro, é a percepção de padrões que fica em segundo plano no cotidiano, ou não é enfatiza nos atos mesmo. Com o filme, por causa da filmagem, mostra-se esta organização que motiva os atos. Com isso, subverte-se nosso esquema de percepção: não são as pessoas que fazem a realidade, mas os acontecimentos que ultrapassam a vontade de ação.

Juntando excesso a excesso, um riso sem fim toma conta de nós. Agirmos, atuamos como o filme. Nossa participação não se dá em torno de nos identificar com os agentes da comédia, pois eles não são o sujeito dos acontecimentos. Quando a experiência da recepção é organizada pela performance cômica, a comicidade demonstra-se como uma reorganização de nossa experiência cotidiana. O mundo da comédia não é um outro mundo melhor ou pior. Para além da dicotomia, nós que observamos muito pouco nosso derredor. Talvez pouco demais, para defendermos da multiplicidade de estímulos através dos quais se organiza nosso ambiente.

Nisso, o humor cada vez mais centrado na palavra, como uma consciência do que está acontecendo, uma palavra que classifica e estabelece distinções é

como uma negação dessa multiplicidade. A questão não é humor verbal versus humor não verbal, mas na crescente homogeneização de nossa realidade.

A comicidade renova nossa percepção ao explicitar modalidades de organização da realidade.

COMICIDADE E PADRÕES (05-05-2006)

O segundo esquete a ser analisado do documentário “Quando a Comédia reinava” é o da famosa dupla Stan Laurel e Oliver Hardy, os nossos conhecidos O Gordo e O magro. Trata-se de trecho do curta *Big Business* (1929)³². Como no caso do esquete anterior, o ponto de partida é simples, banal – a oferta de um pinheirinho de natal. Tal qual no outro esquete, estamos diante do estabelecimento do contato – as relações entre a cena e a plateia se fazem a partir, como em uma fuga musical, da exposição de uma situação identificável, que será alvo das posteriores transformações.

Após esta breve abertura, temos as operações cômicas – uma série de eventos que cada vez mais se afastam da normalidade inicial. Esta é a fase de ampliação do contato, no qual o mundo da audiência se vê confrontado com duas lógicas simultaneamente relacionadas aos mesmos eventos. Em uma situação normal, os eventos que se seguem têm uma baixa taxa de ocorrência, mas no universo da comicidade eles se tornam recorrentes, abundantes. Da venda da arvorezinha partimos para um conjunto de destruição de propriedades – Laurel e Hardy arrasam a casa e o quintal do dono da casa que recusou a oferta e o dono da casa arrasa o carro e as restantes arvorezinhas de Laurel e Hardy.

Em um primeiro momento, se referimos as ações que vemos ao mundo em que vivemos, facilmente concluímos que há claras e manifestas transgressões de códigos mínimos de civilidade, transgressões estas passíveis de ajuizamentos e penalizações. Contudo, nesta comédia as restrições legais ficam em segundo plano – há a entrada de um policial que apenas observa, intervindo apenas no fim, marcando juntamente o término do esquete, seu terceiro momento – o desligamento do contato.

Macroestruturalmente, os dois esquetes organizam-se do mesmo modo, como articulação de uma experiência cômica em suas partes – estabelecimento do contato, exploração do contato e desligamento. A consciência das partes nos clarifica a dramaturgia cômica. Deste modo, mais que o efeito de rir, começamos a compreender a amplitude da comicidade, o porquê de rirmos.

Começamos a rir quando na sucessão das ações mostradas há uma incongruência entre as lógicas pré-cômica e cômica. O impulso de normalizar o referente, de contextualizar o que está acontecendo a partir do que se conhece, estes atos da recepção são continuamente confrontados com o impulso de *desfamili-*

³² Link para o vídeo do curta: <https://www.youtube.com/watch?v=tVug9Or1yWg>

zarização que a sucessão eventos em cena produz. Da venda de uma árvore, partimos para uma crescente série de retaliações, vinganças. Inicialmente, nossa reação é rir e abanar a cabeça, censurando o ato. Mas como uma retaliação é seguida por outra, aquilo que era exceção e proibição dentro de nossa lógica pré-cômica torna-se agora a normalidade. A sobreposição de eventos que ultrapassam nosso impulso de redução a padrões prévios demonstra como a comicidade atua justamente sobre estes padrões, sobre uma estrutura pressupositiva.

Neste momento, no embate e embaralhamento entre as lógicas temos a oportunidade de bem compreender que a idealização da comicidade, uma abordagem que a desvincula a modos de produção de conhecimento e realidade, pode acarretar mal-entendidos e generalidades sem fim. Atribuir à comicidade valorações extremamente positivas ou negativas em nada contribui para sua compreensão. Rebaixada como arte menor ou glorificada como reveladora de todas as ideologias, a comicidade perpetua-se em sua indefinição.

Como observamos pela cena do esquete e sua recepção, tanto configurações não cômicas quanto cômicas se organizam por padrões de referência que são horizontes de interações. Ao invés de uma oposição polar ou complementaridade esotérica, vemos que em nosso cotidiano agimos com determinados padrões, mas não os enfocamos, não explicitamos estes padrões. Já na comédia é a configuração das ações que vem para o primeiro plano. Por isso tanta duplicidade, repetição e expansão como procedimentos de ampliação e desempenho da premissa cômica. Na comicidade, a enunciação suplanta o enunciado – expõe-se a materialidade, os suportes expressivos dos atos.

No caso do esquete de Laurel e Hardy, observamos como a cena divide-se, duplica-se entre a dupla que destrói a casa do proprietário e o proprietário que destrói o carro da dupla. Essa bipartição efetiva o começo da ampliação da coerência cômica dos eventos. Inicialmente esta bipartição é bem marcada, didaticamente apresentada: indignado, o proprietário vai para o carro da dupla, arranca um farol e o arremessa no vidro do automóvel. Por seu turno, a dupla, que observava tudo como plateia dentro da cena, dirige para a casa do proprietário, arranca uma luminária e a arremessa na vidraça da casa.

A seguir, cada anjo exterminador fica demolindo sua porção de realidade. Assim como no esquete primeiro a dificuldade de agir era a ação mesma da cena, aqui também se constrói o espetáculo destruindo-se o cenário. Esta lógica negativa na verdade, esta negatividade da comédia, tem sua efetividade, sua positividade: interrompendo a teleologia dos atos, seu programa e expectativas de completude, acabamento, tal circuito não progressivo das ações ao mesmo tempo que interfere no horizonte de compreensão dos atos chama atenção para os próprios atos, para seu contexto de produção. Uma ação que

se exibe difícil de ser realizada focaliza não seu resultado, mas a própria ação, sua construtividade, seu fazer, haja vista a imensa produtividade e eficiência da tripla repetição/preparação dos atos.

Após a duplicação da cena, a repetição e a crescente intensidade dos atos tomam lugar no esquete. Aquilo que em um primeiro momento era censurável, proibido, ilegal e absurdo começa a se tornar recorrente. Por meio da repetição, reforça-se a lógica da comicidade, do contexto cômico. Pois, por meio da repetição somos levados a observar não só o referente imediato da repetição, seu conteúdo, mas a própria repetição, o próprio arranjo dos atos, dispostos em seqüências assemelhadas, mas intensamente diferenciadas.

Por meio da repetição, ainda, os eventos que tinham uma raridade começam a se tornar comuns. Repetir é produzir padrões, tornando-os observáveis. Vemos em conjunto a coisa e sua configuração. A amplitude cômica consiste nisso: em integrar eventos e sua produção.

Dessa maneira, tornando palatável, perceptível o modo de organização de uma realidade, a comicidade funciona com explicitadora da construtividade de vínculos e referentes. Em nosso mundo habitual também nos organizamos por padrões, repetições e generalizações desses padrões. A comicidade vale-se dos mesmos procedimentos de elaboração de coesão e coerência e coesão de nossa realidade. Entretanto, a diferença está em manifestar e tornar observável a co-existência entre a ação e sua configuração. E a comédia o faz isso a partir de eventos banais apropriados nas fronteiras, nas margens de sua legitimidade ou sensatez, para que, a partir da elevação do comum ao raro, e do raro ao comum, nossas capacidades de compreensão e elaboração de estratégias interpretativas sejam desafiadas em seus limites e limiares

Tanto que, após a generalização, temos a hipérbole cômica, quando o confronto entre lógicas, entre impulsos de normalização e ruptura são superados em prol de alguns momentos quando a comicidade é referente de si mesma. O ato de constantemente referir-se ao já conhecido é substituído pelos próprios referentes que a comicidade provê. No esquete de Laurel e Hardy isso acontece quando o proprietário desvincula-se de sua vingança e rivalidade quanto à destruição da dupla e acaba por quase ser engolido pelos farrapos das árvores que, já destruídas, ele tenta destruir e pelas pancadas em um carro já explodido e eliminado. Neste momento, a seqüência de atos destrutivos chega ao seu ápice-não há mais que destruir, não há mais como ir além, mas se vai, arrasando-se com o nada, com o vazio, pois, quando não há matéria suficiente nem combustível o bastante, inventa-se – o que importa é que no sem mundo mesmo assim há o mundo.

Complementar à hipérbole cômica temos o senso de frescor, de imediatividade que a comédia nos afeta durante o esquete. As coisas têm um sabor de novidade, como se estivesse surgindo no momento exato que são realizadas. Essa atmosfera edênica advém justamente dessa exposição generalizada dos padrões, das configurações dos atos. Cada repetição é um novo começo, e a cada começo tudo o que aparece guarda seu efeito de início, de primeiridade. Como a repetição reforça e expande o padrão, o senso de novidade se fundamenta na observação do fazer das coisas, no contato com o processo criativo dos atos, com a possibilidade de desautomatizarmos nossa percepção e acompanharmos naquilo que aparece seu contexto mesmo de produção.

A fenomenologia da comicidade a partir dos esquetes de humor do cinema mudo norte-americano iniciou-nos em uma mais atenta observação de produção e recepção de eventos cômicos. Em um primeiro momento, o ponto zero, o início, é-nos mostrado o mundo tal como ele é, ou como parece ser, por meio de uma ação típica e familiar. Neste momento, o mundo dos espectadores e o mundo da cena estão em equilíbrio, quase síncronos, partilhando assemelhadas referências. Então há um problema: a ação programada ou proposta não se cumpre. Inicia-se a ruptura entre o mundo tal como ele se apresentava e a continuidade de adiamentos dos planos, do programa de ações prévio. Essa ruptura é esticada: aquilo que não estava conforme às expectativas insiste em perdurar, projetando um outro conjunto de referências. Essa continuidade da ruptura é importante assinalar. Pois não se trata de apenas constantemente se referir ao que já não é, mas sim a intensificação da co-presença entre aquilo que era, e aquilo que agora se impõe. O erro, a falha, a interrupção, o deslocamento – tudo isso se em um primeiro momento estava ataviado ao forte momento de abertura, depois de algum tempo demonstra-se em si mesmo. Assim, se antes havia algo proposto como ‘normal’ e em seguida a sua desconstrução, temos no decorrer do tempo não só a sobreposição de duas lógicas excludentes da realidade, como o absurdo de aquilo que antes fazia sentido passa a ser ineficaz, e aquilo que era a ruptura com a pretensa estabilidade transforma-se o padrão dos acontecimentos. Em último momento, quando não se pode mais voltar atrás e estamos instalados na familiaridade com absurdo, chegamos ao êxtase cômico, com o acúmulo de situações impoderáveis, quando estamos libertos de buscar sentido fora do acontecimento mesmo, em sua organização³³.

Como se pode observar, posturar que idealizam a comicidade, vendo-a apenas como momento de ruptura, de exceção, de aberta a um novo e outro horizonte, acabam por se interrogar limitadamente sobre seu modo de produção e recepção.

33 Este último parágrafo inserido quando da comunicação “Dramaturgia e Comicidade. Notas de pesquisa” apresentada à VI Reunião Científica da ABRACE, 2011.

Dessa forma, estudar a comicidade transparece mais como uma atividade não de investigar um dado objeto, acumular conhecimento sobre um tema. Trata-se de um desafio às nossas estratégias de formulação de investigação e objetos de pesquisa. Ainda mais, que como a comicidade é um explicitador de configurações, além de metareferencial, a comicidade é metateatral: exhibe a materialidade do espetáculo. O campo das artes de espetáculo e sociedade como espetáculo se veem diante de sua caixa-preta. Isso, porém, já é tema para outro tópico.

COMICIDADE E RISO (2/06/2006)

A fórmula acima, além de ter sido título de grande livro sobre a questão – de V. Propp – revela uma opção metodológica que aparentemente explica aquilo sobre o qual estamos falando sem, contudo, tornar inteligível o que de fato está envolvido na atividade de sua compreensão. Trata-se de uma moldura causalista: um evento cômico produz riso. O riso é o efeito da comicidade. Se houver riso, há comicidade³⁴.

Esta lógica causalista situa no efeito a realidade do evento. Há uma hierarquia entre procedimentos e produtos, entre fatores e resultado. É o resultado que determina a produção. A produção é o resultado daquilo que resulta. Nesta redundância demarca-se a presença de algo por um determinado aspecto que é escolhido e elevado a imagem geral do processo. A questão não é tanto uma visão simplificadora que iguala fim de atividade com sua finalidade. O que realmente é crucial reside na opção de se abster de acompanhar os múltiplos e simultâneos aspectos envolvidos da realização de alguma coisa em prol da consagração de um isolado componente.

No caso da produção da comicidade, o riso comparece como uma resposta que acompanha, avalia e marca a participação naquilo que é exposto para recepção. O riso é um audível, sonoro, material ato que confere a aquilo que serviu de estímulo à resposta um certo diferencial. No entanto, esta percepção pontual do riso não corresponde ao seu contexto de efetivação nem muito menos à sua determinação. Há várias modalidades de riso. Há vários objetos e modalidade de produção de comicidade. Rimos de coisas diferentes e de modos diversos. Muitas vezes nem rimos de algo que é cômico. Há até o riso de constrangimento, silencioso.

Ora, se rimos sempre diferentemente, o riso não é a essência da comicidade, nem sua maior definição, pois o riso é variável, variante, produto e estímulo de diferenças distinguíveis.

Por isso, a fórmula ‘comicidade e riso’, com seu *cógito* “Me alegre, logo dou risadas”, obscurece uma atividade mais ampla, o que motiva a necessidade

de se pesquisar a produção de comicidade, e ir além de uma verdade tácita, aceita sem discussão, uma obviedade – “Me alegre, logo dou risadas”.

Claro que não estamos propondo uma investigação da comicidade sem o riso, sem uma resposta cômica. Como provocação fica o impulso de se ultrapassar o circuito causa-efeito e uma atitude pontual em relação ao riso para que haja uma maior compreensão das implicações de se pensar e experimentar a comicidade em sua heterogênea interação de atos e referências. Como evento interativo, como produção de um contexto de interação, situações cômicas exploram atividades mesmas de se estabelecer horizontes de interpretação. De forma que não adianta aplicar à comicidade uma epistemologia esquemática sendo que a comicidade se dirige justamente para a construção desses esquemas.

Assim, como saber, como conhecimento da experiência de conhecer, a comicidade amplia-se e integra habilidades, procedimentos e atos, exibindo tanto a diversidade destes quanto sua plural convergência. Ao rirmos, percebemos como ao mesmo tempo somos foco e participantes de algo que não se confina a nós mesmos. Contra o insulamento do sujeito, a experiência cômica registra e correlaciona os díspares. Longe de propor um comunitarismo ideal, a comicidade é uma atividade de integração, tanto naquilo que nos une quanto naquilo que nos separa.

DRAMATURGIA CÔMICA: A CONTRIBUIÇÃO DE FLAMÍNIO SCALA I (3/06/2006)³⁵

Os *canovacci* (cenários, roteiros) de Flamínio Scala (1547-1624), expoente dramaturgo da Commedia dell'Arte, são uma oportunidade para discussão das relações entre texto, performance e comicidade. No prefácio à obra que recolhe de 50 desses *canovacci*, intitulada *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, Flamínio Scala defende a singularidade de seu empreendimento: as composições ora publicadas “além de ser obra(pelo que eu sei) por ninguém antes dada à luz desta forma, contém tal variedade de invenção”.

Assim afirmando, Flamínio Scala enfatiza um duplo afastamento dos *canovacci* quanto a publicações já existentes. Não há nada existente, escrito, que se iguale a este livro. Do mesmo modo que há uma relação descontínua entre o repertório de publicações existentes há um outro diferencial, o diferencial da obra mesma. Ou seja, a obra de Flamínio Scala se distingue dos textos escritos e publicados tanto em função de sua escritura ('desta forma') quanto em função da exuberância de seus recursos e procedimentos, pois vincula tão intimamente escritura e procedimentos que acaba por atingir níveis de excelência não presentes no repertório atual. Como se pode vê a afirmativa de

35 Sigo texto *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'arte*. Organização e tradução de Roberta Barni (Iluminuras, 2003).

Flamínio Scala é simultaneamente uma dupla crítica ao estado da literatura, das publicações de seu tempo quanto uma enfática defesa da realização de seu autor. Aquilo que falta no presente, excede na obra de Flamínio Scala. A novidade da forma relaciona-se com as modalidades de escritura existentes. A novidade, pois, aponta para uma ausência, para uma possibilidade não explorada nos atos escriturais dominantes. Uma tradição compositiva não incorporada por estas publicações agora é efetivada.

Flamínio Scala abre seu prefácio confessando que, quanto a suas obras, “nunca pensei em revelá-las ao mundo de outro modo que não fosse representando-as nos palcos públicos.” Temos aqui marcadas duas esferas separadas de textualidade, uma contraposição de dois sistemas de composição, realização e veiculação de obras: um do palco, outro do não palco, que podemos chamar ‘literatura’. Daí o título da obra de Flamínio Scala – *Favole representative*. Monteverdi, no desenvolvimento daquilo que veio a se denominar opera, subintitula sua obra *Orfeo* (1607), ‘Favola in musica’³⁶.

Esta referência à ópera nos ajuda o diferencial de Flamínio Scala. Monteverdi, como Flamínio Scala compõe *Favole*. Trata-se de narrativas. No caso de Monteverdi, estas histórias são performadas, cantadas. A operação criativa de Monteverdi é o inverso da de Flamínio Scala. Monteverdi parte de uma tradição que dissociou performance e narrativa. O material de Monteverdi não é mais atual – é livresco. Homero performava suas histórias, e os rapsodos, após Homero, as reperformavam. Antes de ir parar nos livros, essa cultura performativa era realizada na interação entre intérprete e público. O meio interativo era o *medium*. Monteverdi, séculos afastado do contexto performativo do material de *Orfeo*, confronta-se com a narrativa sem performance e a remodela audiovisualmente, a partir da tradição performativa dos curtos madrigais. Entre o passado e presente, a ‘Favola in musica’ é uma escritura de performances dramático-musicais. Logo ‘Favole representative’ é uma história encenada, uma composição em performance.

Flamínio Scala registra uma prática interpretativa e uma dramaturgia que não estavam nos livros como organização textual de performance como em parte o faz Monteverdi, mas diferentemente deste: Flamínio Scala parte de uma tradição e de processos criativos já bem desenvolvidos e explorados. O que os aproxima é uma escritura para o palco – dramaturgia.

No caso de Flamínio Scala, o vínculo em textualidade e performance era tão íntimo que ele nem cogitou em publicar suas obras. “De outro modo que não fosse representando-as nos palcos públicos” parece ratificar não haver outro modo que a própria atualidade na interação palco-plateia como contexto de realização e recepção desses textos.

Dessa forma, se vê que a variedade e a exorbitante diferença dos canovacci se manifestam por sua extrema ligação com seu contexto performativo. Por outro lado, obras performativas exigem, pois, atenção ao seu diferencial escritural, realizacional e recepcional.

E em que consiste tal exorbitante diferença? Uma análise atenta destes restantes canovacci demonstrará o horizonte da novidade de Flamínio Scala.

DRAMATURGIA CÔMICA: A CONTRIBUIÇÃO DE FLAMÍNIO SCALA II (5/06/2006)³⁷

O ator cômico Francesco Andreini, especializado no papel de Capitão Spavento, que pertenceu e encabeçou a famosa companhia *I Gelosi* da qual Flamínio Scala foi dramaturgo dirige-se aos ‘gentis leitores’ afirmando que “o senhor Flávio, depois de um longo decurso de tempo, e depois de ter representado anos a fio nos palcos, quis deixar ao mundo (não as suas palavras, não os seus bellissimo conceitos) mas suas Comédias.”

Desse modo os textos publicados em *Il teatro delle Favole reppresentative* relacionam-se com uma incessante atividade performativa. E é essa atividade performativa que fundamenta a elaboração dos canovacci. Texto e contexto se aproximam e esclarecem a especificidade textual da obra. Não se trata de um tratado sobre a arte de fazer comédias, um discurso sobre o fazer, mas sim uma recolha do próprio material usado nas performances.

Ainda segundo Andreini, marcando o diferencial da obra Flamínio Scala quanto a outras publicações, “poderia, o mencionado senhor Flávio estender as suas obras, e escrevê-las verbo por verbo, como é costume fazer; mas pois que hoje em dia só se veem Comédias impressas com diversos modos de dizer, e muito estrondosas em suas boas regras, ele quis, com esta sua nova invenção, apresentar as suas Comédias em forma de Cenários, deixando que os bellissimo engenhos (nascidos apenas sob a excelência da fala) construam sobre esses as palavras.”

Novamente a restrição em relação ao uso da palavra comparece como aspecto que marca a diferença entre a dramaturgia de Flamínio Scala e os outros. “Não as suas palavras” e não escrever “verbo por verbo, como é costume fazer” nos situam diante dessa prática escritural performativa, dessa escritura voltada para a performance. Há uma correlação entre a não disposição de desenvolver um fluxo autoral e a forma de organização dos textos cômicos, os Cenários. Este afastamento de um uso discursivo da palavra, da palavra que tudo explicita, de personagens que tudo evidenciam por suas falas, enfim, um descentramento mesmo da linguagem, é uma operação basilar da dramaturgia dos canovacci.

³⁷ Novamente, Sigo texto *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'arte*. Organização e tradução de Roberta Barni (Iluminuras, 2003).

No aparente acabamento que é um livro, este objeto de palavras, Flaminio Scala instala uma seleção de modalidades de referências, que se afastam de uma prática consagrada. O predomínio das falas personativas, de um conceito de personagem como porta voz de ideias autorais, de um veiculador de pensamentos e reflexões que o encaminham para uma dissociação do contexto interativo da cena – tudo isso é evitado por Flaminio Scala. A nova invenção, a novidade reside na inversão do processo compositivo dominante: ao invés de as falas dos personagens constituírem o ponto de partida do processo criativo, são as situações, os contextos de atuação que são o horizonte dos atos interpretativos. Que “construam sobre esses (os Cenários) as palavras”. Os atos de fala são elaborados a partir dos parâmetros das situações, do repertório e encadeamento dessas situações.

Ora, se a comicidade é a proposição de um contexto interativo no qual a compreensão e troca de referências materializam tanto os atuantes quando a recepção, a performance mesma se efetiva a partir dos atos de se contextualizar a interação. Assim, performance cômica é a performance de sua contextualização, das partes dessa atividade de se situar em relação ao que está acontecendo naquele momento no qual se defrontam os atuantes e a recepção. É para as partes dessa situação interativa que a performance se esclarece. A atuação do intérprete cômico é justamente possibilitar a apropriação desse contexto de atos materializadores da cena. Daí o que se expõe em cena é o próprio processo criativo desenvolvido para proporcionar uma situação interativa. Logo tudo aquilo que vem à cena faz vigorar o testemunho de seu ofício: mostrar um saber que estimula a participação no que é apresentado.

Assim, a atuação e a forma de organização da performance se mostram orientadas em função desse ditame representacional. Daí a seleção daquilo que contribui para isso. No caso da escrita, são selecionadas operações linguísticas que favoreçam a retomada do processo criativo para a cena. Disto, não são as falas dos personagens, o acabamento discursivo dos atos de interpretação o que interessa. É para a amplitude da cena que os cenários se dirigem, amplitude material e recepional da cena – um espaço de trocas e não um espaço mental abstrato.

Todos cenários recolhidos em *Il teatro delle Favole rappresentative* contêm inicialmente seu argumento, no qual são apresentados 1- a trama dos acontecimentos que serão encenados; 2- as referências de tempo e espaço desses acontecimentos; 3- os agentes envolvidos nessa trama; 4- ordem e sucessão dos acontecimentos.

A prática dos argumentos tem uma imensa produtividade. Desde erudição em volta das tragédias e comédias gregas até o cinema, o argumento é utilizado em larga escala. Com isso, podemos aproximar os cenários de ro-

teiros. Os cenários não um tipo homogêneo de texto. Temos vários textos, um conjunto de textualidades, de usos da palavra. O texto do cenário não se unifica em torno de sua unidade temática. Os vários recursos linguísticos evidenciam os vários recursos performativos.

Em seguida ao argumento, temos a lista de personagens e de itens de caracterização e desempenho, 'coisas para a comédia'. Os tipos especializados da Comédia dell'Arte se veem solicitados a uma outra demanda de especificação da trama que vão encenar. Muitas vezes há uma concordância entre o tipo e o papel. Mas mesmo nessa e em outras situações o que importa é explorar dentro das expectativas o contato com a recepção, seja vinculado-a aos acontecimentos, seja surpreendendo-a por vincular a audiência ao espetáculo, à demonstração das habilidades dos agentes performativos. Assim, há uma flexibilidade da atuação ora interpreta-se exibindo o contexto das ações, ora interpreta-se com foco nos próprios nexos entre palco e plateia.

Temos até agora itens que podem ser chamados de descritivos, que arrolam, enumeram, apresentam materiais que serão utilizados na representação, como objetos de cena e personagens, e itens que podem ser chamados de compositivos, que explicitam a trama dos acontecimentos. Todos se dirigem para a materialidade do espetáculo, em sua audiovisualidade e construção de expectativas. Como se vê, esta escritura vincula-se intimamente ao fazer implicado não na escritura – pois não é a palavra que cria a realidade dos atos e interações – mas na atividade mesma de se propor um contexto e um horizonte performativos.

Continuando, temos a divisão em atos de cada roteiro. Em cada ato temos uma associação entre personagens e textos que não são propriamente suas falas, mas uma descrição de atos:

HORÁCIO vem lendo uma carta, enquanto lê, bate à casa; nisto

PEDROLINO vestindo capa e botas, vem contando para Horácio que Flávio deseja ir à cidade. Horácio: o que há mais o que fazer; nisto

O personagem encontra-se vinculado a verbos, a uma série de ações. E em cada uma dessas ações que sucessivamente lhe são propostas, ele pode fazer outras. A ação proposta é o horizonte pivotal, uma referência mínima para o que a atuação. O verbo é uma indicação de algo a ser feito, mas que não encerra todos atos que esta ação acarreta ou pode acarretar. O comando 'Ler uma carta' pode ser executado de variadas formas. Mas o tipo e o contexto imediato da cena se apresentam como restrições criativas, assim como a ocasião de performance, o público, o local. A rubrica não é uma informação apenas é um estímulo.

Por um lado, como texto, estes roteiros são lacunares, repletos de vazios. Tal julgamento relaciona-se com o tipo de pressuposto que temos ao nos aproximar dessas obras. A partir de uma concepção puramente linguística, temos sim essa lacunaridade. Mas, quando se vê que o texto do roteiro nos remete para o além texto, para algo que existe fora da palavra, parte dos vazios são preenchidos. Outra parte será completada pela atuação e pela recepção.

Temos até falas no roteiro – “HORÁCIO: que há mais o que fazer.” Mas elas têm a mesma que realidade que as referências presentes no roteiro: indicar um ato que se orienta a partir do que está registrado no roteiro, mas que não se confina a este registro. A preparação do espetáculo, a composição em performance (improvisado) e a interação com a audiência são as lacunas, o não dito, que demonstram o limite da palavra frente à amplitude do espetáculo em sua efetividade. De modo que a tensão entre texto e espetáculo ou a lacunaridade dos roteiros só se explica pela adoção de um pressuposto que não leva em consideração a realidade multitarefa de obras audiovisuais. A dramaturgia cômica de Flamínio Scala fornece documentos que nos auxiliam a direcionar a atenção para outras modalidades de registrar e compreender obras performativas.

COMICIDADE, CULTURA POPULAR: A CONTRIBUIÇÃO DE BAKHTIN (8-06-2006)

Antes de tudo, é preciso enfatizar que a obra de Bakhtin sobre F. Rabelais se organiza de um modo bem específico: a série de capítulos apresenta por um lado uma seleção dos tópicos que serão desenvolvidos, mas cada capítulo espalha-se em uma multidão de referências muitas vezes sobrepostas. Ou seja, temos redes temáticas de organização e ao mesmo tempo múltiplos focos. Assim, ao mesmo tempo em que a leitura avança linearmente, ela se vê impelida a atravessar uma acumulação de desdobramentos não sequenciais. A riqueza e diversidade do material reunido e a amplitude das reflexões empreendidas por M. Bakhtin atordoam o leitor. A exuberância e abundância do objeto investigado é apropriada pelo texto do investigador.

O primeiro capítulo, por exemplo. Parece ser uma verdadeira súplica do livro, antecipando determinados pressupostos e distinções que atravessa a obra. Contudo, este mesmo capítulo tem sua organização. Apresenta os marcos da pesquisa, seu escopo, suas fontes, seus pressupostos. Acompanhar este capítulo inicial é iniciar-se em uma pesquisa que alterou os modos de se produzir conhecimento nas ciências humanas.

Inicialmente, temos uma rápida abertura de contato, no qual se registra a indefinida posição da obra de F. Rabelais na recepção crítica. Como um autor que oscila entre o elogio e a censura, Rabelais permanece como um desa-

fio para os intérpretes. Recusando esta abordagem adjetiva, Bakhtin vincula o diferencial da obra de Rabelais na relação que possui com a cultura popular. Nesta mesma operação metodológica, três implicações: primeiro, a recusa da reprodução daquilo que podemos chamar estereótipos intelectuais; segundo, enfrentamento da ultrapassagem de um conceito de texto como organismo fechado em sua linguisticidade. {...}

FONTES

REALISMO GROTESCO

PRINCIPIO MATERIAL CORPORAL

REBAIXAMENTO

RAÍZES DO HUMOR-COMICO-SÉRIO

D) OUTROS CURSOS

1) TÓPICOS ESPECIAIS EM ARTES CÊNICAS III (2014)³⁸

Tema: Comicidade a partir de obras clássicas

O curso se organiza em discussões textuais, bibliográficas, orientações de processo criativo e proposição/realização de um projeto cênico.

O ponto de partida é a discussão e análise de trechos de *A Ilíada*, de Homero tais como cenas típicas de lamentos, cenas de batalha homem a homem, conspirações dos deuses e narrativas encaixadas. Em seguida, tais cenas típicas são desconstruídas em função de procedimentos cômicos, subsidiando a elaboração de roteiros cênicos para posterior performance. Cada integrante da disciplina irá propor um projeto de realização no qual ficam registrados: 1-o conceito/objetivo/estética da cena proposta; 2-o grupo de intérpretes e as condições de realização (horário e lugar de ensaios); 3-roteiro cênico. Em seguida, os projetos serão apresentados durante o Cometa Cenas- Mostra teatral do Departamento de Artes Cênicas. Cada estudante será o responsável pelas etapas de produção de seu projeto. E cada estudante elaborará uma monografia baseada nos conceitos e experiências do curso.

Bibliografia

- 1) Será utilizada a seguinte tradução de *A Ilíada*: Frederico Lourenço (São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2013)
- 2) Obras complementares:
BARBOSA, T. *Ilíada de Homero em Quadrinhos*. RHJ livros, 2012.
HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Editora da UFSC, 2011.
MANGUEL, A. *Ilíada e Odisséia de Homero*. Uma biografia. Zahar, 2008.
MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Editora UnB, 2008.

³⁸ Para o blog de acompanhamento da disciplina, v. <https://processoscriativospos2014.blogspot.com/>

MOTA, M. *Nos passos de Homero*. São Paulo: Annablume, 2013.

POWELL, B. *Homer*. Wiley-Blackell, 2007.

SCHULER, D. *A construção da Ilíada*. L&PM, 2004.

2) DRAMATURGIAS CÊNICAS/ TÓPICOS DE METAFÍSICA E ARTE (2018)

Apresentação

Dentro da expansão do conceito de dramaturgia, será estudada a questão da comicidade, a partir da discussão em do grotesco e do baixo corporal como se encontra em autores como F. Rabelais, M. Bakhtin, W. Kayser, V. Meyerhold, e W. Kandinsky. Com isso, teremos uma abordagem direcionada para contextualização de novas estéticas ou anti-estéticas que se constituíram a partir do monstruoso, do deformado, do sujo, e tantas outras materializações negativas por estéticas abstratas ou idealizantes.

Como se pode observar, a questão do grotesco que levanta esse questionamento estético encontra-se difundido em diversas modalidades artísticas, como teatro, literatura, pintura e música. Dessa forma, temos a dimensão interartística do grotesco e a tentativa de se encaminhar um horizonte compreensivo dessa pluralidade de formas e tradições compositivas a partir da interrelação entre dramaturgia e produção de comicidade.

Objetivos

- Atualizar discussões e pesquisas em torno das correlações entre dramaturgia, comicidade e estética a partir das obras e pesquisas em torno do grotesco.
- Capacitar artistas e pesquisadores em ferramentas básicas de organização do trabalho intelectual.
- difundir e impulsionar práticas acadêmicas criativas, complexas e plurais a partir de objetos multidimensionais e instigantes.

Programa

- 1) Delimitação do curso: conceitos, abordagem, obras, objetivos, avaliação.
- 2) Leitura e discussão de trechos da obra *Pantagruel e Gargantua*, de F. Rabelais.
- 3) Leitura e discussão de trechos da obra *Cultura Popular na Idade Média*, de M. Bakhtin.
- 4) Leitura e discussão do ensaio 'O grotesco como forma Cênica', de V. Meyerhold.
- 5) Leitura e discussão da dramaturgia "A sonoridade amarela", de W. Kandinsky.
- 6) Tópicos de pesquisa acadêmica.
- 7) Tópicos de Teorias da Comicidade.
- 8) Tópicos sobre a Expansão do conceito de Dramaturgia.

Avaliação

Cada aluno matriculado será avaliado em função das seguintes ações

- 1) participação nas leituras e discussões dos textos em sala de aula;
- 2) atividades propostas durante o curso, em função das discussões realizadas.
- 3) trabalho individual de no mínimo 15 páginas, entregue até a última a primeira semana de dezembro de 2018.

A nota final será calculada a partir dos seguintes critérios globais

a= não realização das atividades propostas ou plágio: reprovação.

b= realização de algumas das atividades propostas: reprovação

c= realização apenas satisfatória das atividades propostas, com problemas de argumentação, consistência, organização, foco, relacionamento entre texto principal e citações: nota média, MM

d= realização satisfatória das atividades propostas, ficando dentro do horizonte de um trabalho correto, mas sem discussão mais detalhada ou competente das estratégias utilizadas, dos textos selecionados ou dos conceitos empregados: nota MS.

e= realização destacada das atividades propostas, na correlação entre a apreensão dos conteúdos e discussões realizadas e singular modo de escolha do tema do trabalho e de leitura verticalizada dos materiais empregados para construção da argumentação. Nota de excelência, SS.

Bibliografia básica

BAKHTIN, M. *Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. SP: Hucitec, 2010.

KANDINSKY, W. "Sonoridade Amarela" In: J. Schwartz (Org). *Almanaque O Cavaleiro Azul*. Edusp/ Museu Lasar Segall, 2013:209-238.

KAYSER, W. *O grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

MEYERHOLD, V. "El grotesco como forma escénica". In: HORMIGÓN, Juan Antonio (Ed.). *Meyerhold: textos teóricos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de Espana (ADEE)1992:192-199.

RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1991⁴⁰.

Bibliografia complementar

ASTRUC, R. *Vertiges grotesques, esthétiques du choc comique (roman - théâtre - cinéma)*. Paris: Honoré Champion, 2012.

BEINHORN, G. *Das Groteske in der Musik. Arnold Schönbergs 'Pierrot Lunaire'*. *Musikwissenschaftliche Studien. Band 11*. Centaurus Verlagsgesellschaft,

40 Está em curso pela Editora Unicamp/Ateliê editorial a tradução comentada da obra narrativa de F. Rabelais. Foram publicados até agora dois volumes.

- Pfaffenweiler 1989.
- BLOOM, H. (Ed.) *The Grotesque*. Infobase Publishing, 2009.
- BROWN, J. *Bartók and the Grotesque: Studies in Modernity, the Body and Contradiction*. Routledge, 2007.
- CAVALIERE, A. *Inspetor Geral de Gógol/Meyerhold*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- CAVALIERE, A. *Teatro Russo. Percursos para um Estudo da Paródia e do Grotesco*. Humanitas, 2009.
- CLARK, J. *The Modern Satiric Grotesque and Its Traditions*. The University Press of Kentucky, 1991.
- CONNELLY, F. *The Grotesque in Western Art and Culture: The Image at Play*. Cambridge University Press, 2014.
- EDWARDS, J. & GRAULUND, R. *Grotesque*. Routledge, 2013.
- HARPMAM, G. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. The Davies Group, 2007.
- HUGO, V. *Do grotesco e do Sublime*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- KURLYUK, W. *Salome and Judas in the cave of sex. The grotesque: origins, iconography, techniques*. Northwestern University Press, 1987.
- MANDELL, C. *O corpo grotesco como articulador da cena: Meyerhold, Hijikata e os corpos que dançam*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2009.
- MATHIS, M. (Org). *The Beautiful, the Sublime, and the Grotesque: The Subjective Turn in Aesthetics from the Enlightenment to the Present*. Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- MEYNDL, D. *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. University of Missouri Press, 1996.
- REMSHARDT, R. *Staging the Savage God. The Grotesque in Performance*. Southern Illinois University Press, 2004.
- ROESNER, D. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Routledge, 2014.
- ROSEN, E. "Grotesk" In: K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, F. Wolfzettel (Orgs.). *Ästhetische Grundbegriffe. Band 2: Dekadent – Grotesk*. J.B. Metz, 2001, 876-900.
- SHEINBERG, E. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich - A Theory of Musical Incongruence*. Ashgate Publishing, 2000.
- SODRÉ, M. & PAIVA, R. *O império do grotesco*. Mauad, 2014.
- SYMONS, J. *Meyerhold's Theatre of the Grotesque*. University of Miami Press, 1971.
- WEISHAAR, S. *Masters of the Grotesque. The Cinema of Tim Burton, Terry Gilliam, the Coehn Brothers and David Lynch*. McFarland & Company, 2012.

Sobre comicidade

MORREALL, J. *Taking Laughter Seriously*. SUNY Press, 1983.

MOTA, M. “Dramaturgia e Comicidade. Notas de Pesquisa”. In: André Carreira; Armindo Bião; Walter Lima. (Orgs.). *Da cena contemporânea*. Porto Alegre: ABRACE/UFRGS, 2012, 72-81. Link: http://portalabrace.org/impressos/4_da_cena_contemporanea.pdf

Links

V. <http://www.humorstudies.org/>