

ELIAS DOS REIS LOUZEIRO

**Os procedimentos cômicos
em *A Comédia do Trabalho***

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO – SP
2013

ELIAS DOS REIS LOUZEIRO

**Os procedimentos cômicos
em *A Comédia do Trabalho***

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em
Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
(Cogeae) sob a orientação do Professor Mestre Carlos Eduardo
Siqueira.

SÃO PAULO – SP
2013

DEDICATÓRIA

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus e a minha família. Meus pais foram fundamentais, como sempre.

Um agradecimento especial ao meu orientador, Carlos Eduardo Siqueira, pelo suporte, pelas intermináveis sugestões e pelos auxílios. Realmente precisei muito de sua ajuda e compreensão, foi alguém fundamental para a realização deste trabalho.

Também quero agradecer aos colegas de turma que tornaram esse tempo de aprendizado algo muito agradável.

RESUMO

A presente monografia é um estudo do texto teatral *A Comédia do Trabalho*, escrito de forma coletiva pela Companhia do Latão, grupo teatral de influência estética brechtiana, formado em São Paulo no ano de 2007. O trabalho tem como objetivo investigar os procedimentos empregados pela Companhia do Latão para a construção do efeito cômico em *A Comédia do Trabalho*. Nosso embasamento teórico foi construído a partir da Teoria Literária, da Filosofia e da Psicologia; entre os autores consultados merecem destaque Henri Bergson, Mikhail Bakhtin, Vladimir Propp e Sigmund Freud. A psicologia demonstrou, a partir das considerações de Freud (2012), que de maneira inconsciente o humor trabalha em nosso favor, como um pai que procura defender seu filho de um mal que se aproxima. Ele nos protege, ao sublimar a dor até que ela passe, e enquanto não passar, rimos. Bakhtin (1986), por sua vez, revelou que um dos maiores valores dentro da comicidade é sua capacidade de mobilizar um grupo a questionar os padrões vigentes. Não apenas questionar, mas subvertê-los, obrigando-os, mesmo que provisoriamente, a assumir uma nova configuração. A carnavalização, conceito apresentado pelo autor, está ligada à ação coletiva e pode ser instrumento de transformação social. Concluímos que *A Comédia do Trabalho* é significativamente carnavalizada. Nessa dramaturgia, o palco proporciona a inversão simbólica da ordem violentamente colocada sobre os indivíduos e dessa ação deriva-se a carnavalização. Por um breve momento a ordem é desfeita e os homens tornam-se iguais, mas a violência dos mandatários irrompe de forma autoritária, reestabelecendo o controle anterior. No entanto, a violência, o autoritarismo ou a miséria são trabalhados de forma risível. O riso, em *A Comédia do Trabalho*, devolve ao espectador a consciência de que o homem é um brinquedo na mão dos grandes capitalistas.

Palavras-chaves: Companhia do Latão, *A Comédia do Trabalho*, comédia, procedimentos cômicos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
Capítulo 1. Estudo de um gênero	10
1.1. O riso e sua definição	10
1.2. A visão grega do cômico	12
1.3. O riso à luz da Psicologia.....	14
1.4. O riso como procedimento	17
1.5 O riso carnavalesco de Bakhtin	23
Capítulo 2. <i>A Comédia do Trabalho</i>, um projeto coletivo.....	33
Capítulo 3. Os procedimentos cômicos em <i>A comédia do Trabalho</i>.....	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
REREFÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62

INTRODUÇÃO

A experiência é o resultado da interação do indivíduo com o acontecimento, um evento singular, poderoso, capaz de transformar a percepção do homem sobre sua realidade e alçá-lo a um patamar mais elevado entre os homens. A experiência é, por essa razão, emancipadora. Ela agrega conhecimento, sobrepondo os elementos um ao outro, modificando-os, esclarecendo-os e tornando-os cada dia mais luminosos. A experiência é a vida em movimento, ela nos torna mais humanos, pois por meio da interação entre os homens ou entre homem e mundo nos tornamos cada vez mais sensíveis à realidade circundante, dessa forma subjetiva cada homem é privilegiado em recolher suas próprias impressões e experiências.

A experiência nasce individual e se desenvolve na ânsia de tornar-se, tão logo, coletiva. A experiência é fantástica, o homem não passa incólume por ela, o simples resvalo certamente o modificará, mesmo que superficialmente. Este trabalho procurará observar como o grupo teatral Companhia do Latão utiliza o gênero cômico para criar uma de suas peças de maior sucesso, *A Comédia do Trabalho* e como procura adequar a experiência recolhida em sua pesquisa e vivência numa dramaturgia que lhe seja correspondente. Fazer com que os homens ali descritos no texto sejam matéria narrada, encenada, transmitida a outros por meio da palavra, seja ela cômica ou trágica, e que tais experiências reverberem a cada nova encenação, a cada nova leitura desse texto.

Há, no entanto, uma certa dificuldade quase que intransponível com relação ao instrumento gerador do discurso dramático; transformar a experiência em palavra. Como adequar um mundo ao outro? É possível estancar o rio perene da experiência e fixá-lo como forma verbal transmissora e transgressora desse mundo altamente interior? O mundo da palavra não suporta o mundo da experiência – essa relação é desproporcional e simultaneamente essencial, pois só a palavra, mesmo não atingindo a essência da experiência, aproxima-se do seu estado real, no entanto não pode abarcar a multiplicidade do sensível e fazê-lo objeto. O drama – a verbalização da experiência – é tributária dessa palavra dicotômica, que figura entre a plenitude

e a parcialidade, tendo como matéria prima algo disforme; o produto de seu trabalho será igualmente disforme. Portanto, o drama já nasce fadado à incompletude. Mesmo sob o risco de se esbarrar na incompletude, deve-se narrar, escrever, dramatizar e gesticular, pois essa ação corajosa transmitirá mais que o silêncio dos indolentes, dos que aceitam o mundo das incongruências, das desigualdades e da dor interior que não ousa se pronunciar.

A palavra escolhida pela Companhia do Latão é a palavra cômica; mal compreendida por muitos anos, relegada por pensadores, tornou-se a medida mais adequada para expressar um mundo de desproporções, excessos e violências. O trabalho surge justamente deste questionamento: como a palavra cômica atinge uma amplitude de significações, não se condicionando a interpretação viciada, leviana e rasa? O cômico não se adéqua à superfície e procura adentrar ao corpo rígido e atingir a profundidade do verbo enrijecido. Por essa razão, a ironia – a inversão do sentido – é amplamente utilizada como procedimento cômico, por sua capacidade de falar algo de maneira velada, tendenciosa, dando ao ouvinte a oportunidade de relacionar sentidos e rever sua compreensão. Não só a ironia, mas também a repetição, a quebra da expectativa, a gesticulação são capazes de suspender o homem, e alçá-lo a uma nova compreensão de mundo.

Além dessas ações, a irreverência cômica permite a substituição da ordem vigente. Essa modalidade cômica é chamada por Bakhtin (1986) de carnavalização, nela demonstra-se a inexistência das diferenças entre os homens, logo todos ocupam um lugar comum na sociedade. O cômico é uma medida de reparo, pois demonstra a todos que o ordenamento comumente aceito é incoerente e doentio, sublima os erros ou disfarça-os para que ninguém os questione. O cômico, por meio de uma ação corajosa, inverte a posição dos elementos sociais para que possamos observá-los com mais atenção e posteriormente realizar as alterações necessárias.

O discurso cômico será investigado a partir de diversos prismas neste trabalho. Discutido à luz da ciência, da língua, do pensamento elaborado e reflexivo, a partir de algumas perguntas: como a palavra cômica chega até o ouvinte e por quais razões ela provoca o riso? Como essa manifestação

coletiva tem se mantido presente em nosso cotidiano sem perder força, pelo contrário, tem ganhado mais relevância e status de ação reformuladora?

O riso não pode ser rigorosamente analisado e classificado tal qual um corpo morto e enrijecido, por uma razão simples: o riso é vivo, dinâmico e sempre mutável, está intimamente ligado à vida e ao comportamento humano. Fato é que rimos daquilo que é humano, e o riso, tão humano que é, mantém-se atual e rebelde, humanizando-nos a cada dia.

Sabendo da natureza transgressora do riso, a Companhia do Latão optou pelo gênero cômico para tratar de um tema muito delicado, o mundo do trabalho. Procuramos nesta pesquisa examinar os procedimentos empregados pela Companhia do Latão para a construção do efeito cômico em *A Comédia do Trabalho*, buscando compreender como o riso desempenha uma função crítica, como fortalece o discurso dramático, gerando diversas possibilidades interpretativas, e, mais, como dialoga com o espectador que assiste ao espetáculo. Sabemos que não há neutralidade na ação risível, e por essa razão procuramos desvelar algumas falas no texto e buscar essa intenção que é simultaneamente lúdica e crítica.

No primeiro capítulo, procuraremos observar algumas considerações teóricas sobre o riso, como sua construção linguística e social. Para tanto, utilizaremos autores como Henri Bergson, Vladimir Propp, Sigmund Freud e Mikhail Bakhtin. No segundo capítulo, faremos uma breve apresentação da Companhia do Latão e do texto analisado. Alguns aspectos sobre a construção do texto também serão levantados; esse capítulo é de fundamental importância para entendermos as motivações e a ação dramática do grupo. No terceiro capítulo do texto, o mais importante de nosso trabalho, procuraremos analisar o texto dramático à luz dos autores estudados no primeiro capítulo, com destaque para Henri Bergson – que, com sua obra *O riso* (2004), aborda de maneira profunda a ação risível – e para Mikhail Bakhtin – que, em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais* (1986), revela o conceito de carnavalização. No quarto e último capítulo, apresentamos algumas considerações finais, em que procuramos retomar o que foi abordado no trabalho e estabelecer a consolidação dos nossos objetivos.

Capítulo 1. Estudo de um gênero

1.1. O riso e sua definição

O riso é uma manifestação bastante curiosa, quer seja na ação em que um indivíduo procede de maneira a suscitar o riso em alguém, quer seja no próprio estado natural de comicidade. Esse fenômeno está presente na vida social e na vida privada do indivíduo. Por definição o cômico é aquilo que diverte ou causa riso por seus elementos de comicidade ou seus personagens, em suma, o cômico não é elemento unitário, ele deve ser pareado pela ação resultante do riso; o resultado da ação cômica é invariavelmente o riso; é a coroação da ação distrativa, zombeteira, desconstrutiva de um ente que age na intenção de romper de alguma forma a barreira do equilíbrio emocional e racional.

Encerrar a palavra *riso* em uma definição é sem dúvida uma tarefa ingrata, enquadrá-la em uma frase que a resuma não permitirá traduzir com perfeição esse ato tão estranhamente corriqueiro e igualmente enigmático. Henri Bergson elaborou um profundo estudo sobre o tema; seus estudos foram publicados em três artigos na *Revue de Paris* no começo do século XX e, posteriormente agrupados, deram origem ao livro *O riso* (2004). O autor em seu texto faz algumas observações importantes; destaca que não pretende de forma alguma estabelecer uma definição do riso: “[...] não teremos em vista encerrar a invenção cômica em uma definição” (BERGSON, 2004, p. 01). Proceder dessa maneira seria um equívoco uma vez que reduziria a amplitude desse evento, contrapondo-se à natureza do mesmo.

“Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano” (BERGSON, 2004, p. 3): toda ação risível provém da interação entre o homem e seu semelhante, ele é capaz de rir de outrem ou de si. Como afirma o autor, uma paisagem pode ser bela, feia, assustadora, mas jamais será engraçada. A única condição para um elemento da natureza ser cômico é esse mesmo elemento se parecer ou se comportar como um ser humano – uma árvore que lembra vagamente um rosto, um cão que se comporta como homem.

Outro termo associado ao riso é a palavra “humor”: derivada do latim, significa fluido. Esse termo revela sua maleabilidade, sua capacidade de se adaptar a diferentes meios e modos. O humor nesse sentido é algo que deve variar conforme a capacidade criativa de quem o manuseia, o humorista é alguém que observa o mundo e por meio dessa observação cria possibilidades de riso, não se atém às limitações impostas pela vida ordinária, já que o humor o impulsiona a criar infinitamente. É por essa razão que observamos inúmeros procedimentos risíveis.

Um acidente ocorre repentinamente a um homem, este distraído tropeça e cai no meio do passeio público, logo os transeuntes não seguram o riso, o homem desconcertado se levanta e sai caminhando, agora de maneira prudente. Essa situação fatalmente provocará riso em quem assiste a cena, afinal esse mesmo indivíduo não demonstrou habilidade para desviar do objetivo evitando o acidente, pelo contrário, mostrou-se rígido demais para efetuar uma mudança, faltou-lhe flexibilidade; essa falta é prontamente punida por quem presenciou o ocorrido, a punição ocorre tão somente pelo riso. A partir deste pequeno ocorrido podemos desprender duas considerações sobre o riso: a rigidez do homem e a punição pelo riso. A rigidez é o ponto inicial que provoca o riso, foi pela rigidez de seu caráter que Dom Quixote partiu à procura de aventuras; em virtude de sua inflexibilidade, não soube separar o mundo fantástico das novelas cavalheirescas que lia com frequência no mundo real, sua rigidez o impediu de perceber que o mundo descrito em seus romances já havia passado e que agir de semelhante modo seria descabido e deslocado de seu tempo. Ao sair pelas ruas fantasiado de cavaleiro, infringiu uma norma social e, portanto, foi punido pela coletividade. Essa ação penalizadora é a reação coletiva ao excesso do indivíduo; ação respaldada pelo provérbio latino “ridendocastigatmoris”, que quer dizer “rindo castigam-se os costumes”. O vício e o erro são prontamente repreendidos pelo riso.

O riso provém do excesso, como dissemos, todo caráter anormal, que foge ao padrão, deve ser repreendido a fim de que se torne tão logo pertencente ao padrão tido como natural. Há inúmeras personagens de comédias que possuíam caráter excessivo e deste modo provocam riso; o Avarento e Tartufo, de Molière, o Inspetor Geral de Gogol, no entanto,

desconheciam esse caráter excessivo. O excesso ocorre quando um sujeito gesticula de maneira impensada ao falar, quando age com excesso de formalidade, ou extrapola na interpretação da regra tornando sua atitude antinatural:

Vejo certa analogia, embora a ideia seja mais sutil, nestas palavras de um deputado que interpelava o ministro no dia seguinte a um crime cometido na ferrovia: 'O assassino, depois de matar a vítima, deve ter descido do trem pelo lado contrário ao da estação, violando os regulamentos administrativos (BERGSON, 2004, p. 34-35).

Quando o homem intervém sobre a natureza tentando sobrepor sua própria regulamentação, o resultado será cômico, esta é a ação artificial e antinatural. A interpretação da regra é descabida, produto de um exagero do rigor.

A indiferença se antepõe ao cômico, pois o faz sucumbir antes que este possa ser gerado. Um coração extremamente sensível não poderá rir, ao riso é necessária uma atitude de indiferença ou insensibilidade que faz com que a pessoa não se prive de rir de algo por apiedar-se daquela situação. O riso é punitivo, alguém que se compadece não é capaz de operar tal punição. O que observamos neste ponto é que o riso pertence unicamente ao campo cognitivo, assim sendo, não se reporta às emoções, ele é uma resposta a uma situação qualquer que ocasiona uma sanção.

Não apenas a indiferença, mas é necessário que, para a total compreensão de uma piada, é necessário que quem a ouça tenha conhecimento completo daquela situação, dessa forma poderá rir. Dessa maneira, uma piada é uma manifestação cultural de um determinado grupo e sua compreensão exclui qualquer pessoa que não pertença àquele grupo. Por essa razão é praticamente impossível alguém traduzir uma piada a outra língua.

1.2. A visão grega do cômico

A palavra "cômico" tem origem na palavra grega "*komos*" e designa uma festa realizada em honra ao deus Dionísio; trata-se de uma procissão de caráter jocoso para celebrar a fertilidade da natureza por meio de homenagens

a esse deus. Folgazão, Dionísio era celebrado por meio de cantos, danças e vinho; os participantes da festa, os *komoí*, ainda carregavam objetos fálicos e se divertiam em meio a essa algazarra.

Essa concepção a respeito do riso é de fato bastante antiga, data de um período em que a religião era o centro da formação social grega. Nesse período o mito, as divindades pulsavam como centridade de um indivíduo que não questionava a validade de tais divindades, ele tão somente cria, e sua crença era demonstrada por meio de cultos, sacrifícios e festas em honra aos deuses, um exemplo eram as festas em honra ao deus Dionísio. As festividades dionisíacas eram bastante peculiares, eram celebradas por meio de concursos de tragédias e comédias em que seus integrantes - coro e os sátiros - desbragados conduziam os ritos.

Há a junção dos dois gêneros numa ação altamente emotiva em que a tragédia e a comédia se uniam, tornando o texto algo ambíguo e disforme quanto ao seu tratamento. O mais relevante era demonstrar as desproporções existentes na vida, o *metron* ultrapassado na tragédia ou o *vício* demonstrado na comédia. No entanto, é do segundo grupo que surge a comicidade e seus efeitos; a zombaria, o excesso, a dessacralização e o riso que caracterizam uma ação altamente emotiva desprovida de racionalidade, uma irrupção de forças vitais irracionais que, no entanto, conserva em si um direcionamento, pois tal atitude cômica é altamente pedagógica, visa à correção do erro.

Aristóteles, que refletiu sobre a arte na Antiguidade, definiu em sua *Arte Poética* (2004) que a comédia é a imitação de maus costumes, daquilo que é ridículo, passível de ser rebaixado – um comportamento, um grupo social, uma instituição. O filósofo observou que há uma contraposição entre o trágico e o cômico e ressaltou as distinções entre os dois gêneros literários: um se pauta em observar a desgraça que se abate sobre o homem de grandes qualidades; já a comédia foca a estultícia, a vileza e, como dissemos, o que é passível de ser rebaixado.

Se a comédia é a imitação, ela também é figuração, representação e extensão do real no palco, desse modo se ampara na vivência e no dado humano para demonstrá-lo em maior evidência. O recorte feito nos palcos era decorrente das ações e manifestações existentes na vida, portanto, o vil, o

grotesco apresentado na comédia dionisíaca é a medida que se aproxima da vida, que pretende demonstrá-la como percepção senão total, ao menos parcial do existente, e, como existente, não minorar sua carga de baixeza.

A baixeza e o vício são risíveis, e quando demonstrados sobre os palcos tanto rimos quanto refletimos. Ao observarmos a comédia de Plauto *Aulularia*, que será recontada ao longo dos tempos, podemos nos reconhecer, ou reconhecer a outros, como seres excessivamente mesquinhos e dignos de reprovação, daí advém o riso como punição, assim adquirindo um grau de funcionalidade como que aplicado a algo e tendo serventia: “O riso deve ser alguma coisa desse tipo, uma espécie de *gesto social*” (BERGSON, 2004, p. 15).

O riso não ocorre no vazio, não advém de uma atitude fortuita, ensimesmada, é produto do risível, do objeto cômico gerador de riso e, ainda que se dê de forma solitária, algo motivou sua ação. É essa ação sobre o risível que suscita questionamentos vários: afinal, o que motiva o homem a rir? Por que rimos de algo? Até aqui observamos considerações do mundo helênico para compreender que o riso se dá pela supressão momentânea do racional. Dionísio não se liga ao universo racional, por este motivo se opõe à visão apolínea de mundo, como observou Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (1997), no entanto essa compreensão não pode ser unívoca a respeito do tema. Outros autores ao longo do século XX publicaram estudos a respeito das muitas implicações existentes no riso.

1.3. O riso à luz da Psicologia

A psicologia também já se inclinou sobre o tema para analisá-lo e chegar a certas conclusões. Publicadas ao longo da carreira do célebre psicanalista austríaco Sigmund Freud, suas *Obras completas* (2006) são um conjunto de textos que investigam diversos assuntos referentes ao mundo da psicologia: psicose, neuroses, fobias, histerias e até mesmo o humor, matéria de nosso interesse. Em “O humor” (2006) são levantadas questões sobre as implicações clássicas desse tema, e num segundo momento como este processo é observado na Psicologia.

O primeiro ponto levantado pelo autor é a formulação do humor quanto a seus elementos constituintes, isto é, quem está diretamente envolvido na efetivação deste. O humor tanto pode ocorrer por meio de um indivíduo isolado que adota atitude humorística e de uma segunda pessoa que a observa e ri desse procedimento, ou se dá quando duas pessoas interagem de forma que provocam humor mutuamente. Nos dois processos deriva-se o prazer de quem observa a ação transcorrida. Nesse processo de contemplação humorística, o autor estabelece um pressuposto que é amplamente defendido pelos teóricos do humor, seu caráter antiemotivo:

Não há dúvida de que a essência do humor é poupar os afetos a que a situação naturalmente daria origem e afastar com uma pilhéria a possibilidade de tais expressões de emoção. [...] Evidentemente a solução do problema deve ser buscada no humorista (FREUD, 1996, p. 166).

Após tais considerações, o autor encaminha-se a uma investigação em que o cômico é observado à luz da psicologia. Segundo Freud (1996, p. 166), o cômico possui uma grandeza que pode ser entendida como o “triumfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego”. Nesse processo o ego se recusa a ser afetado pelas implicações que estão ao seu redor e que o levarão ao sofrimento, prontamente ele demonstra que tais implicações não o afligem e que são oportunidades para obter prazer. Ao visualizar um momento de tensão, o ego poderia se exasperar e entregar-se prontamente ao lamento, ao choro e à tristeza, o que seria uma reação natural. Ao proceder desse modo, o homem acorda com o que lhe ocorre e se entrega como matéria passiva ao mundo exterior, assumindo publicamente sua inabilidade e sua incapacidade, mesmo que momentânea, de alterar tal situação. A ação humorística é a negação do sério e da afetação ante as questões importantes da vida, o triunfo da rebeldia ante a resignação.

A atitude rebelde nesse sentido pode ser tranquilamente associada ao pensamento dionisíaco, pois recai na ação derrisória como manifestação zombeteira daquilo que seria visto como algo solene. É bem verdade que o choro tem em si uma carga de solenidade que deve ser respeitada e que se distancia do burlesco, mas ele não é a única reação possível ante o sofrimento. É interessante notar como o culto dionisíaco tratava de duas possíveis

manifestações - o choro, na tragédia, e o riso, na comédia - e tais reações alternavam-se nas apresentações teatrais, era possível rir na tragédia e chorar na comédia, por essa proximidade nasce o chamado *tragicômico*. Nesse sentido, o riso como reação rebelde ao sofrimento surge como uma não conformidade à dor, pois toda a rebelião traz em si uma postura não apenas de contestação, mas também encarna uma proposta de mudança, um caminho alternativo a ser seguido. Desse modo, ao não chorar ante a dor, o indivíduo mostra-se capaz de lidar com seus traumas e demonstra superioridade sobre as vicissitudes. Para o autor há uma vantagem significativa no humor por essa “rebeldia”, pois o humor interrompe uma tendência ao sofrimento – um caminho perigoso que, segundo o autor, começa com a neurose e termina com a loucura.

O humor parece, portanto, comportar-se como elemento paliativo, que ao visualizar uma possível situação de sofrimento toma uma medida para anulá-lo, construindo uma pilheria sobre o evento que se aproxima.

Essa ação, para Freud (1996, p. 166), é deflagrada pelo superego. O ego para Freud possui uma subcategoria denominada “superego”, que age prontamente ao visualizar o sofrimento, este se infla de tal forma que suprime o ego e sua percepção sobre aquilo que é real, diminuindo dessa forma a sua ação. Essa perspectiva também alimenta uma consideração na qual o superego agiria tal qual um pai que protege seu filho de possíveis perigos, dando-lhe a sensação de conforto.

Após essas observações, o autor passa a considerar a real viabilidade de isso acontecer visto que nessa interação ego/superego há clara interferência de um sobre o outro. Há nesse caso, portanto, o deslocamento de um agente do aparelho psíquico a outro agente, o que configura um deslocamento da catexia (concentração de uma energia mental): “[...] numa situação específica, o indivíduo subitamente hipercatexize seu superego, e então, a partir disso, altere as reações do ego” (FREUD, 1996, p. 166).

Desse modo percebemos claramente que o deslocamento da catexia, acúmulo de energia psíquica emocional, não opera apenas como sublimação do sofrimento, ação instantânea em que o superego oculta a dor de forma a

não ser notada. Age também como processo de busca de um novo percurso a ser trilhado enquanto o sofrimento se fizer presente.

A conclusão é que o humor é realmente uma intervenção do superego diante de uma situação desfavorável. O autor não ignora que, ao agir desse modo, o superego repudia a realidade e serve-se de uma ilusão. No entanto, ainda é uma ação voluntária que procura apresentar uma clarificação sobre as reais condições do existente, uma busca pela dissociação entre o aparente e o real. O aparente pode ser menos grave e passível de mudança, o riso se manifesta como ação anestésica, ampara o ego, esconde sua dor, preserva a integridade do ser e o protege. A sublimação, assim como a pilhéria, é uma desfaçatez ao sério, mas não age gratuitamente como provocação, antes se sabe reflexiva e produtiva. Ao agir desse modo, o mundo outrora tão perigoso é desfigurado e banalizado, e o que aparentava ser extremamente perigoso – o sério – é na verdade algo manipulável.

1.4. O riso como procedimento

O cotidiano das pessoas, suas ações e procedimentos compõem-se essencialmente da ação real, daquilo que realmente existe e acontece, daquilo que ampara a própria existência e mantém seu mundo perfeitamente assentado. Essa superfície sóbria e desprovida de imaginação repete-se de forma tão intensa que muitas vezes se enrijece a tal ponto que perde sua profundidade, e acaba eclipsando suas contradições. Afinal, o real em si é contraditório, nega sua própria essência descaradamente de forma que sequer se envergonha em assumir tal postura; a despeito da aparente seguridade de sua ação validativa, seu interior compõe-se de traços turvos. Essas contradições devem ser postas à prova, questionadas, pois se mantidas como única e autêntica voz, ficaríamos paralisados:

Se examinamos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos fogem para um meio inconsciente e automático (CHKLOVSKI, 1976, p. 45).

Os procedimentos de quebra da automatização de processos não se dão ao acaso, precisam ser cuidadosamente observados e assim executados. Uma peça humorística é uma eficiente ação de ruptura dessa recorrência, quebra as expectativas, desconstrói o sério e inverte a percepção viciada.

É necessário que o indivíduo se distancie da ação mecânica e a observe como quem a olha sob outro ângulo. Assim procedendo, ele pode então compreender quão antinatural ela é. Uma peça cômica que traduz com clareza tal processo é a *paródia*. A paródia consiste em realizar uma imitação burlesca de algo, de forma irônica evidencia as peculiaridades do objeto de derrisão, dessa forma torna-se um dos procedimentos mais eficazes para se realizar uma crítica à sociedade.

A ação primária, quando analisada friamente, denota características peculiares, vícios que são repetidos constantemente, mas que não são prontamente corrigidos, o ente que executa o vício acostumou-se de tal forma que já não repara seu erro, não refaz sua posição e, portanto, precisa ser alertado para essa situação. A ação cômica trará esse vício a uma superfície visível e o tornará possível de ser reparado:

[...] a arte do poeta cômico consiste em fazer-nos conhecer tão bem esse vício, em introduzir-nos, a nós, espectadores a tal ponto em sua intimidade, que acabamos por obter dele alguns fios da marionete que ela movimenta (BERGSON, 2004, p. 12).

Um acidente ocorre repentinamente a um homem que, distraído, tropeça e cai no meio do passeio público, logo os transeuntes não seguram o riso, o homem desconcertado se levanta e sai caminhando, agora de maneira prudente. Essa situação fatalmente provocará riso em quem assiste à cena, afinal esse mesmo indivíduo não demonstrou habilidade para desviar do objetivo evitando o acidente, pelo contrário, mostrou-se rígido demais para efetuar uma mudança, faltou-lhe flexibilidade, essa falta é prontamente punida por quem presenciou o ocorrido, a punição ocorre tão somente pelo riso. O dramaturgo e estudioso brasileiro Ivo Bender (1996, p. 31) também constrói um pensamento que esclarece as questões do cômico: coisas ou eventos contrários à expectativa do espectador também são apontadas pelo autor como geradores de riso.

A partir desse pequeno ocorrido, podemos depreender duas considerações sobre o riso; a rigidez do homem, e a punição pelo riso. A rigidez é o ponto inicial que provoca o riso, foi pela rigidez de seu caráter que Dom Quixote sai pelo mundo a procura de aventuras, sua inflexibilidade não soube separar o mundo fantástico das novelas cavalheirescas que lia com frequência do mundo real, sua rigidez o impediu de perceber que o mundo descrito em seus romances já havia passado e que agir de semelhante modo seria descabido e atemporal. Podemos também destacar que a ação que possivelmente esperaríamos de Dom Quixote seria uma atitude sensata, no entanto essa ação é quebrada pela atitude desvairada da personagem.

O que também vemos nesse caso é o exagero associado ao defeito do caráter, algo frequente na manifestação cômica, o exagero na interpretação da regra, o exagero na incorporação de um ideal resulta num comportamento visivelmente inadaptado. Propp (1992) compreende que o exagero produz outras modalidades de comicidade: a *caricatura*, a *hipérbole* e o *grotesco*. As três ações procedem de forma a acentuar de maneira grosseira características do elemento risível, em maior ou menor grau operam de modo a ressaltar tanto especificidades quanto generalidades. É importante salientar que, embora nos esforcemos em distinguir essas manifestações cômicas, elas operam de maneira conjunta, estabelecendo um perfeito diálogo entre si, não anulando a ação de outrem, mas corroborando e tornando a ação risível mais contundente. O cavaleiro da obra de Cervantes apresenta tanto particularidades como generalidades, pensemos que a atitude de incorporar a cavalaria seria a ação geral, e as questões mínimas referentes à sua armadura representam as particularidades; desses dois processos resulta o riso.

Um homem da posição de Dom Quixote não poderia agir de maneira tão disparatada, ele deveria andar conforme a expectativa do seu grupo social, o que não ocorre. A simples não correspondência de seu proceder acarreta algumas modalidades cômicas: o exagero, a não adaptação, a mecanicidade e também o desvio da norma. Assim define Propp (1992, p. 59):

O disforme é o oposto do sublime. Nada que seja sublime pode ser ridículo, ridícula é a transgressão disso. O homem possui certo instinto do devido, do que ele considera norma. Essas normas referem-se tanto ao aspecto exterior do homem quanto à norma.

Ao sair pelas ruas fantasiado de cavaleiro, infringiu uma norma social e, portanto, foi punido pela coletividade. Essa ação penalizadora é a reação coletiva ao excesso do indivíduo, essa ação é respaldada pelo provérbio latino “*Ridendocastigatmoris*”; vício e o erro são prontamente repreendidos pelo riso.

O riso provém do excesso, como dissemos, todo caráter anormal, que foge ao padrão, deve ser repreendido a fim de que se torne tão logo pertencente ao padrão tido como natural. Bergson (2004) também observa que outras situações são geradoras de comicidade, a ação mecânica não racional, que pode se transformar em uma artificialidade ou até mesmo o exagero quanto à interpretação de uma regra. Quando um sujeito gesticula de maneira impensada ao falar, quando age com excesso de formalidade, ou extrapola na interpretação da regra tornando sua atitude antinatural.

Vejo certa analogia, embora a ideia seja mais sutil, nestas palavras de um deputado que interpelava o ministro no dia seguinte a um crime cometido na ferrovia: “O assassino, depois de matar a vítima, deve ter descido do trem pelo lado contrário ao da estação, violando os regulamentos administrativos” (BERGSON, 2004, p.34-35).

Bergson passa a tratar da comicidade gerada pela linguagem, que tal quais outros processos faz uso da automatização de processos, da inversão dos sentidos e de outros meios, como o *chiste*. O automatismo da linguagem é uma confusão gerada pelo mal uso das palavras, que gera posteriormente o riso. Bergson elogia o uso do chiste, um processo cômico realizado de forma sutil; nele há um prolongamento do pensamento que se estende à linguagem. É importante salientar que o chiste não se assemelha ao trocadilho, algo que segundo o autor é uma forma bastante grotesca de humor. Na definição do autor, o chiste consiste em prolongar a idéia de um interlocutor até o ponto em que este expresse o contrário daquilo que este realmente pensa.

Bergson (2004, p. 34) destaca um importante processo cômico em que há a transposição do solene para o familiar, há o rebaixamento do sério para o trivial. Esse processo é recorrente em paródias, pois é facilmente reconhecível pelo espectador. Na transposição, pode-se dessacralizar aquilo que comumente possui alto valor simbólico. Imagine uma cerimônia religiosa sendo conduzida por uma pessoa que desconhece os processos consagrados,

fatalmente ele cometerá erros e rebaixará o sagrado, tornando-o profano. Aquilo que deve ser encarado como sério, trata-se como vil. Há todo tipo de possibilidade ao utilizar esse recurso e seu efeito é profundamente cômico. A troca do solene pelo familiar também pode ser descrita como uma espécie de paródia, nessa simples repetição dos gestos primeiramente tidos como sérios e utilizados em seguida de maneira descontraída efetua um desmonte do discurso ali residente. Todo discurso como portador de uma ideologia pode ser facilmente rebaixado ao ser parodiado:

É possível a rigor, parodiar tudo; os movimentos e as ações de uma pessoa, seus gestos, o andar, a mímica, a fala, os hábitos de sua profissão e o jargão profissional; é possível parodiar não só uma pessoa, mas também o que é criado por ela no campo do mundo material. A paródia tende a demonstrar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual não há nada, que por trás delas existe o vazio (PROPP, 1992, p. 85).

Percebe-se um encrudescimento da crítica ao sério, Propp (1992) é mais contundente ao compor seu discurso, apontando que, por trás das formas exteriores do discurso aparentemente faustoso, na verdade não há nada que o sustente como tal; o que num primeiro momento é visto como portador de substância revela-se uma veleidade. A paródia se propõe a demonstrar isto. Ao longo da história, diversos textos que possuíam uma extrema gravidade foram postos ao chão e ridicularizados como textos sagrados e grandes obras literárias. Nem mesmo um dos maiores poemas da civilização ocidental escapou ao jogo cômico; *A Ilíada*, de Homero, tornou-se “A guerra dos ratos e das rãs”. Bergson (2006 p. 36) observa que a inversão de papéis ou situações, quando associadas à moral, são amplamente risíveis. Imagine um ladrão fazendo discurso sobre a retidão, um banqueiro que reclama da desigualdade social ou uma criança repreendendo o adulto. Essas situações por si só são cômicas. A inversão de papéis é uma ação antinatural, desmonta a ação corriqueira e fatalmente nos faz enxergar as situações por outro prisma. Um exemplo verificado na história da literatura é encontrado em *Fausto* (2004), de Wolfgang Von Goethe. Na cena “Quarto de trabalho”, há uma continuação do propósito de Mefisto em realizar todos os procedimentos cômicos possíveis. Mefisto toma o lugar de Fausto e realiza uma entrevista com um suposto postulante a aprendiz. Este é um jovem que tem grande interesse em se tornar

sábio, por isso procura Fausto. O que nos chama a atenção é o fato de uma simples entrevista que poderia ser conduzida tranquilamente se transforma num pressuposto para Mefisto se divertir e transformar o diálogo em uma conversa absolutamente burlesca.

Nesse ensejo podemos entender que a ação humorística também repousa sem qualquer dificuldade sobre o terreno confortável e questionador da ironia e de seu desdobramento mais ácido, o sarcasmo. Amparada na fala, é comumente analisada por gramáticos e linguistas, tendo também sido observada por estudiosos da literatura. Em seu livro *Ironia e humor na Literatura*, Leila Parreira Duarte, professora na PUC-MG, observa algumas particularidades sobre a ironia. A ironia é um desdobramento da linguagem, uma ampliação do sentido existente nela – se bem observada, podemos dizer que ela é uma transgressão intencional do sentido da palavra – afinal, a linguagem não é cômica por si, mas torna-se cômica em função do uso que lhe é empregado. A ironia, ação verbal repleta de dualidades, de vieses nem sempre claros, mas identificáveis por meio do contexto e da perspicácia de quem entra em contato ela, é o desvelamento da mentira que se traveste de verdade. Pode-se dizer que a ironia é a expressão inversa do que se diz, ela revela de maneira alegórica os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala, constituindo assim um dos aspectos da zombaria. Ao revelar verbalmente um fato que se mantém oculto, ou até mesmo que se encontra visível mas não é questionado, a ironia usa do humor para trazer à superfície tal fato, como dissemos a ironia é o desvelamento da mentira que se traveste de verdade.

A ironia é, desse modo, uma estrutura comunicativa que obrigatoriamente interage com a sagacidade de quem a recebe, trabalha diretamente com a percepção e procura estabelecer uma conexão maior com o intelecto e com a mente, desprezando a percepção sensorial de quem a ouve. O sarcasmo, por ser bastante próximo da ironia, também requisita esse mesmo esforço: maior atenção à razão e descarte das emoções.

A ironia, utilização dos contrários para expressar algo é frequentemente utilizada em comédias, não apenas como um recurso gramatical ou retórico, mas como evidência de uma verdade velada. Assim, descreve Lélia Parreira Duarte (2006, p. 19):

A ironia, afirmação de um indivíduo que reconhece a natureza intersubjetiva de sua individualidade, serve dessa forma à literatura, quando esta busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lido pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá [...] participar.

Como bem salientou Bergson, (200 p. 1) encerrar a ação cômica em uma frase resumidora é algo ingrato e ineficaz, pois mente ao tentar enquadrar o procedimento tão vivo e múltiplo, cheio de possibilidades.

1.5 O riso carnavalesco de Bakhtin

Escrito em 1965 por um dos grandes pensadores russos do século XX, Mikhail Bakhtin, *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1986) é um dos textos mais significativos para a compreensão do cômico na cultura ocidental. Bakhtin (1986) utiliza como material de análise a obra do clérigo francês Francois Rabelais, *Gargantua e Pantagruel*. O motivo para tal escolha é simples; a obra de Rabelais é repleta de imagens e situações ímpares, o cômico é evocado e utilizado para construir a narrativa. Gargantua e Pantagruel são dois gigantes, pai e filho, seres extravagantes, cheios de vícios e atitudes repulsivas que, durante o transcorrer da narrativa, demonstram um comportamento repreensível. As ações e as falas confirmam tal comportamento ao abordarem, sem constrangimento algum, assuntos como o coito, as necessidades fisiológicas, e outras ações comumente veladas.

A história do riso é substancialmente alterada no século XVI, por conta da publicação dos diversos textos de Rabelais; este autor emite uma gargalhada ensurdecidora que causa arrepios e descontentamentos nos altos círculos da Igreja Católica. Entre as muitas vozes emitidas durante a Renascença, Rabelais se ocupou em promover a derrisão e compilar o primeiro conjunto de textos que abordassem esse tema, mesmo enfrentando ferrenha oposição de seus pares. A exemplo da posição renascentista, Rabelais contesta a totalização do pensamento medieval e relativiza os conceitos do que é realmente digno de louvor e respeito.

O texto de François Rabelais expõe explicitamente aquilo que há de mais gutural no homem, não esconde sua vocação para o desprezível, uma vez que o fisiológico é evidenciado sem qualquer pudor; o homem flatula, arrota, cospe, urina, se coça, expele secreções e isso não é desprezível, não é motivo de vergonha, é hilário. O biológico nesses termos não é posto como elemento estéril dentro do texto, integra a festividade e fortalece a intenção contestadora do autor; há notoriamente o apontamento do aspecto fisiológico visto no homem. O texto de Bakhtin (1986) procura demonstrar esse aspecto fisiológico e automaticamente levanta a seguinte questão: por quais razões a sociedade insiste em ignorar a natureza humana ou ignorar sua regulação fisiológica?

O tema inserido de maneira despropositada seria uma ofensa barata, sem razão de ser tornaria apenas o texto vulgar e posteriormente descartável, no entanto, isso não ocorre, a reflexão sobre nossa condição humana é trazida ao eixo de discussão. Ao observar uma personagem que age como todo homem, o leitor pode se enxergar e reparar com qualidade sua natureza, que não é baixa nem elevada, é apenas sua natureza.

Num período em que todos se preocupavam em demonstrar um comportamento irreprovável, serem pessoas dignas de respeito e merecedoras da vida eterna, Rabelais relembra e provoca a todos; antes de seus notáveis atributos espirituais, qualidades e polidez, o homem possui uma natureza, uma composição fisiológica que pode até ser ignorada, mas jamais anulada, o homem é espiritual e da mesma forma visceral.

A Igreja na Idade Média é categoricamente contrária a essa ação, ela condena tanto o escatológico quanto o riso, não tolera um comportamento que se associa aos loucos e néscios. Assim entende Clemente de Alexandria, um dos chamados pais da Igreja que viveu no século V e é inteiramente avesso ao riso. A interpretação que Clemente de Alexandria faz das escrituras leva-o a uma avaliação bastante clara: o riso é maligno e está associado aos homens que não são comprometidos com a doutrina cristã; os bêbados, as meretrizes, as alcoviteiras e as pessoas ligadas ao teatro, todos esses considerados libertinos e díspares do pensamento teocêntrico vigente no período. Dessa

forma, Clemente de Alexandria não poupa críticas às manifestações risíveis, ele simplesmente não as tolera e tão pouco os bufões que promovem essas atitudes, que dizem palavras derrisórias que desrespeitam a ordem cristã. Assim declara: “Aqueles que sabem imitar o risível, sobretudo, o ridículo, devem ser expulsos de nossa república”. (ALEXANDRIA *apud* MINOIS, 2003, p. 128). O meio cristão não dá lugar a essas pessoas e os cristãos não devem imitá-las de forma alguma, tais atitudes são uma afronta descabida. Já Santo Agostinho admite que o riso é, sim, uma particularidade humana, mas isso não o torna menos ignóbil, o riso para ele é desprezível. Santo Agostinho era muito influenciado pelo pensamento clássico, mas isso não o faz mais tolerante a ele, esse líder católico chama o riso de algo baixo, vil, animalesco e, sobretudo, diabólico:

Vós, com esse riso ousado, imitais as mulheres insensatas e mundanas e, como elas, que se espreguiçam sobre as pranchas do teatro, tentais fazer os outros rir. Isso é a inversão, a destruição de qualquer bem. Nossos assuntos sérios tornam-se o objeto de riso, de gracejos e de trocadilhos (AGOSTINHO *apud* MINOIS, 2003, p. 130).

Diante de tantas considerações e opiniões contrárias, é admirável observar a postura adotada por Rabelais, afinal Gargantua e Pantagrue são criaturas míticas, associadas ao paganismo e possuidoras de um comportamento execrável, em nada servem como exemplo à cristandade. São bufões que não praticam a meditação, as orações, não possuem o espírito sereno tão cultuado nesse período. As representações religiosas em quadros e pinturas da época procuram apresentar as figuras importantes da religião católica numa perspectiva clara e serena, jamais possuem formas desarmoniosas ou extravagantes.

Rabelais certamente tinha por intenção rever a base ideológica cristã, realocar conceitos antigos e reformar tais pensamentos. A exemplo de outros pensadores do Renascimento propõe novas interpretações para o mundo e suas instituições. O Renascimento foi pródigo em questionar padrões e propor nova maneira de se pensar e interpretar o mundo.

Essa natureza grotesca é acentuada e posta de forma tão natural que muitos se identificam com ela, e por essa identificação os textos de Rabelais se tornaram um fenômeno no período que foram escritos, causando uma controvérsia; embora a Igreja e as universidades execrassem os livros, a procura por eles era muito grande e aumentava a cada dia. Os textos contavam histórias de homens que não tinham os modos exaltados nas novelas de cavalaria, destoavam da arte clássica, representavam o que havia de mais humano em nossa natureza. Por esse motivo eram textos hilários, tratavam do comportamento humano sem qualquer mistificação.

Rabelais pratica uma manifestação estética que destoa da arte consagrada, da arte louvável e digna de apreço. Nicolas Boileau foi um autor francês do século XVII que, em seu livro *A arte poética*, escrito sob o mecenato do “Rei Sol”, o rei Luís XIV, formulou inúmeros conceitos sobre o fazer poético fundado na estética clássica. Tal obra serviu durante muitos anos como paradigma da criação literária e sobre esse paradigma foi difundida a noção do belo e do que era recomendável no tocante à literatura. A obra defende que o poeta deve conservar os padrões estabelecidos pelos antigos e consagrados escritores, deve sempre ter em sua mente que a literatura se ancora na herança dos autores clássicos e, a partir dessa noção, alcançar o status da real literatura. O escritor deve trilhar o caminho escolhido por Homero, Virgílio, Dante e outros grandes ícones da literatura.

Boileau (1979, p. 5) divide sua obra em quatro cantos, dessa forma já retoma conceitos clássicos. Segundo Boileau (1979, p. 12), o autor deve ser alguém vocacionado à literatura, ele deve primar para que sua obra siga padrões bastante rígidos. O autor deve manter os padrões formais com relação ao ritmo e ao som de seus versos; quanto ao vocabulário, as recomendações são várias: o autor deve evitar a baixeza de linguagem, o preciosismo, a prolixidade, as repetições, deve ser claro e conciso.

A lógica da obra é valorizar o chamado “equilíbrio estético”. Nada deve ser sobressaltado ou excessivo, a obra deve conter um rigor e uma característica de linearidade em toda a sua extensão. É o que o autor escreve no primeiro canto:

Fuja da abundância estéril desses autores, e não se sobrecarregue com um pormenor inútil. Tudo o que dizemos a mais é insípido e desagradável; o espírito saciado repele instantaneamente o excesso. Quem não sabe moderar-se não sabe escrever (BOILEAU, 1979, p. 17).

Se o Classicismo elevava o sublime como algo digno de louvor, o equilíbrio linear como portadores do belo, a carnavalização se aproxima mais do grotesco, do irregular e disforme, não como uma manifestação afeita ao horror – tese mal compreendida por alguns autores apontados por Bakhtin – mas uma manifestação portadora da alegria carnavalesca: “sem o princípio cômico, o grotesco é impossível” (BAKHTIN, 1986, p. 37). O que o pensador russo aponta é a tendência em afirmar que o grotesco seria pura e unicamente uma manifestação próxima do horrendo, do assustador. Na verdade, o grotesco não é a manifestação da fealdade vazia transposta nas imagens das gárgulas, monstros e criaturas demoníacas, é, sim, parte integrante da celebração carnavalesca, assim sendo, é um procedimento afeito à comicidade e ao riso. O grotesco é a fealdade, a baixeza promotora do riso, e não a manifestação do medo corporificada em imagens assustadoras como a figura da gárgula.

Rabelais, efetivamente, desconsiderou tudo que foi defendido por muito tempo, não há na obra do autor francês um direcionamento ao equilíbrio e à racionalidade, pelo contrário, o carnaval, tema mais discutido no texto, é a elevação do desequilíbrio. O cômico medieval é encontrado na celebração do carnaval e com seus ritos e atos risíveis enche as praças de homens e mulheres intencionados em participar dos festejos. Procissões eram organizadas satirizando as instituições sérias e tradicionais, as peregrinações religiosas davam lugar às procissões zombeteiras e nada ortodoxas, o carnaval elegia seus reis e representantes. Havia a “festa dos tolos”, a “festa dos asnos” e outras celebrações populares:

Do nascimento à morte, estendia-se toda uma cadeia de cerimônias, de tradições, de costumes, de práticas – que sendo cristãs ou

cristianizadas, ligavam o homem, à força, o prendiam, mesmo se pretendia livre. E continham, por consequência, a sua vida privada (BAKHTIN, 1986, p. 21).

Nem mesmo as festas religiosas ousavam extinguir a derrisão, elas na verdade destinavam parte de seu rito a tais manifestações; a comicidade representada pelo carnaval amparava o viver do homem medieval, situações comuns da vida ordinária como anunciação dos vencedores em torneios, iniciação de novos cavaleiros, cerimônia de entrega do direito de vassalagem davam espaço para que personagens burlescos pudessem participar do evento, promovendo riso e graça, eram os bobos, os tolos, os bufos etc.

A verdade é que a forma extremamente séria e polida da Idade Média não pôde arrancar de dentro do homem o direito ao riso, isto é muito bem sinalizado por Bakhtin, (1986, p. 20) a ação risível era tão somente um mundo não oficial dentro do cotidiano medieval. É neste segundo mundo que se encontrava a maior parte dos homens daquele tempo, que não dispensavam a distração e a desconstrução do caráter sisudo imposto pelas instituições (clero, feudalismo) durante boa parte do ano; era no carnaval que este homem podia efetivamente viver de maneira livre. Eles viviam o carnaval:

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval (BAKHTIN, 1986, p. 6).

O carnaval se antepunha à ordem estabelecida, invertendo-a, pois todos os contratos sociais eram desfeitos, os tabus eram quebrados e havia liberação temporária da ordem e dos estamentos, bem como a inversão da hierarquia. Com a nivelação dos homens, extinguíam-se temporariamente as diferenças sociais. Algo que causava um grande impacto psicológico nos indivíduos, pois humanizava as relações que originalmente estavam endurecidas:

Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e afetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na

praça publicam tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais de vocabulário e do gesto da praça pública franca e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos [...] liberados das normas correntes de etiqueta e da decência (BAKHTIN, 1986, p. 9).

O elemento que unificava a diversidade do tecido social durante as manifestações carnavalescas era sem dúvida o riso. Um riso coletivo que dissipava toda rigidez repressiva, instaurando um clima de rebeldia e oposição. Não um riso negativo pela contrariedade, mas sim um riso positivo pela postura questionadora e propositiva, riso que se torna renovador, modificando o ser que ri e a sociedade que o recebe. Ninguém passará incólume ao riso carnavalesco, tudo é renovado; o indivíduo, a sociedade e até mesmo o espaço em que se dá o riso do carnaval.

A praça, lugar específico para manifestações semelhantes, comportava todo o tipo de comportamento liberal, a todos era dado o direito de eliminarem a contenção e a gentileza, licenciava-se o insulto, a indelicadeza e a baixaria. A praça é um instrumento público voltado para a interação social, para o aperfeiçoamento das relações, para que o povo expresse seu modo de ser, seus anseios e aspirações. De todo o modo a praça era um lugar de embate social. Nas celebrações oficiais, todo aparato festivo se movia em torno da nobreza, pois só a ela era concedida o direito de pertencer aos altos organismos sociais, os eventos palacianos, as ordenações de cargos religiosos eram destinados à alta sociedade. No entanto, durante o carnaval, zerada toda repressão e a coerção, o povo, enfim, passava a ser o protagonista do evento e perturbava a ordem, alterava o “*status quo*”, enchendo as ruas e praças vestidos como sacerdotes, cavaleiros, barões e toda a sorte de elementos notórios da sociedade de então. Bakhtin (1986, p. 4) segue sua análise e passa a observar as manifestações literárias destinadas ao riso como paródias que foram amplamente produzidas, as liturgias cômicas foram difundidas por muitos anos (liturgia dos beberrões, liturgia dos jogadores), além de outros textos cômicos como as paródias de orações consagradas – pai nosso, ave-maria etc.

A carnavalização pode ser entendida como uma manifestação cultural – e política – que debocha de toda e qualquer hierarquia rigidamente

estabelecida, demonstrando, via riso, informalidade, trapaça e valorização do cotidiano, o quanto os lugares de poder, quaisquer que sejam, são ridículos e farsescos. A carnavalização, sob esse ponto de vista, deriva-se do povo e não das camadas mais restritas, uma vez que o povo é que, ao não ocupar e exercer o poder institucional, ridiculariza todos os poderes existentes, pela imitação de forma caricatural, seja por meio da ridicularização, seja simplesmente, com muito artifício e avacalhão, divertindo-se, sem lei e sem moral, por meio da festa carnavalesca de um mundo sem poderes, com seus falsos legalismos e rituais hierárquicos de exclusão, uma vez que, para ficar no óbvio, a força da lei só vale, em qualquer época histórica, para quem não detém, de origem, o poder soberano.

Durante o Carnaval medieval, experimentava-se uma vida às avessas. A vida regular, oficial – religiosa, cristã, casta, disciplinada, reservada etc. – era trocada pela vida não oficial – pagã e carnal. A vida segundo as tradições pagãs não se submetia aos ditames da igreja e suas inúmeras disposições legisladoras; dentro do paganismo que alimentava o carnaval, a indisposição à rigidez era a ordem do dia. Uma figura que se destacava na Festa dos Loucos era o bufão. O bufão é uma personagem característica da Idade Média e início do Renascimento. O bufão não correspondia exatamente a personagens que se vestiam como artistas para fazer números ou apresentações. Ao homem que naturalmente agia de forma dessacralizadora, era aberta a oportunidade de ser um bufão, dessa forma pessoas com grande veia cômica assumiam esse estado e continuavam a ser bufões em todas as instâncias da vida cotidiana. O carnaval era uma oportunidade singular para exercer a postura de questionamento, ruptura e inversão da ordem estabelecida. O bufão a ninguém precisava prestar contas, pois o tempo maior de sua ação era justamente o tempo de desconstruções. Os impulsos eram estimulados, os vícios ignorados e, principalmente, a racionalidade esquecida. Durante o Carnaval, o homem não precisava ser excelente, ele era tão somente um homem agindo por seu instinto: as agressões, os xingamentos, as parvoíces eram liberados. Na religião pagã há uma tendência ao antropomorfismo, os deuses se comportam como homens, e o homem vive despreocupado com o cumprimento de inúmeras regras, o que não acontecia no cristianismo. O sagrado, que

regulamentava a vida das pessoas, era profanado e as pessoas passavam a ver o mundo numa perspectiva carnavalesca, ou seja, liberada dos medos e da ética cristã.

As manifestações carnavalescas da Idade Média eram fundamentalmente vividas, não meramente assistidas por um público. Por isso, o Carnaval desse período não é compreendido como um espetáculo, mas antes como uma manifestação. Essa manifestação acontecia em um espaço onde era criado um segundo mundo regido pela lei da liberdade, um mundo entre a vida e a arte. O Carnaval era uma segunda vida, baseada no riso e na festa. Nas festividades carnavalescas, as pessoas burlavam a vida oficial, com suas hierarquias, tabus, valores políticos ou morais.

Não havendo normas ou regras, toda a transgressão era permitida, nenhum veto era aceito e a “não ordem” perdurava enquanto durasse a festa. Este era o espírito do carnaval; a nivelação de todos os estamentos sociais, a interação dos indivíduos e a quebra das regras, não a quebra pela simples quebra, não uma atitude desvairada e vazia de sentido, sim uma rebeldia que promovia o questionamento; o folião era um questionador tal qual o bobo da corte, outra figura singular da Idade Média. O cômico do bobo não era apenas o riso pelo riso, mas sim o riso pela reflexão e que poderia muitas vezes revelar a verdade. O riso do bobo não era apenas o riso que apontava para o patético e pairava sobre ele numa atitude desvairada. Muitas vezes a anedota trazia à tona as verdades ocultas e mascaradas. Lembremos do famoso mote “*ridendo, castigat mores*”. Sim, o riso castiga os maus costumes, aponta para a mentira encapada de verdade, logo, o riso é moral e esse pensamento já há muito tempo é conhecido por muitos. Shakespeare, pela fala de uma de suas personagens em *Noite de reis* (2005, p. 83-84), descreve a profundidade do riso e de quem faz rir:

Tem juízo de sobra pra ser bobo. Pois pra ser bobo é preciso ser esperto. Tem de saber o humor daquele com quem brinca e a sua posição e a hora certa, sem deixar escapar, qual falcão novo, uma só palavra. E essa profissão, é tão preciosa quanto a arte de um sábio, pois num bobo que é sábio se acredita, mas o sábio que é bobo é uma desdita.

Tem juízo o bobo, que pela loucura traduz a verdade, que se oculta nas convenções mal fundadas e aceitas violentamente por todo o esquadro social; tem juízo, igualmente, o folião, que inverte a ordem e demonstra furiosamente que todos são iguais, é o riso tresloucado, gargalhada ensurdecadora, que não concorda passivamente com a ordem (mal) estabelecida e por todos aceita. Em nosso tempo a contestação também deve ser aceita e promovida por todos os que não são mandatários, por aqueles que, como Rabelais, simplesmente discordam das contradições e absurdos passivamente aceitos pela sociedade.

Capítulo 2. *A Comédia do Trabalho*, um projeto coletivo

A Companhia do Latão é um grupo teatral formado em São Paulo cuja característica principal é a constante reflexão social. Possui forte influência marxista, por essa razão, adota a dramaturgia brechtiana, procurando sempre atuar de forma reflexiva. Para efetivar essa reflexão o grupo utiliza espetáculos, atividades pedagógicas, seminários e publicações (livros, revistas e material visual). A partir do diálogo tão prezado na companhia, nasceu a intenção de encenar *A Comédia do Trabalho*. O texto inicial está vinculado a uma série de encontros e debates promovidos pela Companhia do Latão. Durante a construção do texto, apresentações prévias eram feitas sempre visando à construção de um texto mais coeso. Uma das maiores preocupações era estabelecer diálogo com a classe trabalhadora, tanto o trabalhador urbano como o trabalhador rural.

A Comédia do Trabalho foi o espetáculo da Companhia do Latão de maior sucesso popular. Montada em sedes de sindicatos de trabalhadores e movimentos populares, durante suas apresentações foi encenada por diversos elencos em quase 300 apresentações, sendo vista por um público de aproximadamente 70.000 pessoas, além de integrar a programação do FITEI, em Portugal. Escrita pela própria Companhia, mais especificamente por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, estreou em agosto de 2000, conseguindo um absoluto sucesso de público. O texto mostra o universo das relações de trabalho, tratando de desemprego, busca por uma ocupação no mercado de trabalho, subemprego e exploração. Após alcançar grande sucesso na primeira temporada em São Paulo, a Companhia do Latão excursionou pelo Brasil durante um ano, apresentando o espetáculo nas principais capitais brasileiras e também no interior do país.

Por se tratar de um espetáculo recente, a fortuna crítica do texto ainda é escassa, as principais fontes são os materiais publicados pela própria companhia: os livros *Introdução ao Teatro dialético* (CARVALHO, 2009), *Atuação Crítica* (CARVALHO, 2009), *O Caderno de Apontamentos de A Comédia do Trabalho* (CARVALHO, 2000).

O enredo da peça é simples: em função do crescimento do capitalismo

financeiro, dois irmãos banqueiros dependem de ajuda governamental para vender seu negócio a um investidor estrangeiro. Um desempregado demitido pelos mesmos banqueiros, em meio às massas de demitidos, tenta suicidar-se no alto da empresa em que trabalhou. Nesse intervalo, uma representante da Missão Filantrópica Internacional – uma suposta entidade de ajuda humanitária – viaja ao trópico para tentar socorrer os desvalidos. O resultado não poderia ser outro, a massa de miseráveis da grande cidade se move caoticamente entre a insatisfação, o desespero e a rebeldia. Os capitalistas e policiais se deparam com a necessidade da ação coletiva, ao final da peça uma questão é levantada; o assistencialismo cultural pode ser um bom negócio, é para esta atividade que os banqueiros agora livres das dívidas se movem.

Entre os meses de Janeiro e Julho de 2000, durante o processo de montagem da peça *A Comédia do Trabalho*, os integrantes da Companhia do Latão realizaram uma série de experimentos cênicos, oficinas e debates sobre as relações trabalhistas. O público das oficinas era formado por atores integrantes, estudantes de artes cênicas, mercado de trabalho que por meio da oficina participaram da escrita dramaturgica, e assim contribuíram de forma efetiva para o espetáculo.

A construção coletiva do texto dramaturgico é algo singular para a história do teatro brasileiro. Por muitos anos a dramaturgia brasileira foi conduzida por importantes escritores que traziam ao palco textos de grande impacto, essa particularidade pode ser vista desde Martins Pena, um dos primeiros dramaturgos brasileiros, como também em textos de dramaturgos do século XX, como Dias Gomes, Nelson Rodrigues, Oduvaldo Vianna, e José Celso Martinez. Porém esta característica se alterou de forma significativa. Hoje as principais companhias teatrais brasileira passaram a escrever de forma coletiva, as vozes se somam e as possibilidades se multiplicam. Esse processo é utilizado por companhias como: Companhia do Feijão, Companhia de Teatro Os Satyros, Grupo Tapa e Companhia do Latão. Esses grupos têm priorizado a escrita coletiva numa tentativa de integrar a todos os componentes na escrita do texto e assim potencializar as possibilidades textuais

A Comédia do Trabalho é o texto em que mais se radicalizou o processo de

construção coletiva; para que o debate fosse aprofundado lideranças populares foram convidadas para somarem a discussão, pensadores como João Pedro Stédile, Fernando Haddad, João Sayad, Luiz Carlos Bresser, José Antonio Pasta Jr. e Iná Camargo Costa.

Paralelamente integrantes do grupo passaram a frequentar praças públicas e coletar depoimentos dos transeuntes para que pudessem compreender a forma destas pessoas enxergar as relações de trabalho.

O processo de criação do Latão dá bastante importância para a improvisação das cenas, sugestões nas falas e gestos. A construção cênica – iluminação, palco, cenário – também envolveu a colaboração entre os integrantes das oficinas. A Companhia do Latão também contou com a colaboração de importantes pensadores e empresários para construir o texto e orientar o grupo em um mundo que não era inteiramente conhecido destes.

Todos do grupo se envolveram na construção cênica de modo que nenhuma etapa era ignorada pelos integrantes. É importante destacar essa ação, pois um dos objetivos do texto era discutir a alienação dentro do trabalho.

Um dos aspectos interessantes sobre a peça é o fato de ela ter sido constantemente modificada ao longo do período de criação. Por se tratar inicialmente de um experimento cênico, a encenação era improvisada, não dispondo de um texto fixo, logo os encenadores poderiam criar, aperfeiçoar e modificar aspectos existentes no texto. Desse modo, as falas e os gestos sofreram alterações até o texto final. Outro aspecto que contribuiu para a elaboração e transformação do texto foi o fato de não haver um elenco fixo para a peça.

A partir da escolha do tema do texto, o universo do trabalho, algumas questões foram levantadas e discutidas: como abordar o tema de maneira que o maior número possível de pessoas assista ao espetáculo, e como tornar essa abordagem profunda e racional? O texto não poderia ter uma essência acadêmica, pelo contrário, deveria ser aberto e possível de entendimento. Foi por essa razão que o grupo optou pela utilização do cômico, por sua abordagem popular e de grande apelo. No entanto, outra questão se levantou: como tornar tal abordagem sensata, e não apelar para o barateamento das

questões, não facilitando o raciocínio apenas para atingir um grande número de espectadores?

De igual forma, o cômico no texto deveria ser abordado de maneira verdadeira, não apelando para uma visão burguesa e superficial. Essa tendência foi combatida pela visita do grupo a diversos locais onde havia a concentração popular – praças, sindicatos, fábricas e acampamentos do MST. O grupo passou longos períodos conversando e entrevistando pessoas que não apenas expunham sua experiência de vida, mas também demonstravam a verdadeira face do homem popular. Era importante manter o equilíbrio entre a utilização da personagem tipificada, algo comum no texto cômico, e a radicalização deste recurso.

Outro importante aspecto sobre a construção do espetáculo diz respeito ao ponto de vista do texto. No documentário *As ruas da comédia*, que trata sobre a construção deste espetáculo, Sérgio de Carvalho, diretor da companhia, lança uma importante pergunta por meio da qual questiona qual ponto de vista o espetáculo privilegiaria: a visão do trabalhador sobre o capitalismo e o mercado de trabalho ou a visão da elite financeira do país, que considera o capitalismo belo? O objetivo da peça é a reflexão cômica sobre as relações de trabalho. Esse universo tão íntimo e ao mesmo tempo tão agressivo, infelizmente mais agressivo para os pobres que para os ricos.

A seguir, a ficha técnica do espetáculo:

Texto coletivo da Companhia do Latão

Atuação: Adriana Mendonça, Alessandra Fernandez, Heitor Goldflus, Maria Tendlau e Ney Piacentini (em apresentações posteriores, participação de Beto Matos, Cátia Pires, Emerson Rossini, Gustavo Bayer, Izabel Lima e Victória Camargo)

Músicas compostas: Canção dos Mendigos e Pedintes (Adriana Mendonça e Maria Tendlau), Hino de Tropéla e Liu-liu Song (Maria Tendlau), Canção da Mamata (Alessandra Fernandez e Maria Tendlau), Canção da Telefonista (Alessandra Fernandes), Canção do Sentido da Vida (Sérgio de Carvalho)

Direção Musical: Walter Garcia e Lincoln Antônio

Cenografia e Figurinos: Marcio Medina

Iluminação: Paulo Heise

Preparação Vocal: Sandra Ximenes

Pesquisa Técnica: Lauro Mesquita

Vídeo-Documentário: André Lopes

Produção Gráfica: Otávio Martins e Vera Padilha

Coordenação de Produção: Ney Piacentini

Produtor Assistente: Marcelo Vinícius

Dramaturgia: Companhia do Latão

Direção: Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano.

Capítulo 3. Os procedimentos cômicos em *A comédia do Trabalho*

A *Comédia do Trabalho* é uma crítica às relações de trabalho, aos processos de produção da sociedade industrial e às transformações sociais impostas por tal processo. Nela dois banqueiros endividados decidem, após vários empréstimos e planos de resgate, vender o banco de sua família, fato que gera muitos problemas. A crise enfrentada pelo banco contribui para o aumento do número de desempregados de Tropicália, país fictício onde se passa a história.

As particularidades desse país nos levam, imediatamente, a associá-lo ao Brasil: de um lado, encontram-se os desvalidos, mendigos, pedintes, desempregados, trabalhadores formais e informais; opostos a esses, encontram-se os poderosos que decidem o destino de todos, banqueiros, políticos e executivos.

Nosso primeiro foco dirige-se ao prólogo da peça, no qual há a ambientação destinada aos espectadores. Um aviso é dado, a natureza da peça é bastante pretensiosa: a fala é proferida por uma “atriz-politizada”, que assim declara:

[...] Depois de meses de ensaio, tentando achar graça do capitalismo financeirizado, tentando rir de problemas como o desemprego, não tivemos escolha senão fazer uma tragédia; a tragédia do trabalho. Chamamos de comédia apenas para atrair mais público (CARVALHO, 2008, p. 94).

A assertiva demonstra uma linha de raciocínio bastante perspicaz, pois há algumas ideias que, quando olhadas superficialmente, parecem estar em clara oposição, mas que, na verdade, trabalham de maneira sincronizada a fim de garantir a solidez do discurso apresentado. Observemos que o enunciado usa alguns verbos que demonstram intenções voltadas ao prazer do riso – “tentando achar graça” e “tentando rir” –; tais verbos, quando entendidos de maneira literal, demonstram que o enunciador pretendia rir de algo, independentemente do objeto de riso. Quem ri não se apega emocionalmente àquilo de que se ri, sua preocupação é obter prazer. Sendo assim, a ação risível no enunciado recairia sobre um problema grave, um objeto que a muitos causa desconforto. É evidente que o riso procura sempre um alvo, um objeto

sobre o qual será construída uma pilhéria, um dos elementos deverá ser ridicularizado – no caso o desemprego, o capitalismo financeiro. O objeto não será poupado. Se houver um acordo entre os entes participantes do riso, certamente ele não ocorrerá. O riso é fruto do desnível. Nesse caso, o grupo procura observar com complacência tais situações, mas não consegue, restando apenas o humor, o prazer de quem observa impiedosamente um mundo desigual.

Não há dúvida de que a essência do humor é poupar os afetos a que a situação naturalmente daria origem e afastar com uma pilhéria a possibilidade de tais expressões de emoção (FREUD, 1996, p. 166).

Se o riso fosse entendido somente como algo impiedoso e despreocupado com a dor, rir dos problemas sociais citados seria verdadeiramente algo repugnante, desumano, pois acionaria somente a função racional de nossa constituição. Porém, o riso não é uma busca inconsequente pelo prazer, ele também é reflexivo e capaz de agir simultaneamente em mais de um campo. Ele pode ser tanto uma ação de prazer como pode corrigir uma falha evidente; ele não corrige de fato, apenas aponta para onde existe a falha. O texto da Companhia do Latão não pretende solucionar os problemas referentes ao trabalho em nossa sociedade, mas refletir sobre tais questões e levar outras pessoas à reflexão. É pela reflexão que a atriz retrocede em sua fala: “não tivemos escolha senão fazer uma tragédia; a tragédia do trabalho” (CARVALHO, 2008, p. 34). A tragédia parecia ser a única opção viável para um enredo cheio das vicissitudes presentes na vida moderna.

Ao gênero trágico cabe demonstrar qual a profundidade e o assombro de um destino irreparável, a dor lancinante de um destino que ao homem assalta e leva dele a tranquilidade de seus dias. Em suma, o trágico, segundo Albin Lesky (1971, p. 23), é o destino inconciliável. Sendo assim, a declaração da atriz “[...] não tivemos escolha senão fazer uma tragédia, a tragédia do trabalho” (CARVALHO, 2005, p. 94) é bastante pertinente. No entanto, não é absolutamente pertinente considerar que a única forma de transmitir a gravidade do problema citado seria tão somente pela utilização do procedimento trágico ou o trágico puro sem qualquer contaminação de outro gênero. A partir dessa possibilidade que a própria atriz aponta para a utilização

de outra modalidade de gênero, “chamamos de comédia apenas para atrair mais público” (CARVALHO, 2005, p. 94).

Em primeiro lugar, devemos considerar que nenhum gênero literário é essencialmente puro, todos carregam mais do que vemos. Isso pode ser verificado em *A Ilíada*, de Homero, o clássico texto, a epopeia por excelência, que contém passagens trágicas e cômicas. Não se mantém uniforme em toda a sua extensão, sem diminuir sua qualidade como texto. *A comédia do Trabalho*, de igual forma, não pretende ater-se unicamente a um gênero; embora seu objeto de análise seja grave, o tratamento é jocoso. Isso é comprovado na mesma fala até aqui analisada. Note que, até certo momento, a atriz encadeia fatos que se assemelham ao trágico, porém sua opção para nomear a peça é a opção cômica – “chamamos de comédia para atrair mais público”. Repentinamente, altera o ordenamento de sua fala, a princípio uma fala mais afeita ao solene, que é desfeita tão logo declara sua nova postura, alocá-la junto ao cômico a fim de atrair mais público. A repentina alternância da fala da atriz não é fortuita; as pessoas tendem a encarar a comédia como algo agradável, tolerável. Não estão dispostas a reviver seus conflitos na ficção, preferem deixá-las à parte.

A construção anterior trabalha com duas ideias que se sucedem e geram um contraste, uma situação de comicidade. No primeiro momento, há a tentativa de encarar os problemas sociais existentes de forma bem-humorada, tentativa que resultou em fracasso e restou, aos autores do texto, conceberem uma tragédia. Até esse momento, o público permanece em silêncio, compreendendo que nossas mazelas não são passíveis de riso, porém, em seguida, a atriz, ao declarar, “chamamos de comédia apenas para atrair mais público”, quebra todo o estágio inicial, a fala é permeada de seriedade, há uma ascendente nas declarações, que conduzem o pensamento do público para certa postura, que é desfeita. Os estudiosos do tema cômico caracterizam tal ruptura como quebra da expectativa, “coisas ou eventos contrários à expectativa do espectador também são [...] geradores de riso” (BENDER, 1996, p. 31). Já o russo Vladimir Propp define em *Comicidade e Riso* (1992, p. 60) que o desacordo provoca o riso “[...] em certas circunstâncias pode se tornar cômica a transgressão de normas de ordem pública, social e política”.

Aquilo que nos pareceria demasiado sério, na verdade, é uma oportunidade ímpar de tornar-se risível; o que, a princípio, nos transmitiria sentimento de compaixão é substituído justamente por seu oposto, uma ordem de incompaixão. Não há possibilidade de ocorrer o humor quando há a intromissão da piedade, esta aniquila o riso. Bergson (2004, p. 3) chega a declarar que “O riso não tem maior inimigo que a emoção”.

Emoção, complacência, piedade. Não importa, toda a emoção desfaz a possibilidade risível. Um homem que, para fugir da miséria, se submete a trabalhos em condições degradantes também será objeto de riso na peça:

LIU-LIU: [Investigativa.] Parecem anúncios, avisos. [Ao homem.] O que o senhor está vendendo?

HOMEM-SANDUÍCHE: Vendendo, senhora, vendendo?

LIU-LIU: [Fala pausadamente, tentando se fazer entender.] O que o senhor está fazendo?

HOMEM-SANDUÍCHE: Veja bem, sou um homem-sanduíche.

LIU-LIU: Eu não compreendo, Por quê este nome?

HOMEM-SANDUÍCHE: Veja bem, porque os esfomeados estão sempre atrás de mim.

LIU-LIU: O senhor gosta de fazer o que faz?

HOMEM-SANDUÍCHE: Veja bem, é um trabalho, senhora um trabalho.

LIU-LIU: [A embaixatriz] Percebo que este homem chegou ao fundo mais fundo do abismo social. Vou ajudá-lo. [Ao homem-sanduíche.] Como o senhor chegou a uma situação tão dramática?

HOMEM-SANDUÍCHE: *Data venia*, eu ganho pouco, mas o serviço é leve. O problemática é que é temporário, depois de três meses os pusilânimes nos despedem para não registrar em carteira (CARVALHO, 2008, p. 96).

As personagens apresentadas no fragmento anterior ocupam postos diferentes na escala social. Liu-Liu, a filantropa, pertence ao mundo desenvolvido e tenta compreender o mundo dos desvalidos; por essa razão, tenta interagir com um deles. A segunda personagem possui idiossincrasias, sua nomeação já é um apelo ao riso, ele não possui um nome, é o Homem-Sanduíche, uma personagem qualquer que assume uma identidade qualquer numa situação de trabalho, o que demonstra um total rebaixamento de sua condição humana. Ivo Bender classifica tal procedimento como rebaixamento (BENDER, 1992, p. 32). Nesse caso, vemos a despersonalização do indivíduo que assume uma identidade que não é a sua. Até mesmo sua forma de contratação – um trabalhador temporário que exercerá sua função por apenas

três meses – expõe sua situação degradante. O cômico não é gratuito, é utilizado na peça como fortalecimento da crítica social.

A personagem Homem-Sanduíche não é portadora de um nome que o diferencie dos demais, ela se tornou extensão de seu próprio instrumento de trabalho, uma placa presa a seus ombros cobrindo todo seu corpo, ele é o próprio objeto. “A representação do homem como coisa é cômica pelas mesmas razões e nas mesmas condições em que é cômica sua representação em vestes de animal” (PROPP, 1992, p. 73).

Quando perguntado sobre o motivo de assim ser nomeado, o Homem-Sanduíche não hesita em dizer que há sempre esfomeados a procurá-lo. “Os esfomeados estão sempre atrás de mim”. A impressão que temos, neste momento, é a de que os esfomeados se encontram em uma posição ainda mais degradante que ele, que possui um pseudotrabalho. Não são desempregados em condições normais, são desempregados em desespero que, literalmente, devorariam qualquer oportunidade de obtenção de trabalho. Novamente, o rebaixamento do homem; novamente, o riso.

A fala da personagem Homem-Sanduíche, também suscita outras questões bastante significativas. Trata-se de uma personagem diferenciada das demais, fato que é demonstrado pela construção de seu discurso, mais precisamente pela escolha lexical – esfomeados, *Data Venia*, pusilânimes. Vemos um empolamento em suas frases, o tom cerimonioso é presente na cena em que conversa com a personagem Liu-Liu. Tais frases quase sempre se iniciam pelo bordão “veja bem”, o que demonstra que há a intenção de se manipular o discurso a ser dito, expressá-lo de forma cuidadosa e promover o convencimento de quem o ouve. O empolamento extrapola a formalidade pela utilização da expressão “*Data venia*”, de origem latina, comumente utilizada no Direito para iniciar uma fala de maneira polida, geralmente utilizada para contrariar um argumento anterior. A inserção desse termo não é algo gratuito, pois há a tradição do curso jurídico no Brasil; a personagem seria uma antinomia a tal tradição. É também interessante notar que as falas da personagem utilizam a segunda pessoa do discurso, o que não é comum em nossos dias: “Não estás me reconhecendo porque estou usando minha roupa de trabalho” (CAVALHO, 2008, p. 95). O enunciador deseja, de todas as

formas, causar impacto em quem o ouve, pois o domínio da língua sempre foi fator de prestígio em nossa sociedade. Dessa forma, ele passa a se distinguir dos demais trabalhadores que estão na praça e, veladamente, tenta dizer: eu não sou um cidadão qualquer, pois eu possuo um trabalho e, o que é mais válido, eu domino a forma culta da língua. No entanto, no transcorrer da fala, ele comete um deslize ao concordar um substantivo feminino “problemática” com o artigo masculino “o”. Uma possibilidade de contrariar todo o discurso anteriormente realizado.

Se a escolha do léxico foi geradora de comicidade na personagem anteriormente descrita, em outras personagens a comicidade será efetuada por meio da desorganização de seu discurso, da não articulação das ideias apresentadas. Essa situação está presente no seguinte diálogo:

PLÁCIDO: Eu estou desempregado, mas hei de conseguir. Não tirei o meu diploma de Ciências Contábeis em uma banca de jornal, não. E depois da faculdade fiz vários cursos; recepcionista, detetive particular, acompanhante de cego (CARVALHO, 2008, p. 97).

A frase da personagem é disparatada, não há uma ordem razoável das ideias propostas por ela, pois afirma que, além de ter concluído um curso de graduação superior em Ciências Contábeis, realizou cursos que em nada se enquadram com sua formação inicial. A associação de termos que não se complementam, mas concorrem entre si e são forçosamente colocados em sequência geram a irracionalidade da frase. Quem a escuta prontamente percebe que não há lógica no que foi enunciado. Na verdade, há o oposto do lógico, há a alogia, ou seja, a simples falta de inteligência na ação, no pensamento ou na fala, fato que contribui para o riso.

O disparate pode ser manifesto ou latente. No primeiro caso, o tal disparate é cômico em si mesmo para aqueles que veem ou sentem sua manifestação. No segundo caso, exige um desmascaramento e o riso surge no momento do desmascaramento. Para o observador, o espectador ou o leitor, o desmascaramento de um alogismo escondido pode ocorrer graças a uma tirada espirituosa e inesperada do interlocutor, que, com sua resposta, manifesta a inconsistência de quem age (PROPP, 1992, p. 107).

O homem espirituoso, geralmente, é alguém que suscita o riso, pois suas considerações são repletas de incoerções, associações forçadas e frases destituídas de sentido. Ele aponta para a regra que não se cumpre, ou para o ordenamento que repentinamente se desfaz, observa o indivíduo inadaptado às regras e convenções sociais e que, por essa razão, será objeto de riso, o riso que pune. Esse homem é o homem ridículo, ou seja, o objeto do qual se ri. Essa ação é lembrada por Ivo Binder (1996, p. 53), estudioso brasileiro do tema: “O riso por seu termo implica reconhecer o ridículo”. O homem age mecanicamente ao se preparar para o mercado de trabalho, não mantém um padrão dentro das habilidades que desenvolve, coloca lado a lado cursos que jamais se encaixariam, objetando assim a ação cômica.

A desordem vista na fala da personagem pode ser ainda observada de maneira mais atenta pelo espectador ou pelo leitor do texto, justamente por essa fala se pautar na desordem. O estranhamento provocado pela alocação de palavras que não conservam em si uma mensagem inteligível provoca o resultado esperado pelo autor da peça, o estranhamento. Tal estranhamento inicial se dá pela verificação do *non sense*, que já indicamos como pensamento desordenado, fato que o espectador reconhecerá. Eis o que aponta Paul Valéry: “Quanto às ideias, são coisas de uma espécie que me é familiar: são coisas que sei observar, provocar, manobrar” (VALÉRY, 2007, p. 199). As ideias de fácil ordenação me são familiares; no entanto, não é isso o que vemos no texto. O pensamento automático facilmente reconhecido pelo espectador não é apresentado na peça, é a desordem que interessa ao texto, pois esta provocará uma ampliação, uma reverberação do sentido. É importante dar ao espectador o prazer da dúvida, por mais trivial que pareça a construção. O espectador, ao sair do teatro, e o leitor, após a leitura do texto, em dado momento dirão: por qual razão um indivíduo se presta a realizar cursos tão antagônicos? Os cursos se opõem de tal forma que geram a radicalização do ridículo; afinal, a personagem afirma ter feito um curso de detetive particular e, após isso, um curso para acompanhar cegos.

A escolha da palavra exata no texto artístico provoca a extensão, a reverberação do sentido presente, de tal maneira que abre diálogo com aquele que se debruça sobre o texto, provocando o questionamento e a procura do

sentido que ele carrega. Toda palavra carrega essa possibilidade, até mesmo a palavra cômica. Sabemos que, por muito tempo, a comédia foi relegada como algo menos valorativo, o que é um erro, pois a comédia trabalha com palavras e ideias, e, sendo assim, merece ser observada, medida e entendida como transgressão e ampliação do signo que a aprisiona e a conduz de igual forma ao sentido vicioso. O cômico, dessa forma, desfaz as amarras linguísticas e comunicativas. O cômico visto nas cenas até aqui apresentadas são tributárias do mundo circundante, experiência do próprio homem que não hesitou em organizá-la em discurso e, posteriormente, transformá-la em narrativa, mesmo que, saibamos, se trate de um texto a ser encenado, é, inclusive, narrativa.

Se o alogismo é algo desconfortável de ser observado, a repetição também pode se tornar disfuncional. Revela a ação insensata, um vício a ser corrigido pelo riso. No transcorrer da ação dramática, um funcionário do banco, chamado “Jeremias, o Gerente”, compreende o real significado das relações de trabalho dentro da instituição capitalista e não aceita as práticas nela desenvolvidas. Ele foi o homem que levou a notícia aos funcionários, informando-os que estavam despedidos; ele é o porta-voz da tragédia e se sente culpado por ter feito isso, inclusive de ter despedido Núlio, o ex-funcionário que tenta se atirar do alto do prédio do banco. Inconformado com essa situação, ele passa a repetir a mesma frase interrogativa até ao final do espetáculo: “Por quê?” (CARVALHO, 2008, p. 115). Ele quer saber o motivo por ter de dar a triste notícia de dispensa aos funcionários; ao que sempre recebe a mesma resposta: “Um gerente não pergunta por quê, só pergunta quando” (CARVALHO, 2008, p. 116). Ele repete a frase a ponto de esta tornar-se um bordão e gerar riso no leitor ou espectador. Bergson (2004, p. 51) denomina tal procedimento de cômico pela repetição ou, ainda, pode-se entender aí uma mecanicidade no gesto de Jeremias.

É cômica toda combinação de atos e acontecimentos que nos dê inseridas uma na outra a ilusão de vida e a sensação nítida de jogo mecânico.

Sim, a ação repetida é cômica. Na verdade, a repetição é um dos procedimentos mais utilizados na ação cômica, basta assistirmos a um número

de comédia em um circo que veremos algo parecido, tropeços que acontecem inúmeras vezes, sustos que já são esperados, bordões ditos exaustivamente.

Ao observarmos os nomes das personagens, verificamos algumas peculiaridades ali presentes. Há os que possuem nomes, e outros que são caracterizados pela sua profissão (Jeremias, o gerente – A Vendedora de sucos – Manuel, O agiota), pelo seu comportamento (Maluco Beleza) ou mesmo por seus nomes curiosos (Liu-Liu, Creonid, Leonid, Bagauá). Se observarmos os nomes compostos por apostos, descobriremos certas intenções do texto quanto à escolha. Jeremias, o gerente, parece possuir um *status* de nobreza, uma particularidade de quem deve tomar certas decisões, que pode ter poderes maiores que o resto. Lembra-nos os apostos utilizados pelos notórios personagens da história – “Alexandre, O Grande”, “Átila, o Huno”. No entanto, sua participação na história é marcada pela indecisão e por seu caráter perturbado. Ele é apenas um brinquedo na mão dos proprietários do banco, tanto que a ele foi incumbida a tarefa de despedir inúmeros funcionários durante os planos de reestruturação. Jeremias é o nome de um profeta mencionado na Bíblia que foi responsável por vaticinar o perigo que rondava o reino de Judá. No declínio da nação e sua queda iminente, o que de fato ocorre, Judá é invadida e conquistada pela Babilônia. Curiosamente, Jeremias é conhecido pelos teólogos como “O profeta chorão”, o que é comprovado pelo nome de um de seus livros, *Lamentações de Jeremias*. Assim como o Jeremias da Bíblia, o gerente Jeremias passará a peça se lamentando por conta de ter sido escolhido como o porta-voz das desgraças que recaíram sobre os funcionários do banco, e, assim, repetidas vezes declara: “Por quê?” (CARVALHO, 2008, p. 109). As recorrências e repetições desta personagem configuram um bordão e geram o riso:

As atitudes, os gestos e os movimentos do corpo são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica (BERGSON, 2004, p. 22).

Um dos funcionários atingidos pelos cortes na empresa é “Núlio”. Ele pretende se atirar do alto da torre da empresa. Esta ação causa grande transtorno na narrativa. Sua personagem não possui um aposto colado ao seu nome, tampouco possui um nome; afinal, seu nome está claramente associado

a nulo, a nada, a ninguém. Ele é um ninguém na peça; na verdade, representa a coletividade de trabalhadores que, repentinamente, podem ser descartados e destituídos de suas funções.

A *Comédia do Trabalho* é composta de um sucedâneo de disparates, ações forçadas conduzidas por personagens nada sensatos. É a insensatez que contribui para formar uma das cenas mais amplas no texto, em que palavras e gestos agem de forma conjunta para compor uma ação que transpassa a limitação da obviedade e alcança grande significação. A gesticulação é a tentativa de ampliar a comunicação, de transmitir algo além das palavras. Isso é frequentemente utilizado na comunicação interpessoal, na comunicação em massa, o homem se vale dela por saber das possibilidades nela existentes.

LEONID: Eu tive uma ideia, Créó. Abra essa janela. Sejam vanguardistas, sejam futuristas. Vamos usar a situação em nosso favor.

Leonid abre a janela.

LEONID: [Grita ao povo da praça.] Ei, vocês, aí embaixo, aqui. [Tenta parecer um líder popular.] Companheiros, vocês sabem por que estão na miséria? Sabem por que aquele pobre coitado está querendo se matar? É tudo culpa do governo. É o governo que não libera empréstimos para que nós possamos dar empregos a vocês. [A Créó, que o puxa.] Me deixa que eu estou inspirado. [Ao povo.] Tem mais; vocês têm que xingar, protestar e se revoltar para que o governo ajude homens ricos e honestos como eu a ajudar vocês (CARVALHO, 2008, p. 118).

A extensão de um gesto repetido por alguém fatalmente provocará a sensação de uma ação mecânica, antinatural. “Uma natureza arremedada mecanicamente: esse é então um motivo francamente cômico, sobre o qual a imaginação poderá executar variações com a certeza de obter grande sucesso em matéria de riso” (BERGSON, 2004, p. 32). Deste modo, entendemos que toda a artificialidade é cômica por não conter dentro dela uma ação racional. O que observamos nessa ação da personagem destacada é a rigidez de seus movimentos. Descreve um indivíduo que não está acostumado a se dirigir a multidões, irrompendo num discurso minimamente curioso. Ele tenta parecer um líder popular, ao transmitir carisma à multidão que se concentra na praça, mas o resultado jamais será o que ele pretende; afinal, essa multidão o tem por inimigo. Como um banqueiro encarnaria o líder sindical? A ação da

personagem não corresponde àquilo que dela é esperado, é a desproporção que parecerá antinatural, e, mais uma vez, o espectador será conduzido ao riso.

Ao que nos parece, o gesto antinatural deve ser observado como algo propiciador do riso, ele transfere à ação o desnível de sua atitude. Desnível que se opera entre aquilo que se espera e o que é feito, a ação calculada e razoável anteposta à ação involuntária e mecânica. Não apenas o gesto feito de maneira insensata é antinatural, a palavra também pode ser transmitida de maneira insensata de forma que pareça uma atitude desprovida de julgamento prévio. Quando isso ocorre, o discurso não é eficaz, torna-se confuso e finalmente risível. A cena retrata um banqueiro falido abrindo a janela de sua torre e gritando palavras de ordem à multidão de desempregados que foi despedida por ele, condenando os políticos e pondo toda a culpa de um sistema falido apenas no governo. Leonid tenta encarnar o líder sindical, tenta projetar um carisma que jamais terá ante uma multidão de desfavorecidos que sabem muito bem a razão da miséria que os cerca, os ricos. Esta cena pode ser entendida como uma inversão, procedimento cômico muito comum para gerar o riso; nela, há a simples troca dos termos que ocupam os elementos: “[...] será obtida uma cena cômica se a cena se inverter e os papéis forem trocados” (BERGSON, 2004, p. 69). É justamente isso que acontece, o banqueiro, opressor das condições humanas, agora se transforma em um defensor dos oprimidos, o algoz se coloca no lugar do protetor. Ele está tão iludido da veracidade e da eficácia de suas palavras que diz a seu irmão Creonid estar agindo de forma acertada: “Me deixa que eu estou inspirado” (CARVALHO, 2008, p. 118).

A ironia, utilização dos contrários para expressar algo, é frequentemente utilizada em comédias, não apenas como um recurso gramatical ou retórico, mas como evidência de uma verdade velada. Lélia Parreira Duarte, professora da PUC-MG, assim declara em *Ironia e humor na literatura* (2006, p. 19):

A ironia, afirmação de um indivíduo que reconhece a natureza intersubjetiva de sua individualidade, serve dessa forma à literatura, quando esta busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lido pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá [...] participar.

A ironia é a inversão do discurso, é construída a partir da intenção do emissor que desfaz o sentido original do signo. Ela utiliza o mesmo signo, porém manipulando e invertendo o significado ali presente. O receptor da mensagem deve utilizar pistas e marcas deixadas no texto para reconhecer a mensagem e, só então, formular seu sentido pleno. Para o reconhecimento da ironia, é necessária uma leitura perspicaz do enunciado de forma que as questões ali apresentadas não sejam ignoradas. As pistas que o ouvinte deve utilizar como chave para reconhecimento do sentido são os múltiplos sentidos possíveis dentro de um signo, ou seja, suas implicações como significado. Após reconhecer os possíveis significados, eis que o ouvinte recolhe o que for ideal para, então, compreender a mensagem recebida. Esse processo é visto na cena descrita e será novamente utilizado ao longo da peça. Desse modo, podemos compreender que, realmente, a ironia opera a partir da inteligência e da perspicácia, não por meio das emoções.

Ao observarmos a cena do discurso, o banqueiro Creonid acusa o governo de não contribuir para o bem-estar social, de não conceder empréstimos o suficiente para poder ajudar a população, e vai além, incita-os a protestar e a reivindicar seus direitos como se não tivesse qualquer culpa na situação vivenciada. Quanto mais nos debruçamos sobre o funcionamento da ironia, melhor compreendemos seu funcionamento, vemos sua inclinação a desdizer o que está sendo dito, é a negação que afirma. Observemos o que aponta a professora Beth Brait (1996, p. 129):

O produtor de ironia encontra formas de chamar a atenção do enunciatário para o discurso, e através desse procedimento, contar com sua adesão. Sem isso a ironia não se realiza. O conteúdo, portanto, estará subjetivamente assinalado por valores atribuídos pelo enunciatário, mas apresentados de forma a exigir a participação do enunciatário.

Ao final da peça, há a descrição da morte de uma empregada do banco. A telefonista, ao sair do trabalho, dirige-se à sua casa, passa pelo meio do tumulto que ali ocorre e é alvejada por uma bala. Esse fato é assim descrito pela personagem:

TELEFONISTA: [Levando a mão à testa para se certificar que foi alvejada. Vê sangue nos dedos. Narra ao público.]
Na tarde em que foi abatida
A telefonista teve muita sorte
Das três balas perdidas
Uma só causou a morte. [...] (CARVALHO, 2008, p.133).

Em certos momentos, o texto acaba utilizando uma série de procedimentos cômicos que se completam, são jogos de ironia que trabalham ao lado da paródia, inversões postos ao lado de ideias desconexas, exageros e repetições, todos a serviço do riso. A questão é que não há como delimitar a derrisão em procedimentos fechados, bem disse Bergson “[...] não teremos em vista encerrar a visão cômica numa definição” (BERGSON, 2005, p. 1). Os procedimentos cômicos estabelecem diálogos entre si de forma a expandir a ação que executam. Exemplo disso é a cena anteriormente apresentada. A primeira assertiva usa o verbo “foi abatida”, lança-nos imediatamente um desconforto, pois o texto utiliza um verbo bastante pesado relacionado à morte, que é supostamente aplacado pelo verso seguinte: “teve muita sorte”. “Como alguém que foi abatido pode ter tido sorte?”, assim o espectador se pergunta. Ser abatido remete à morte. Logo, a ação descrita não pode estar associada à sorte da personagem. A ironia é estendida nas frases subsequentes: “Das três balas perdidas / Uma só causou a morte” (CARVALHO, 2008, p. 133). A palavra crucial no texto destacado é sorte e dela advém todas as considerações a respeito da ironia. O leitor arguto perceberá que a linguagem não possui significados fixos e que, a partir das transições, os sentidos são violentados, e as possibilidades construídas, tanto as possibilidades de sentido das palavras como as possibilidades humorísticas.

O ironista não é imoral: ao contrário, ele obriga a imoralidade a sair do esconderijo, imitando seus defeitos, provocando-os, parodiando sua hipocrisia, de forma que ninguém mais possa acreditar nela. O riso do ironista é sempre calculado, intelectualizado, refletido (MINOIS, 2003, p. 570).

Vale destacar que pode ser enxergada de forma simultânea a ocorrência da ironia na fala da personagem como também a ausência de lógica nas proposições apresentadas, aquilo que foi definido como silogismo por Propp (1992). Trata-se de uma fala repleta de excentricidades, em que duas posições

antagônicas são colocadas lado a lado, quando não poderiam ocupar a mesma região. É como se o autor do texto declarasse que, embora a desgraça que atingiu a recepcionista tenha sido grande e provocado sua morte, ela teve sorte por ter sido alvejada por apenas uma bala, quando poderiam ter sido três.

Dentro do texto, por diversas situações, a ironia está presente nas falas, nos discursos e nas ações das personagens. O que nos leva a crer que há uma clara intenção de demonstrar que o principal problema tratado no texto, as fragilidades encontradas nas relações de trabalho, são dicotômicas e, sempre, podem ser traduzidas em duas perspectivas: a que vemos claramente, e a segunda vista num nível mais profundo de análise.

Entre os procedimentos destacados – paródia, repetição, dessacralização, automatismo –, a ironia ganha destaque, ela trabalha em favor do texto, acentuando a crítica em função da acidez nela contida. Como dissemos, a ironia move-se em direção do desvelamento da verdade que se oculta por trás do engano. O ironista é um ser moral, pois aponta para o vício e deseja que ele não seja mais vício, essa é a natureza do cômico, desfazer o erro e mostrar uma direção alternativa a ele. Os diversos teóricos citados ao longo do texto demonstraram claramente que a natureza risível é a ação pedagógica não superficial, mas um ato valoroso e profundo que busca a profundidade do problema e, ao encontrá-lo, o traz à superfície para que todos o vejam sem máscaras. Desse modo, sendo a intenção do cômico revelar e iluminar o oculto, o artista cômico é profeta, pois traz a verdade ao nosso conhecimento e ilumina a matéria obscura do estrato social. O artista é um desmistificador das questões aparentemente insolúveis.

Durante o texto, a ação cênica ocorre basicamente em dois ambientes: a praça onde se concentram os populares, e o prédio sede do banco. É na praça que homens e mulheres procuram emprego, que conversam e discutem sua situação, decidem protestar contra aquilo que acham injusto. É também na praça que, durante a peça, as piadas são feitas, que os processos são invertidos e que o tom humorístico se acentua – sem deixar de ser crítico. É na praça que eles se organizam como tecido social. Também deve ser destacado que, num primeiro momento, na praça, os populares estão dispersos e acuados pela sua própria insignificância social. Estão fragmentados como grupo e como

indivíduos, fato que é demonstrado durante o transcorrer da encenação nos diálogos e no discurso erigido pelas personagens. Há o embate entre mendigos e pedintes (CARVALHO, 2008, p. 97-98) que não se entendem, há as tensões ocorridas durante o possível suicídio de Núlio (CARVALHO, 2008, p. 100-101), que também demonstra a letargia dos que não se importam com o sofrimento alheio. Na praça, inicialmente, o discurso predominante é a apatia:

Pode se matar.
Isso não altera nada.
Um jato-d'água forte
Lava o sangue da calçada [...] (CARVALHO, 2008, p. 104).

Embora haja uma notória inoperância dos que se encontram na praça, o descontentamento é evidente. Eles não sabem como devem agir para mudar a situação. Porém, isso não extingue o sentimento de insatisfação e revolta popular, pois ela inicialmente é operada em falas desarticuladas e reclamações pontuais para, mais tarde, se organizar como revolta popular. Num plano espacial, é a horizontalidade que representa a demanda popular, vista somente na praça. Nela, todos pisam o mesmo chão e a mesma realidade. Logo, a praça os nivela. “Nesta praça todo dia se ajunta muita gente. À procura de valia à procura de batente” (CARVALHO, 2008, p. 99).

Em contrapartida, o outro cenário utilizado é a sede da Léo & Créo & Companhia, o banco em estado falimentar, instalado em um alto prédio e protegida das agruras do cotidiano. Os donos do decrépito banco fazem de tudo para permanecerem onde estão, planos econômicos mirabolantes, inúmeros empréstimos ao governo, e tentam como último recurso vender o banco. Se a praça se destina à amplitude e ao povo, o prédio do banco representa os abastados e a verticalidade numa perspectiva espacial. Portanto, trata-se de um espaço restrito e seletivo.

A praça como espaço público possui uma significância muito elevada, pois constitui um lugar propício à intervenção social, possui uma funcionalidade clara, destinada ao encontro e à interação entre indivíduos. Também possui uma importância significativa dentro do contexto urbano, pois ameniza o desconforto provocado pela urbe, o sentimento de isolamento mesmo em meio à multidão. Os espaços de lazer constituídos por praças, largos e parques são

destinados aos encontros, ao prazer do convívio social, ao descanso e à recreação. A arquitetura presente nesses espaços possibilita que o homem morador de cidades observe uma paisagem próxima ao aspecto natural, ao radicalismo da paisagem bucólica, diferente da paisagem intensamente modificada da cidade cinza em que o homem transita sem contato com a natureza e também sem precisar dialogar com seu semelhante. A fim de romper com essa tendência isolacionista, o parque e a praça são instalados na cidade, para, assim, recriar o ambiente natural e também propiciar ao morador da cidade um lugar de encontro e interação. É essa interação, talvez, o maior benefício existente na praça, ao abalar o isolacionismo que muitas vezes toma conta do homem urbano.

O fervilhar popular instalado nas praças transforma o indivíduo. Até mesmo o mais apático e letárgico é contagiado com o espírito pulsante que existe na praça. Observando o texto da Companhia do Latão, é possível perceber que, se em um primeiro momento, os desempregados que ocupam a praça estão apáticos e inertes, em um segundo momento, provocam tumulto e grande agitação, invertendo a ordem estabelecida. Eleva-se, assim, um procedimento bakhtiniano: a carnavalização. Esse processo se estabelece pela inversão dos estratos sociais e de todo ordenamento.

Na carnavalização, ocorre a antítese da ordem contratual e, de forma simultânea, há a reparação do desnivelamento social. A partir de então, todos ocupam o mesmo espaço simbólico – tanto na rua como na praça extinguem temporariamente as diferenças sociais e ideológicas. O espaço físico externo possui uma estreita relação com a coletividade e a ação popular:

Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e afetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais de vocabulário e do gesto da praça pública franca e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos [...] liberados das normas correntes de etiqueta e da decência (BAKHTIN, 1986, p. 9).

As cenas descritas na peça que se passam na área externa demonstram essa íntima relação do espaço externo e o sentimento público. O uso do espaço público como expressão de sua ação social, seja qual for, é uma ação

inegociável. Esse espaço público difere-se do espaço privado, o espaço privado atende a uma demanda por este.

O carnaval da Idade Média visto por Bakhtin (1986, p. 48) eliminava a distância entre os indivíduos. Essa ação era efetuada pelas máscaras, de forma que todos tornavam-se iguais e ao rés do chão caminhavam sobre o mesmo tapete de licenciosidade, sendo tudo permitido: as injúrias, as desavenças, os impropérios, os trocadilhos e as inversões. A busca da nivelção é também exposta pelas personagens da peça. Há um exemplo que analisamos anteriormente, mas que suscita um novo olhar. Trata-se do discurso da personagem Leonid, proferido da janela do prédio. Leonid, a personificação do opressor, desce de sua posição vertical e projeta-se horizontalmente, obviamente, numa pseudoperspectiva. Essa é a forma especial de vocabulário, elaborado unicamente para a praça pública, diferente do vocabulário utilizado na esfera privada. Trata-se de um vocabulário inclusivo, disposto a transpor as amarras do comportamento cerimonioso e politizado.

LEONID: Eu tive uma ideia, Créo. Abra essa janela. Sejamos vanguardistas, sejamos futuristas. Vamos usar a situação em nosso favor.

Leonid abre a janela

LEONID: [Grita ao povo da praça.] Ei, vocês, aí embaixo, aqui. [Tenta parecer um líder popular.] Companheiros, vocês sabem por que estão na miséria? Sabem por que aquele pobre coitado está querendo se matar? É tudo culpa do governo. É o governo que não libera empréstimos para que nós possamos dar empregos a vocês. [A Créo, que o puxa.] Me deixa que eu estou inspirado. [Ao povo.] Tem mais; vocês têm que xingar, protestar e se revoltar para que o governo ajude homens ricos e honestos como eu a ajudar vocês (CARVALHO, 2008, p. 118).

No excerto, há uma inteira inversão da polaridade social em que o burguês renuncia sua condição de mandatário, desce da verticalidade e profere um discurso numa linguagem inteiramente popular, inflamando nos corações a semente da revolta. Porém, essa ação é mais complexa, pois demonstra que, mesmo por um instante – e simbolicamente –, a edificação em que a personagem se encontra é derrubada, tão logo a própria personagem passa a agir como um popular. Leonid foi contagiado pelo espírito carnavalesco que habita a praça e conclama a multidão chamando-os de companheiros, usando

palavras de ordem e organizando um discurso impactante em seu modo de pensar. Chega a dizer que Núlio é um pobre coitado, demonstrando, assim, uma falsa empatia pelo sujeito.

A oração utilizada “vocês têm que xingar, protestar e se revoltar” é uma oração subordinada substantiva objetiva direta, em que o destaque é o verbo ter, alocado na oração principal. Na segunda oração, os verbos xingar, protestar e revoltar funcionam como termos da oração principal.

Ainda podemos entender que o verbo ter, neste caso, é utilizado no sentido de dever – dever realizar algo. O verbo “ter”, neste caso, seria corretamente utilizado como um verbo transitivo indireto, portanto, acompanhado de uma preposição, no caso, a preposição “de”; logo, o verbo utilizado na forma culta seria “ter de”, em que a oração reduzida seria “vocês tem de xingar, protestar e se revoltar”. Sendo assim, o infinitivo do verbo principal antecedido da preposição de, para exprimir respectivamente a obrigatoriedade ou o firme propósito de realizar o fato. Subentende-se que os manifestantes deveriam realizar o xingamento, o protesto e a revolta. Vemos que, por meio destes verbos, Leonid não apenas sugere, mas efetivamente instiga os revoltosos a demonstrarem sua insatisfação com os desmandos e as questões díspares existentes.

Essa mesma ação é paródia de um mundo real, sério e polido. Os discursos pertencentes às ações políticas, sindicais e acadêmicas são geralmente efetuados nesse mundo solene. Como ato cômico, a ação da personagem inverte a postura solene e bem acabada. Trata-se de uma ação amparada na carnavalização, em que há a celebração do riso e do cômico, subvertendo-se a ordem primordialmente estabelecida, por meio do deboche e da subversão da realidade. Assim sendo, a carnavalização remete-se a “aspecto festivo do mundo inteiro, em todos os seus níveis, uma espécie de segunda revelação do mundo através do jogo e do riso” (BAKTHIN, 1999, p. 73).

O palco que serve de palanque para Leonid também é uma grande praça para os atores realizarem a *performance* política que tanto desejam, a crítica. Serve também como local para se trocar ideias e experiências, para se vivenciar as relações humanas, e sua extensão favorece tais relações. Esse

espaço é muito mais propício para a interação quando comparado ao isolamento existente no prédio. A praça e o palco são a grande extensão horizontal que comporta todos os tipos de ideias pertencentes ao espírito humano. Nela o homem interage com seus semelhantes, procurando inserir-se em um grupo de iguais.

Na sociedade contemporânea, os conceitos de geografia têm sido utilizados em diversas áreas do conhecimento, como na informática, nos negócios, na ciência política, na filosofia, na antropologia e também na sociologia. Cada uma dessas ciências utiliza algum conceito da geografia para melhor compreender suas demandas e necessidades. Interessa-nos apropriarmo-nos do conceito de lugar, segundo a geografia, para entendermos a dimensão significativa da praça.

Em seu livro *Metamorfoses do espaço habitado* (1996, p. 26), o renomado geógrafo brasileiro Milton Santos assim define o conceito de espaço:

O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade.

Para Milton Santos, o espaço nada mais é o lugar onde se dá o movimento e a interação humana, é o local de ocorrência e convergência social, pois nele o homem atua politicamente, intercambiando relações com seus semelhantes. Sendo assim, quando o palco retrata a ação política do homem, torna-se invariavelmente extensão de um espaço dedicado a ação. O espaço espera que os protagonistas, os homens, tomem seu lugar para agirem sobre ele, causando alteração do cenário.

Não é por menos que, na peça, o palco torna-se tão dinâmico, há intensa atividade interacional na encenação da Companhia do Latão, tal qual era dinâmico o carnaval descrito por Bakhtin. É perfeita a aproximação entre esses dois eventos – o carnaval medieval e a ação cênica: “Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*” (BAHTIN, 1986, p. 6).

Não podemos confundir o espaço da interação social com outros tipos de espaços. Nos lugares de passagem, não há lugar para a interação; o

propósito é efetivamente o acesso a um determinado lugar, não a contemplação ou interação com os elementos ali existentes. A principal forma de precarização e esvaziamento do espaço é a velocidade imposta em seu percurso, fato que gera a automatização ou a não contemplação. Um caminho é diferente de uma estrada, pelo que o caminho possui singularidades para serem contempladas, ele é a celebração do espaço, pois cada trecho seu convida-nos a uma pequena pausa para a reflexão. O caminho sofre a ação do peregrino que, ao passar, deixa um pouco de si, deixa sua pegada. Ao cruzar o caminho, o tempo não é levado em conta por quem o percorre, pois o que tem valor é o processo contido na travessia do caminho, não o tempo que se leva a percorrê-lo, no percurso há o tempo de aprendizado. Até porque o peregrino sabe que a beleza do caminho está em percorrê-lo, não em finalizá-lo. A estrada não possui essas singularidades, ela é um objeto-função, serve apenas para ligar dois pontos e ser atravessada da maneira mais veloz possível; o tempo e a trajetória alienará o homem que a percorrer; logo, ela não pode alterar o indivíduo que ali passa.

Quando o homem não compreende a profundidade simbólica de um lugar, abre-se uma ferida em sua própria existência. Tal incompreensão do espaço de interação gera o esvaziamento do sentido, a deterioração e o desprezo do símbolo, agora esvaziado, seja ele qual for. O homem que assim procede também destitui-se de sua própria humanidade, torna-se extensão deste símbolo esvaziado e passa a existir apenas como significante e não como significado.

Os homens caminham rumo à destruição da simbologia dos espaços de interação. Nas grandes cidades, como São Paulo, houve a precarização das praças públicas, de forma que estas passaram a abrigar os indivíduos já excluídos da sociedade. Nelas a interação social sobrevive à duras penas.

A cidade empurra o homem para uma situação de crescente isolamento, de silêncio, da não comunicabilidade e não interação. Não por menos, o homem julga todos ao seu redor não apenas como desconhecidos, são mais que isso, eles representam o perigo, tememos aquilo que não conhecemos. O isolamento é uma ação racional, que visa à proteção e, simultaneamente, a uma ação que limita a sociabilização. Dessa forma, impede o aperfeiçoamento

do tecido social. As relações cada vez mais tornam-se mecânicas e desprovidas de humanidade. Durante nosso percurso pela cidade, cumprimenta-se mecanicamente, conversa-se mecanicamente, e pelo automatismo vivemos:

Essas centenas de milhares de pessoas de todas as classes e situações, que se empurram umas às outras, não são todas seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões e com o mesmo interesse em serem felizes? [...] E, no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos não se detenham mutuamente (BENJAMIN, 1994, p. 54).

Ao lançarmos um atento olhar ao tema da carnavalização proposto por Bakhtin (1986, p. 6), devemos considerar que há uma série de questões dentro do mesmo ponto. No carnaval, os indivíduos que dele participavam não se tornavam elementos isolados sem contato com seu semelhante, tal qual ocorre no tempo moderno descrito por Benjamin (1994). Essa condição de isolamento é uma demonstração da insegurança inerente ao ser moderno que, se sabendo frágil e desconectado, se isola do viver externo e caminha sem esbarrar nas preocupações do mundo circundante, mas que também de si não sabe ou não olha diretamente para aquilo que sabe. O carnaval procurava romper de igual modo com a atitude distraída desse indivíduo e com a ordenação do mundo. Achar que a distração vivenciada durante os dias de carnaval é uma ação irresponsável de escape é algo ingênuo, pois, nesse tempo, o homem altera sua abordagem quanto ao problema. Deve-se saber que a derrisão lançada sobre o ordenamento é uma forma de questioná-lo e combatê-lo; portanto, o carnaval é um instrumento de desarticulação do agravo social, e não uma ação zombeteira e irresponsável.

De igual forma, a transformação ocorrida nos dias de carnaval é individual e coletiva, até porque o discurso presente é intensamente agressivo, causando receio naqueles que se recusam em participar do carnaval. Esses sabem que, tendo uma vez adentrado em seus domínios, jamais regressarão do mesmo modo. A concepção sobre a transgressão será de tal modo alterada que as regiões limítrofes da ordem exterior, e também interior, serão

frequentemente questionadas e, até mesmo, removidas. O homem que atravessa o rio torna-se diferente do que fora, isso é um perigo. Homens transformados projetam sociedades alteradas, eis a ação carnavalesca modificando a unidade e o grupo.

A carnavalização serve também como medida de humanização permanente, por não consagrar a desigualdade entre os homens e promover a linearidade entre os indivíduos. O rito oficial tinha por base a distinção, havia o alto e o baixo, a camada social pertencente à zona vertical e outra pertencente a zona horizontal. Já durante o carnaval, todos os homens eram vistos como iguais. No texto do Latão, esse aspecto também ocorre quando observamos que Leonid, mesmo possuindo grande riqueza, mesmo tendo sido uma criação repleta de privilégios, demonstra ser um homem medroso e patético. Isso comprova-se em passagens do texto em que Creonid comete desatinos, demonstra instabilidade emocional, possui fobias, alucinações e perversões sexuais.

Já ao final do texto, quando a complicação se torna altíssima, há uma confusão na praça onde os populares estão alocados. Instigados pelo discurso de Leonid, a multidão começa uma algazarra de grandes proporções que só é encerrada com a entrada da polícia em cena. A desordem proposta pela multidão é a síntese carnavalesca de todos igualados e sofrendo os mesmos apuros, inclusive os policiais.

A desordem instaurada é desfeita na última cena da peça, em que, passada a agitação e controlada toda a instabilidade, os populares já não ocupam a praça nem causam tumulto. É a vez de a encenação voltar-se novamente ao plano vertical, e, confortavelmente instalados, a alta sociedade celebra a manutenção do regime que foi desestabilizado por alguns dias. Encerrou-se o carnaval, e tudo pode ser como era antes, até a próxima agitação. O carnaval sempre insiste em voltar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Punir o julgamento prévio, a pressa de se formular algo, o comodismo da ação que insiste em ser a todo o tempo igual. Vivemos numa sociedade que observa pacientemente todos os dias a dor e a injustiça se afirmarem como algo natural, e pacientemente espera as dificuldades se desfazerem num passe de mágica. Não interessa qual seja a ofensa, a violência, a miséria insultante ou a crescente degradação, para tal ofensa não há resposta, e a apatia se avoluma. Porém, ela pode sim ser desfeita, pode tomar nova postura, a partir da reformulação de sua postura. Deixar de ser apatia e se tornar movimento, ser progresso e saudar um novo tempo.

A postura pode ser refeita quando esta entrar em contato com um pensamento transformador, um pensamento desafiador que não se acomode aos procedimentos usuais. O desemprego crescente é uma vilania que deve ser incomodada e desafiada. A isto se propõe o cômico em *A Comédia do Trabalho*: questionar o vício, a recorrência e toda a matéria bruta que diz que faz parte do sistema produtivo o homem ser posto como mão-de-obra descartável. A crítica no texto do Latão é clara, para isso foi formulada e teve origem em uma situação de precarização dos processos sociais. Vimos que o cômico serviu como reforço desse procedimento.

Porém, nosso interesse também versou sobre outros processos, que não sociais. Analisamos o funcionamento do cômico sob diversos aspectos, à luz da filosofia, da psicologia, da história, da sociologia, da linguística e da teoria literária. Em cada aspecto o cômico se agigantou e revelou mais faces a serem observadas; a psicologia brilhantemente demonstrou, a partir das considerações de Sigmund Freud, (2012) que de maneira inconsciente o humor trabalha em nosso favor, como um pai que procura defender seu filho de um mal que se aproxima. Ele nos protege, ao sublimar a dor até que ela passe, e enquanto não passar, rimos. E, quando passar, estaremos incólumes, então poderemos emitir um juízo sobre ela. Viva o riso.

Bakhtin (1986), por sua vez, demonstrou que um dos maiores valores dentro da comicidade é sua capacidade de mobilizar um grupo a questionar os padrões vigentes. Não apenas questionar, mas subvertê-los, obrigando-os,

mesmo que provisoriamente, a assumir uma nova configuração. A carnavalização descrita por Bakhtin (1986) pode ser considerada um dos aspectos mais interessantes dentro desta matéria. A carnavalização está ligada a ação coletiva e pode, portanto, ser instrumento de transformação social, algo que o grupo objetava. O palco tornou-se essa ferramenta de questionamento e inversão dos padrões endurecidos e irracionais. É preciso carnavalizar, por essa razão *A Comédia do Trabalho* torna-se um texto significativo, pois nela há muitos elementos carnavalizados.

A estética e a teoria literária demonstraram que a palavra risível é expansão e abertura de sentido daquilo que por vezes se mostra igual. A palavra risível é tal qual a poesia, o sentido desautomatizado, a expansão do sentido enclausurado pelos dias, ela fere a percepção cristalizada e inverte o mundo que conhecemos. Dá cor ao tom de cinza que empoeira a superfície das palavras. O mesmo humor gera infinitas possibilidades de arte que estarão a serviço da sociedade para em primeiro lugar contestá-la e posteriormente sugerir novas atitudes

A linguística desmontou a palavra cômica a tal ponto, que pode declarar que a ironia é uma conversa que se efetua pela metade. A ironia não é simplesmente apontar o sentido oposto, é lançar uma fala que pode ser mais de uma, que pode ser multiplicada, e que obrigatoriamente conta com a perspicácia de quem a escuta. Percebemos a força da ironia como tom de discurso, como procedimento comunicativo que diz algo, desdizendo. Tão amplas são as possibilidades irônicas, que estas se multiplicam e invadem outras categorias. Até porque categorizar o riso é algo quase impossível.

Ademais, é preciso salientar que *A Comédia do Trabalho* é significativamente uma dramaturgia carnavalizada. Nela, o palco proporciona a inversão simbólica da ordem violentamente colocada sobre os indivíduos, é dessa ação deriva-se a carnavalização. Por um breve momento a ordem é desfeita e os homens tornam-se iguais, mas a violência dos mandatários irrompe de forma autoritária reestabelecendo o controle anterior. No entanto a violência, o autoritarismo, ou a miséria são trabalhados de forma risível. O riso neste texto devolve ao espectador a consciência de que o homem que não possui recursos financeiros é um brinquedo na mão dos grandes capitalistas.

REREFÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1982.

ARISTÓTELES. **A arte poética**. São Paulo, Martin Claret: 2004.

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

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

BERGSON, Henri. **O riso**. São Paulo, Martins Fontes, 2004

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Unicamp, 1996.

CARVALHO, Sérgio de. **Companhia do Latão – 7 peças**. São Paulo, COSACNAIFY, 2008.

_____ (org.). **Introdução ao Teatro Dialético – Experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo, Expressão Popular, 2009.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**, Minas Gerais, Editora PUC Minas, 2006.

GOETHE, Johann. **Fausto Uma Tragédia – Primeira parte**, São Paulo: Editora 34, 2007.

FREUD, Sigmund. “Humor”. In:_____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Vol. XXI. 4. ed. Trad. José Luís Meurer. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2012. p. 165-182.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**, São Paulo: Editora Unesp, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**, Lisboa; Relógio D'Água, 2007.

PASTA, José Antonio. **Trabalho de Brecht**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

PROPP, Vladimir Iakovlevitch. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1966

SHAKESPEARE, William. **Noite de Reis**. Rio de Janeiro: Lacerda. 2005.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras. 2007.