

Entrevista com Cleise Furtado Mendes

Entrevistadores:

Rodrigo Alves do Nascimento

Universidade Federal da Bahia (UFBA) | Salvador | BA | BR
professor.rodrigonasascimento@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7130-0981>

Elen de Medeiros

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
elendemedeiros@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1281-2092>

Ainda que se possa considerar como premissa que a comédia é um gênero que possui pouca receptividade crítica no Brasil, não podemos deixar de mencionar a importância para seu estudo do conjunto da obra da professora, dramaturga e pesquisadora baiana Cleise Mendes. Autora de uma das principais referências sobre o cômico e a comédia – *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia* (Perspectiva, 2008) –, há mais de quarenta anos ela se dedica não só à docência na Universidade Federal da Bahia e à produção teórica sobre o drama, mas a uma prolífica produção dramática. Autora das premiadas *A terceira margem* (1981), *Castro Alves* (1994) e *Joana d'Arc* (2010), ela também escreveu inúmeras peças cômicas, igualmente populares, dentre as quais se destacam *O bom cabrito berra* (2003) e *Marmelada: uma comédia caseira* (2003).

Diante dessa inspiradora trajetória, convidamos Cleise Mendes para falar um pouco mais sobre esse gênero que sempre foi um dos pilares do teatro brasileiro, mas que também sempre se confrontou em um embate frente a outros gêneros considerados “sérios”. Nesta entrevista, ela fala não só sobre esse aparente paradoxo, mas também sobre as mudanças nos pactos que a comédia faz com o público no contemporâneo, os desafios éticos de se fazer comédia hoje e os efeitos da catarse cômica para além do crítico-satírico. A entrevista também não deixa de ser uma homenagem ao seu já mencionado livro sobre o assunto, que completou mais de quinze anos desde sua publicação e continua repercutindo de maneira decisiva nos estudos sobre dramaturgia e teatro brasileiro.

Para início de conversa, queríamos conhecer um pouco da sua trajetória com as formas cômicas do teatro: como você se interessou por esse gênero no seu percurso acadêmico?

Consigo identificar (retrospectivamente, sem antes ter me apercebido disso) duas razões para essa aproximação com o cômico, uma de ordem prática, outra de cunho teórico. Em 1973, eu escrevi meu primeiro texto para teatro, *Marylin Miranda*, que era uma comédia musical. A partir daí, minha prática dramática tornou-se contínua, e sempre em estreita relação com os colegas encenadores. Na verdade, eu produzia textos em cumplicidade com alguma



proposta ou concepção da direção. Dos textos que escrevi, dentre originais e adaptações (que hoje chegam a quase cinquenta) poucos foram produzidos, como se diz, “no gabinete”, em solidão, sem ter a perspectiva de uma montagem próxima (às vezes muito próxima, e a escrita acontecendo sob pressão do tempo). E posso perceber, agora, olhando no retrovisor, que aproximadamente a metade das demandas que recebi dos diretores (aos quais devo e deverei sempre o estímulo e o desafio para ter produzido todos os meus textos para o palco) estavam direcionadas para a comicidade. Mas vejam: a metade, não muito mais. Escrevi igual número de peças sérias (sobretudo peças históricas, como *Castro Alves* (1994), *Joana d’Arc* (2010), *Dois de julho* (2014) e outras), embora o humor sempre estivesse presente, ainda que restrito a algumas cenas. Então, eu tive que descobrir, na prática, essa delícia que é produzir o riso na plateia com o ritmo de um diálogo, o desenho de uma cena ou de uma personagem.

A segunda razão, no âmbito teórico, veio de minha experiência como professora de dramaturgia, na Escola de Teatro da UFBA, ao longo de mais de quatro décadas. Pesquisando textos para o preparo das aulas, eu constatei a escassez de estudos consistentes sobre a comédia, em comparação com a oferta de teorias sobre outros gêneros, e sobretudo sobre a tragédia. As referências, repetitivas, limitavam-se a alguns autores, como Bergson ou Pirandello, em claro descompasso com a exuberante riqueza da tradição da dramaturgia cômica. Por isso, ao escolher um tema para meu projeto de doutorado, achei que seria uma boa oportunidade para empreender uma pesquisa “séria” sobre o cômico.

Seu livro A gargalhada de Ulisses (publicado pela Perspectiva em 2008) é inovador em muitos aspectos e redefiniu nosso modo de pensar a catarse na comédia. Poderia falar um pouco sobre o que lhe motivou a, naquele momento, empreender uma pesquisa sobre este tema?

O livro é resultado de minha tese de doutorado no Instituto de Letras da UFBA. Meu objetivo era investigar o efeito catártico no domínio da dramaturgia cômica, mas eu já ingressava no reino da comédia munida de uma chave. No mestrado, eu havia proposto uma reconfiguração do conceito de catarse, deslocando-o do contexto aristotélico para torná-lo aplicável à variedade das escritas dramáticas contemporâneas. Então, era essa ideia de catarse, revista e ampliada, que eu agora direcionava à comédia.

Nesse estudo anterior, eu busquei sobretudo questionar um uso bastante popularizado do termo catarse, como sinônimo de alívio ou descarga emocional, noção ainda muito difundida na imprensa diária, em críticas de textos, filmes ou espetáculos teatrais. Afirmei, ao contrário, que o efeito catártico produzido pela ficção dramática conjuga a experiência emocional e a compreensão lógico-racional, por ensejar simultaneamente empatia e distância, por permitir ao espectador acessar uma vivência imaginária por meio das personagens. Assim, a experiência catártica propiciada pelo drama, em suas diferentes formas, dependeria sempre de um circuito afetivo-cognitivo que aciona o repertório de imagens, conceitos, afetos e valores do receptor. Esse efeito produzido precisa ser compreendido em sua historicidade, pois não é um fenômeno limitado à determinada forma de drama, visto que não reside em uma *estrutura*, e sim em um *processo*, no fluir e refluir incessante dos afetos e valores dos diversos públicos, em cada tempo e lugar.

Mas o conceito de catarse que nós herdamos esteve sempre vinculado à ótica da tragédia. Ao me aproximar das obras cômicas com a noção de catarse que acabo de descrever, encontrei, de saída, uma espécie de “nó” teórico. Muitos estudiosos ainda hoje insistem em afastar o componente passional na explicação do efeito cômico, graças a teorias já cen-

tenárias, como o conhecido estudo de Henri Bergson: sua teoria da comicidade tem como ponto capital a ideia de que uma certa *anestesia afetiva* é um pré-requisito do riso. Aceitar essa limitação seria renunciar à minha visão da catarse como um fenômeno simultaneamente afetivo e cognitivo. Felizmente percebi onde estava o nó e o modo de desatá-lo: quando Bergson afirma que “a emoção” é inimiga do riso, ele está apenas aferrado à tradição do trágico e restringe a participação afetiva do espectador a *duas emoções*, velhas conhecidas que surgem sempre de braços dados na história da catarse: piedade e terror. Ou seja, os afetos visados na catarse trágica, desde Aristóteles. Entendi, então, que seria necessário investigar qual o componente *patético* que alimentava a catarse no cômico ou, em outras palavras, que naipe de paixões estaria em jogo na produção da comicidade. Nessa tarefa, contei com a ajuda de Freud, Nietzsche, Baudelaire, Bataille, Mauron, Bakhtin, Frye, mas acima de tudo com o rico legado de muitos séculos que está presente no trabalho de comediantes e comediógrafos.

Apesar de no Brasil termos uma forte tradição de dramaturgia cômica, você acredita que nos meios acadêmico e artístico ainda há muito preconceito ou muitas ressalvas à comédia? Se sim, por quê?

Todos nós, acredito, já ouvimos alguém dizer, elogiando um filme ou uma peça, que tal obra “não é só uma comédia”. Esse é um bom exemplo de como a linguagem nos trai, como ela “entrega” ou revela nossos preconceitos mais enraizados. Na história do pensamento ocidental, sobretudo a partir do século XVII e da poética neoclássica, começa a se desenvolver uma visão filosófica e artística que é filha de um péssimo casamento entre o idealismo platônico e a metafísica judaico-cristã, e que resulta numa desvalorização explícita de tudo que está associado ao corpo, à materialidade, à fisicalidade de nossa existência terrena. A velhíssima ficção que separa corpo e alma funciona muito bem nesse sentido. Ora, é impossível pensar a comicidade sem um trânsito pela corporalidade. O próprio riso, como reação ao efeito cômico, é uma espécie de terremoto corporal, e assim foi visto – e temido! – por filósofos, padres e doutores.

Nós, hoje, ainda somos, de certo modo, reféns dessa formação ideológica, apesar de todo o trabalho de desconstrução da metafísica ocorrido na segunda metade do século XX, sobretudo por filósofos como Jacques Derrida. Volta e meia se ouve, mesmo nos corredores da universidade, que tal obra cômica é relevante porque tem algo de “profundo” ou de sério, como se o nada simples e nada fácil poder de fazer rir não fosse suficiente. Parece persistir, mesmo entre os estudiosos do assunto, certa dificuldade em perceber a produção do cômico como autêntica *poiesis*, como criação, e considerar que uma piada, um chiste ou um poema lírico nascem da mesma capacidade humana para a invenção artística.

Uma das questões que você discute em seu livro é como a comédia, com seus modos de representação e com os sentidos que mobiliza, pede pactos específicos com o público em diferentes momentos históricos. Do momento da publicação de seu livro até agora, esses pactos têm mudado? Que questões e desafios os debates sobre representação e representatividade ou sobre a dimensão ética da representação literária colocam para a comédia?

Sim, esse é um ponto importante e nunca é demais enfatizá-lo. A comédia depende de um pacto com o público, muito mais do que a abordagem séria de um tema, pelas razões a que já me referi. E os pactos têm data de validade, é claro. Mas é preciso observar que limites éticos foram impostos à comédia desde que ela existe. Poucas vezes autores e público puderam gozar da ampla liberdade crítica e satírica que encontramos, por exemplo, na comédia de

Aristófanes, até o momento em que foi também proibida, com a democracia ateniense sob o coturno dos oligarcas. Em cada tempo e lugar, sempre existem os moralistas de plantão querendo impor suas normas e preceitos. E estes costumam ser, é claro, os primeiros alvos da comicidade, visto que se pretendem portadores de “verdades” indiscutíveis; mas se tem algo que a força cômica (força no sentido nietzschiano) não deixa de desestabilizar, em qualquer tempo, são todas as garantias do real e da verdade. O cômico desconfia, sistematicamente, de toda afirmação monumental, de toda imagem grave e solene, e abre espaço para o absurdo e o jogo da fantasia.

Por outro lado, observa-se que certas formas de comicidade se tornaram claramente “indesejáveis”, sobretudo quanto aos alvos do ridículo. E creio que isso aponta uma mudança saudável nos hábitos do público. Rir do feio, do fraco, do estúpido, do pobre, de todo aquele que se encontra em posição social fragilizada, já foi uma forte vertente da tradição cômica (nela incluindo-se certo humor televisivo), mas esse tipo de apelo ao afeto sádico (sim, é preciso dar nome e reconhecê-lo) cada vez menos vem merecendo a estima dos espectadores. Ainda bem.

Você consegue dimensionar teoricamente o perfil do povo brasileiro, tão afeito às formas cômicas? Em outras palavras: somos um povo que produz muitos memes, muitas formas de comicidade para além do teatro, apesar de estarmos evitando formas canônicas da comédia no palco hoje. Você considera que isso é perigoso ou apenas uma outra forma de catarse, no sentido de que nos satisfazemos ao rir do problema e não solucioná-lo?

Realmente, eu não vejo contradição entre “rir de” um erro político, ou um mal social, e buscar formas de combatê-lo ou solucioná-lo. Ao contrário, expor ao ridículo certos discursos e comportamentos nocivos *pode ser o primeiro passo* para rachar o verniz da hipocrisia, para desnudar as intenções nefastas que se escondem em falas e gestos aparentemente nobres ou bem-intencionados. Não só a tradição da comédia está repleta desses exemplos, como eles saltam diariamente das redes sociais. E muitas vezes nos alertam para um mal que ainda não percebemos, que se encontra camuflado em palavras pomposas como “pátria”, “família” e outras tantas. Se entendemos que o modo de agir da força cômica é abalar, desestabilizar, deixar cair o maior número de máscaras possível, entenderemos esse medo milenar que os donos do poder sentem diante da abordagem cômica. A mentira não resiste à força cômica. E os terríveis tentáculos da repressão e do autoritarismo, diante dela, ainda que por um momento, se transformam em minhocas assustadas.

Há alguns anos, participei de uma mesa redonda que debatia a ação da censura durante a ditadura militar, com foco especial nos textos teatrais censurados naquele período. Dei à minha fala o título “Quando a censura é a tragicomédia”, decidida a ressaltar sobretudo os aspectos jocosos desse convívio com a opressão, lembrando certas experiências pessoais nada menos que hilárias; antes, porém, fiz questão de lembrar ao público que se é fácil fazer piada à distância: para aqueles que viveram essa realidade a censura representou, muitas vezes, não só o impedimento do trabalho artístico, como também a ruína financeira de pessoas e grupos. Busquei também lembrar que no agitado mar da história tudo sempre pode se repetir, em tom trágico ou cômico. Em 1965, na estreia do espetáculo *Electra*, em São Paulo, agentes do DOPS procuraram Sófocles pelo teatro, para prendê-lo como autor subversivo. Nossa geração riu muito com esse relato. Mas eis que, em setembro de 2016, um deputado apresenta requerimento para convocar Tomie Ohtake, artista plástica japonesa, naturalizada

brasileira, para depor na CPI da Lei Rouanet – ignorando sua morte em 2015! Então, tudo pode se repetir, e é preciso estar “atento e forte” como dizia certa canção tropicalista de 1969.¹

Além de seu trabalho como professora e pesquisadora, você também é dramaturga. Em seu repertório há peças premiadas e também algumas comédias que gozaram de muito sucesso, como O Bom Cabrito Berra e Marmelada: Uma Comédia Caseira. Como alguém que escreve dentro dos gêneros mais variados, você vê algum desafio específico ao escrever comédias? Se sim, quais?

Existe uma diferença interessante, para o comediógrafo, e só agora percebo, com a pergunta que vocês fizeram, que não tratei dela em meu livro. Os linguistas que estudam o aspecto performativo da linguagem têm um termo para designar o efeito que alguém pode produzir sobre os sentimentos, pensamentos ou ações de seus ouvintes apenas *por dizer algo*. Num diálogo, a fala de uma personagem pode ter o poder de convencer, irritar, surpreender, assustar, ameaçar o seu interlocutor. Chama-se isso de efeito perlocucionário ou perlocução. Imaginemos agora esse efeito sendo produzido não na relação entre personagens, mas entre o palco e a plateia, podendo ser avaliado pela reação dos espectadores. É o que ocorre numa comédia, a cada vez que o espectador ri. O som das risadas do público é um registro no qual confiamos para avaliar o efeito causado por uma fala, uma cena, um gesto da personagem. Essa resposta imediata ao que acontece em cena é privilégio da comédia. Em outras formas de drama, não é possível avaliar *de imediato* o efeito produzido no espectador, o quanto se sentiu impactado ou comovido com o que viu e ouviu. (Saberemos depois, ao receber as felicitações no camarim – na melhor das hipóteses...). Então, para o comediógrafo, para o encenador e sobretudo para os atores em cena, quando a risada acontece, é algo gratificante e animador. Mas é também um risco. Porque não há subterfúgios, desculpas ou protelações. Tudo tem que acontecer aqui e agora, com o devido registro sonoro das gargalhadas, ou nada feito.

E é um risco, também, porque existe a variação dos públicos, no tempo e no espaço. Quem já teve a experiência de levar um espetáculo de comédia a várias cidades, com razoável sucesso, de certo ficou surpreendido ao ver que o retorno do riso não se dá exatamente nos mesmos momentos, para diferentes públicos, e que aquilo que leva o espectador baiano às gargalhadas, por exemplo, pode deixar em silêncio uma plateia paulista, e vice-versa.

Eu aprendi, principalmente, como dramaturga, que a partir de certo ponto tudo depende dos atores, sempre. Por maior que seja o nosso empenho em produzir uma escrita dramática que funcione teatralmente, é da força viva da atuação que virá a magia da cena e o envolvimento do público. Mas isso já não é específico da comédia, e sim a realidade de qualquer forma de drama encenado.

Para finalizar, retomando um eixo que permeou nossas questões e tem a ver com a comédia no teatro contemporâneo: como pesquisadora do gênero, você vê alternativas de escrita e recepção da comédia no teatro contemporâneo, diante de nossas situações sociais, por exemplo?

Eu acredito fortemente na capacidade da abordagem cômica para produzir certos efeitos salutar em nossa visão dos males sociais. Primeiro, como já foi dito, o movimento de desnudar, de “colocar a nu” o ridículo e o inaceitável de certos comportamentos e situações, justamente porque já se encontram, infelizmente, naturalizados. Por exemplo, a longa lista dos preconcei-

¹ “Divino, maravilhoso”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

tos, de classe, de raça, de gênero ou qualquer outro. Muito mais temível, para os infratores, do que uma acusação “a sério” de suas atitudes é a possibilidade satírica de serem expostos em sua pequenez, sua mesquinhhez, sua fragilidade. E seu medo do outro, seu pavor do *diferente*, que é o principal afeto a ativar o ódio e a rejeição a pessoas e grupos, a valores e comportamentos.

Mas não devemos, também, reduzir o efeito da catarse cômica ao seu aspecto crítico-satírico. Já aprendemos, com Nietzsche, Freud, Baudelaire, entre outros, que o riso que provém da comicidade pode nos dar acesso a fontes de prazer que se acham “interditadas” na vida adulta (pela lógica e coerência que exigem de nós, como pessoas *sérias*), que através dele abrem-se conexões com a infância, com o lúdico, com o amplo e divertido território da fantasia e do *nonsense*.

De tudo isso resulta uma incrível diversidade na produção dramatúrgica do cômico, seja para o palco ou para as telas. As comédias contemporâneas misturam livremente elementos de subgêneros, antes mantidos separados, como farsa, romance (comédia romanesca), melodrama, a velhíssima sátira de costumes, sempre revisitada e reinventada, fantasia (*fée-rie*), alegoria, absurdo, ironia dramática. Para citar apenas a produção mais próxima, na dramaturgia da Bahia, vemos como o público reage positivamente, lotando as salas, a formas bem distintas de comicidade: seja uma comédia romântica, com notas líricas e nostálgicas, como *Os dias lindos de Celina Bonsucesso* (2024), de Paulo Henrique Alcântara; seja uma comédia “acelerada” que mistura o ritmo frenético de aventuras juvenis com humor inteligente, para abordar temas sensíveis, como *Egotrip* (2017), de João Sanches; seja uma sátira de costumes debochada e desabrida, que remonta à licenciiosidade da Comédia Antiga, nutrindo-se do cordel e do cômico popular, como *Vixe Maria! Deus e o diabo na Bahia* (2004), de Gil Vicente Tavares, Cláudio Simões e Cacilda Póvoas. São peças com produção cênica e dramatúrgica muito distintas, que só se igualam no carinho que receberam de nosso público.