

---

# SOLIDÃO, MULTIDÃO, RISO E (DES)CONTROLE: UMA AVENTURA PATÉTICA NO TEATRO

# 6

---

## LONELINESS, CROWD, LAUGHTER AND (UN)CONTROLLABILITY: A PATHETIC ADVENTURE IN THEATER

---

**FERRAZ, Luana**

Doutora em Língua Portuguesa pela PUC-SP

Professora do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade de Franca (UNIFRAN)

E-mail [luana.ferraz@unifran.edu.br](mailto:luana.ferraz@unifran.edu.br)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3208-7863>

### RESUMO:

Neste artigo, tencionamos investigar a ressonância afetiva estabelecida entre a personagem protagonista de uma cena cômica e a plateia do espetáculo teatral. Propomos, assim, uma análise retórica do esquete “A encalhada”, um dos nove quadros que compõem a peça *Cócegas* (2004), de Heloísa Périssé e Ingrid Guimarães. O esquete em questão foi selecionado a partir do DVD *Cócegas*, produzido pela EMI Music Brasil, o qual constitui um registro dos espetáculos gravados no Tom Brasil Nações Unidas, em São Paulo, nos dias 10 e 11 de abril de 2004. Após a seleção, procedemos à análise dos componentes verbais e não verbais do quadro, destacando excertos que relevam o movimento passional no esquete, tendo em conta o imbricamento que naturalmente se dá entre o *pathos* e as demais provas retóricas, a saber, o *ethos* e o *logos*. Finda a análise, concluímos que a interação entre os diferentes expedientes retóricos do esquete é capaz de incitar, no auditório, paixões eufóricas, como a confiança; e disfóricas, como a vergonha e a inveja.

**Palavras-chave:** Humor. Retórica. Paixões. Esquete. Teatro.

### ABSTRACT

In this paper, we intend to investigate the affective resonance established between the protagonist character of a comic scene and

the audience of the theatrical show. We propose, therefore, a rhetorical analysis of the sketch “A stranded”, one of the nine parts that compose the theatre play *Cócegas* (2004), by Heloísa Périssé and Ingrid Guimarães. This sketch was selected from the DVD “*Cócegas*”, produced by EMI Music Brasil, which is a record of the shows taken at Tom Brasil Nações Unidas, in São Paulo, on April 10 and 11, 2004. After the selection, we proceeded to the analysis of the verbal and nonverbal components of the play, highlighting excerpts that reveal the passionate movement in the sketch, considering the entanglement that naturally occurs between the pathos and the other rhetorical evidence, namely, ethos and the logos. We conclude that the interaction between the different rhetorical devices of the skit is able to incite, in the audience, euphoric passions, such as trust; and dysphoric, such as shame and envy.

**Keywords:** Humor. Rhetoric. Passions. Sketch. Theater.

## INTRODUÇÃO

Na penumbra, há silêncio, concentração, quase imobilidade. Sob a luz efêmera, vida, voz, agitação. Entre elas, uma linha simbólica, fronteira que caracteriza o ritual. Eis a sala. Eis o palco. Eis o teatro. Nesse universo reservado, a presença do auditório garante o espetáculo. A passividade física dos espectadores os torna sensíveis às emoções desafiadas pelos atores em cena ainda mais que às agruras sofridas pelos atores no cotidiano.

No teatro, afirma Le Breton (2009, p. 256), “tudo é concebido na perspectiva da captação moral do público ou da facilitação do contágio pelas paixões”. Curiosamente, no entanto, a relação entre o palco e as emoções, fartamente discutida na tragédia, permanece pouco clara em relação à comédia. Partindo dessa observação, propomos, neste artigo, uma análise retórica do esquete “A encalhada”, um dos nove quadros que compõem a peça *Cócegas* (2004), de Heloísa Périssé e Ingrid Guimarães.

Organizamos, pois, o trabalho da seguinte maneira: em um primeiro momento, fazemos algumas considerações a respeito da peça *Cócegas* e do monólogo “A encalhada”, nosso objeto de estudo; em seguida, discutimos questões relacionadas ao *pathos*; e, finalmente, apresentamos a análise do movimento passional no esquete.

## OBSERVAÇÕES GERAIS SOBRE O OBJETO DE ESTUDO

Esquetes (do inglês *sketch*, esboço) são cenas curtas, geralmente cômicas, dialogadas ou não, improvisadas ou não, apresentadas em teatro, rádio, cinema, televisão ou *internet*. São, de modo geral, encenações com princípio, meio e fim bem determinados, desenvolvidas por um pequeno grupo de atores. Nesse tipo de representação, a intriga é apresentada aos saltos e a caracterização dos aspectos psicológicos das personagens é pouco aprofundada (PAVIS, 2007; CAZELATO, 2009; COSTA, 2012).

Conforme sublinha Carmelino (2015), os esquetes são textos híbridos, isto é, textos que combinam diferentes linguagens (verbal oral e escrita, imagens estáticas e/ou em movimento, percepção espacial, de cor, luz e som) e que abordam temas muito diversos (instituições, questões existenciais, cultura, sexo, política, tipos humanos), colocando sempre em destaque questões éticas (hábitos locais e globais) e estéticas.

O esquete “A enalhada”, que constitui o objeto de análise deste artigo, é um dos nove quadros (*Professora de ginástica, Modelo anoréxica, Miss Mossoró, Cachorras, Maricson, A enalhada, Adolescente, Perua de Deus e Pinto e Pinguim*) que compõem a “comédia de gaveta” (PAVIS, 2007, p. 55) *Cócegas*, escrita e interpretada por Heloísa Périssé e Ingrid Guimarães.<sup>1</sup>

No espetáculo, apresentado de 2001 a 2011, a dupla de atrizes dá vida a mulheres comuns, submetidas aos percalços da vida contemporânea: a professora de ginástica multitarefas, a modelo anoréxica, as “cachorras” que procuram homens na boate, a bispa evangélica, a adolescente que reclama da mãe e fofoca com as amigas, a mulher maníaca e enalhada, as atrizes frustradas que fazem figuração em programas infantis.

O esquete “A enalhada” é um monólogo protagonizado por Dal (interpretada por Ingrid Guimarães), uma mulher que decide procurar na terapia de grupo uma ajuda para superar seus fracassos amorosos. Na cena que apresenta o primeiro dia de terapia da personagem, ela narra as aventuras de seus dois últimos (e únicos) relacionamentos, exibindo um comportamento obsessivo e irritadiço que arranca gargalhadas da plateia.

<sup>1</sup> As informações sobre a peça *Cócegas* foram compiladas a partir de consultas ao material extra, disponível no DVD *Cócegas* (EMI, 2004), e a matérias de divulgação e entrevistas das atrizes veiculadas pela internet.

Manias de organização e simetria, pensamentos repetitivos, exagero, comportamento impolido são traços recorrentes do caráter de Dal; elementos que se acumulam na constituição de um caráter detalhista, hiperbólico e ansioso, que leva ao extremo os sintomas mais típicos do distúrbio neurótico.

A neurose, descrita em 1769 por William Cullen, e posteriormente popularizada por Sigmund Freud e Carl Gustav Jung, é uma desordem psíquica que deriva de uma angústia emocional ou de um conflito inconsciente, e que pode ser expresso por sintomas muito variados, dentre os quais são frequentemente citados a ansiedade, a instabilidade emocional, a depressão, os comportamentos obsessivo-compulsivos<sup>2</sup> e as fobias.

A hipérbole é a figura retórica mais importante na produção do efeito cômico no esquete “A enalhada”. Aos olhos do público, a mulher neurótica, representa um indivíduo-padrão, capaz de reunir, de forma amplificada, as características mais marcantes dos vários subtipos de distúrbio neurótico. A essa imagem desmesurada vinculam-se “ações, modos de expressão, reações emotivas, cacoetes involuntários ou juízos” (PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 339) “naturalmente” ridículos. Os espectadores, por certo, não poderiam permanecer indiferentes a essa profusão de imagens e sentimentos. A par disso, procuraremos compreender como se dá a ressonância afetiva no esquete em questão. Antes, porém, faremos algumas considerações sobre as paixões.

### A RETÓRICA E AS PAIXÕES

Segundo esclarece Bento (2008), a origem etimológica do termo paixão remonta a Aristóteles. O autor nos conta que o filósofo grego distingue os sentidos dos verbos de acordo com a sua utilização na forma ativa (agir) ou passiva (sofrer). A paixão equivale, então, à forma passiva, indicando que o sujeito “sofre” a ação expressa pelo verbo. O *pathos* aristotélico, no sentido geral, estaria, pois, relacionado à expressão de um movimento da alma afetada por uma impressão vinda do exterior.

Antes, porém, da conceitualização aristotélica, as paixões foram abordadas por Platão em *A República*. Nessa obra, o pensador apresenta a famosa “Alegoria da Caverna”, expondo a oposição entre o mundo

2 As informações sobre o distúrbio neurótico e seus sintomas foram compiladas a partir de consultas a sites que veiculam informações médicas para leigos, tais como <http://doutissima.com.br/2013/07/17/o-que-sao-neuroses-sintomas-e-tratamento-9988/> e <http://www.abc.med.br/p/psicologia.47.psiquiatria/220200/neuroses+o+que+saber+basicamente+sobre+elas.htm>. Acesso em 11 dez. 2019.

sensível (paixão) e o mundo inteligível (razão). Para Platão, o homem ordinário, submetido ao contato com o mundo sensível, comporta-se como um prisioneiro na Caverna das ilusões, já que as paixões que se movem em sua alma são capazes de submeter a realidade intelectual, levando-o a tomar a aparência pela verdadeira realidade. A dialética platônica – método que pretendia levar o homem a recordar-se das “verdades encerradas na alma” (MEYER, 1994, p. 44) – se prestaria, portanto, à superação das paixões, ou, em última instância, da própria contingência.

Aristóteles, por sua vez, busca livrar-se do paradoxo platônico, propondo a reabilitação do sensível e sua reincorporação ao campo da dialética. Por esse motivo, o estagirita inclui na sua *Arte Retórica* uma longa discussão sobre as paixões. No segundo livro do tratado, Aristóteles lista os quatorze tipos de emoções “que fazem alterar os seres humanos”, introduzindo “mudanças nos seus juízos” (ARISTÓTELES, 2005, p. 160), a saber: cólera, calma, temor, segurança (confiança, audácia), inveja, impudência, amor, ódio, vergonha, emulação, compaixão (piedade), favor, indignação e desprezo.

Ao longo de sua exposição, o filósofo define cada uma das emoções, considerando suas causas e o estado de espírito da pessoa que as experimenta. Para Aristóteles, as paixões constituem “[...] um teclado no qual o bom orador toca para convencer” (MEYER, 2000, p. XLI). Convém lembrar, entretanto, que o controle das paixões, para Aristóteles (ou, poderíamos dizer, para os gregos de modo geral), não deve atender a interesses individuais, mas à promoção do bem-estar social. Na perspectiva aristotélica, a retórica assume, portanto, um papel fundamental para a manutenção da harmonia da *Pólis*, uma vez que faculta a negociação das diferenças nocivas ao homem e à cultura.

Na retórica latina, coube a Cícero discutir mais amplamente sobre as paixões. Na perspectiva do cônsul romano, o *pathos* é “algo que acontece ao auditório” (SLOANE, 2001, p. 560, tradução nossa) como resposta à *performance* do orador. Sendo assim, cabe ao orador avaliar a causa e decidir se ela merece um apelo patético. Se a resposta for positiva, convém que ele passe a observar as predisposições emocionais do auditório. Assim, será possível orientar o investimento oratório de modo a intensificar as emoções já existentes ou a produzir emoções novas, que sejam mais adequadas aos seus interesses.

Após a consolidação das contribuições romanas, o estudo do *pathos* tornou-se pouco expressivo, até que, no século XVII, a disseminação

do cartesianismo e a crescente influência da lógica formal positivista conduziram ao “efetivo divórcio entre o argumento e o *pathos*” (SLOANE, 2001, p. 566, tradução nossa).

A revalorização das paixões se dá apenas no início do século XX, quando os pesquisadores de diferentes campos do conhecimento voltam a sublinhar a insuficiência da lógica formal no tratamento dos conflitos humanos. Os estudos sobre o *pathos* ressurgem, então, como tentativas de compreender e gerenciar o mundo das relações informais e cotidianas.

Seria de esperar que as obras responsáveis pelo resgate da retórica no século XX fossem também as primeiras a recuperar o interesse pela discussão do papel das emoções no discurso. Isso não é, no entanto, o que a história registra. O *Tratado da Argumentação* (1996 [1958]), obra que reinaugura o estudo da retórica em nossos dias, deixa muito a desejar no que diz respeito à tematização dos afetos.

Segundo observa Menezes (2007, p. 315), as paixões são concebidas, no *Tratado da argumentação*, como “meios de simulação e artifício”, que mascaram a ausência de argumentos razoáveis, servindo antes ao engodo que à persuasão. Nessa perspectiva, a paixão constituiria, portanto, um “obstáculo” à argumentação (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 539).

Outros neoretóricos, entretanto, se afastam bastante da “retórica sem emoções” (PLANTIN, 2008, p. 122) de Perelman. Excelente exemplo disso é Michel Meyer, autor que dedica grande parte de sua obra ao estudo do *pathos*. A abordagem neoretórica de Meyer apresenta feições bastante particulares, uma vez que se baseia no que ele próprio denomina problematologia ou teoria da problematidade. Para o autor, a linguagem se organiza na relação pergunta-resposta: todas as frases da língua constituem respostas que remetem a questões implícitas.

Nesse contexto, o autor situa o *pathos* como a dimensão que simultaneamente expõe e anula a problematidade: a paixão se manifesta diante de um problema, de uma questão que precisa ser resolvida; e, por outro lado, se apresenta como uma resposta prévia, que faz desaparecer a questão, dando-nos a impressão de que ela jamais existiu. Como consequência, entendemos que a paixão se vale de uma “racionalidade retórica”, que busca, em argumentos implícitos, os modos de qualificar (as coisas, os fatos, as pessoas, os acontecimentos e as ações) e, principalmente, os modos de legitimar, justificar e “fazer ver” a conclusão desejada (MEYER, 2007b, p. 147).

Além disso, o filósofo considera que a paixão constitui “uma reação [...] à diferença problematológica” (MEYER, 1994, p. 268), isto é, uma reação ao Outro: “ao Outro em nós, ao Outro que somos para nós próprios e ao Outro que somos para os outros” (MEYER, 1994, p. 306). Coletivamente, as paixões consistiriam, portanto, em diferentes formas (nem sempre positivas) de responder à tensão entre os desejos (ou necessidades) de identificação e de diferenciação (entre indivíduos ou grupos).

Em poucos lugares essa lógica da igualdade e da desigualdade (ou da superioridade e da inferioridade) pode ser mais bem percebida que no teatro. Segundo Meyer (1994) e Queiroz (1999), o espaço cênico se tem consagrado, desde a Grécia, como lugar de conflito e de laboração das paixões. Sendo assim, dedicaremos a continuidade deste trabalho à comédia, forma dramática “[...] cuja existência se justifica pela força com que co-move o [...] espectador” (MENDES, 2008, p. XXI).

### **ENTRE O PALCO E O AUDITÓRIO: O RISO E O EXERCÍCIO DAS PAIXÕES**

Conforme observa Meyer (2007a), o teatro é o espaço da alteridade. Sem a interferência de um narrador, as personagens dramáticas encontram-se livres para atuar sem mediações. Desse modo, o mundo representado revela-se ao espectador como se existisse por si mesmo, dando-lhe a sensação de estar dentro da cena. O público é seduzido pelo desejo de ser outro, pela potencialidade de cada cena, de cada conflito, pela dor e pelo prazer de cada personagem. Baseando-se nessas observações, Meyer (2007a) considera que as formas dramáticas são convenções discursivas centradas nas respostas do auditório ao “outro”, que questiona e que está sujeito à discussão, ou seja, discursos nos quais o *pathos* se apresenta como a dimensão retórica predominante.

Tal como Meyer (2007a), Staiger (1993) aponta a influência decisiva do *pathos* na produção do discurso dramático. De acordo com o teórico suíço, o drama reúne duas modalidades do estilo de tensão: o problema e o *pathos*. Por problema, o autor concebe a questão que o dramaturgo pretende resolver, e, por *pathos*, o tom da linguagem que provoca paixões. Para Staiger (1993), ambas as expressões da tensão são capazes de conduzir a ação dramática para o futuro, isto é, são capazes de desenvolvê-la até o desenlace. No entanto, o autor faz questão de ressaltar que a ênfase na problemática das ideias dificulta o trabalho do dramaturgo, já que exige uma arte refinada, que lhe permita assegurar a participação do público em contextos que tendem, algumas vezes, à excessiva abstração.

Dessa forma, é mais comum que se verifique, no intercâmbio discursivo do drama, uma união entre o “questionar” do problemático e o “querer” (SOARES, 2002, p. 60) vinculado ao patético: as perguntas do problema são respondidas pela força do *pathos*, que move não a mente, mas o coração da audiência. É essa união que, modo geral, garante a simpatia do auditório e impulsiona a ação dramática rumo ao desfecho.

Na tragédia, a relação entre o palco e as emoções é clara e amplamente discutida desde Aristóteles (2007): a imitação dos caracteres e das paixões, com o concurso da dança, da música e da representação, incute no ânimo dos espectadores o temor e a compaixão. Tais emoções, abundantemente mobilizadas, são purgadas ao longo do espetáculo, de modo que, ao final, restam ao público o apaziguamento da alma e o prazer que dele resulta.

Em relação à comédia, no entanto, a questão permanece obscura. Na verdade, poucos foram os pensadores que se aventuraram a debater o problema das emoções no drama, e os que o fizeram, modo geral, seguiram a via das teorias da catarse. Esse encaminhamento das reflexões repercutiu no desinteresse pelo estudo do cômico, já que, conforme observa Mendes (2008), as principais teorias que tratam do processo catártico (de Aristóteles, Nietzsche, Freud e Brecht) tomam por base a experiência trágica, seja para confirmá-la, seja para refutá-la.

Além disso, estabeleceu-se, a partir do século XX, um curso de ideias que produziria, pouco a pouco, um forte vínculo entre a comédia e a alienação das emoções. Encontramos um bom exemplo dessa perspectiva (talvez, o mais notável) na teoria bergsoniana da comicidade. Em seu famoso ensaio *O riso*, publicado em 1900, Bergson aponta a insensibilidade como um pré-requisito indispensável na produção do efeito cômico. Segundo o autor, a recepção do cômico exigiria, invariavelmente, o afastamento das emoções, uma espécie de “anestesia do coração” (BERGSON, 1983, p. 13), uma vez que o riso só poderia incidir sobre espíritos tranquilos e indiferentes.

Neste trabalho, porém, adotamos a posição defendida por autores como Mendes (2008, p. 10), segundo os quais o discurso cômico, tal como o trágico, mobiliza os repertórios afetivos e intelectuais dos espectadores, conduzindo-os a uma experiência “[...] que conjuga ludicamente o êxtase de um ritual e o prazer de compreender”. Nesse caso, entendemos que apenas algumas emoções bem determinadas devam ser evitadas na produção da comicidade, como, por exemplo, as paixões visadas pela catarse trágica: medo e piedade. Sendo assim, passaremos,



a partir de agora, a observar a possível sintonia afetiva estabelecida entre a personagem do esquete “A enalhada” e os espectadores presentes ao espetáculo *Cócegas*, no Tom Brasil.

### **A ENCALHADA: A ALEGRIA DE SER RIDICULAMENTE LIVRE (OU NÃO)**

Há pouco, tivemos a oportunidade de descrever o *ethos*, ou seja, a “aparência” (BARTHES, 1975, p. 203) da protagonista de nosso esquete: Dal é uma mulher neurótica hiperbolizada. Uma mulher que tem “os nervos à flor da pele”; que é irritada, ansiosa. Uma mulher que sente vergonha, raiva, medo. Sigamos por partes. E comecemos, como convém, pelo início.

Vergonha. Essa é a primeira paixão explicitada pela personagem. É o sentimento que percebemos pelos gestos acanhados e pelo volume baixo de voz adotado pela protagonista nos primeiros momentos do esquete. Lemos em Aristóteles (2000, p. 39), que a vergonha é uma espécie de “[...] tristeza ou perturbação com respeito aos vícios presentes, passados ou futuros, que parecem levar à desonra”. Portanto, sentimos vergonha quando fracassamos em relação a uma meta, quando transgredimos uma norma, quando somos humilhados, ou quando qualquer uma dessas coisas acontece (ou, segundo o nosso entender, está na iminência de acontecer) aos que nos são próximos (parentes ou amigos) (DE LA TAILLE, 1998 apud ARAÚJO, 2000). E, principalmente, sentimos vergonha quando nossas faltas estão expostas.

Mas por que, e diante de quem, Dal se sentiria envergonhada? Os motivos supõem-se numerosos e claros, afinal, a situação da personagem não parece nada auspiciosa: Dal é uma mulher “enalhada” há vários anos. Todos a consideram neurótica, embora ela creia (ou finja crer) que é apenas uma mulher “ligada”, isto é, uma mulher muito atenta, que tem muita energia e certa dificuldade em relaxar: “[todo mundo fala que eu sou neurótica... mas eu não sou neurótica... eu sou ligada]”.<sup>3</sup>

Para tentar resolver esse problema, Dal procura ajuda na psicoterapia. Entretanto, nossa personagem não possui dinheiro suficiente para pagar uma terapia individual, precisando submeter-se, contrariamente à sua vontade, às sessões coletivas: “[inclusive o meu CAso... nem é caso assim de terapia de GRU::po... é mais de terapia

3 Na dissertação que deu origem a este artigo, desenvolvemos uma proposta de sistema de notação de transcrição, na qual acrescentamos à base do sistema do Projeto NURC/SP, símbolos que permitem assinalar dados importantes para a produção da comicidade no esquete analisado, tais como o volume de voz (volume forte em **negrito**, intensificado por ↑**negrito**↑ e volume baixo em *itálico*, intensificado por ↓*itálico*↓) e a velocidade da fala (>minúscula>, podendo aumentar para >>minúscula >>).

individual... eu e a pesSOa... só que NESse momento da minha vida... eu tô sem nenhum **PU::TO::** ((chora de forma estridente))... e a terapia de grupo é mais baRA::ta ((chora))... e eu posso pagar com o plano de saúde da minha em**PRE::SA::**”].

Por certo, a visibilidade dada aos conflitos na reunião coletiva coloca a personagem em uma posição vulnerável, uma vez que a existência de um maior número de pessoas implica, naturalmente, um aumento na probabilidade de ser julgada de maneira negativa. Além disso, há muito que contar: nossa protagonista está muito distante do que, convencionalmente, poderíamos denominar “uma mulher bem-sucedida”, já que não possui um companheiro (namorado, marido) ou filhos e é insatisfeita no trabalho – “[que MERda a minha em**PRE::SA::** ((chora))...”].

Como se não bastasse, a personagem se utiliza de um apelido para esconder o verdadeiro nome, uma versão improvável e malsucedida de um nome masculino: [queria dizer mais uma coisa pra vocês gente... o meu nome não é Dal... o meu nome é Dalglaci... que MER-DA... e Dalglaci é o feminino sabe de quê?... DOUglas... que MER-DA].

A vergonha é atestada fisicamente: Dal cobre o rosto com as mãos – gesto que representa o “desejo de sumir” que normalmente acomete o envergonhado – e chora (*Figura 1*), o que não é de estranhar, visto que a vergonha é uma paixão disfórica, um tipo de “tristeza” (ARISTÓTELES, 2000, p. 39).



Figura 1. Stills do esquete “A enclahada” (Cócegas, 2004) – Vergonha.

Contudo, a superioridade dos interlocutores nem sempre é aceita pacificamente pela personagem, como nos atesta a ocorrência do *ritornelo* “[eu não sou neurótica... eu sou ligada... é totalmente difeRENte do que ser neurótica]”. Essa figura nos dá prova de que Dal protesta amiúde

contra a imagem que todos, supostamente, tentam lhe impingir. Importa destacar, inclusive, que esse protesto ganha, eventualmente, contornos mais agressivos. Vejamos um exemplo:

(1) [sempre tem um idiota que diz pra gente... para que apare::ce... rela::xa que ve::m... joga energia no traba::lho::... agora... essa frase que eu vou falar agora é a frase mais irritante... olha pro outro lado::... pensa em outras coisas... QUANdo VOCê MENos ↑ES-PE-RA::R↑... PINta].

O excerto (1) apresenta uma resposta de Dal àqueles que supostamente menosprezam o seu sofrimento. O epíteto “idiota”, que designa cada uma dessas pessoas, e o tom de deboche, produzido pelos alongamentos das vogais “[para que apare::ce... rela::xa que ve::m... joga energia no traba::lho::]”, ênfases, aumento do volume de voz e silabação “[QUANdo VOCê MENos ↑ES-PE-RA::R↑... PINta]”, bem como pelas expressões faciais e gestos que acompanham a fala (*Figura 2*), são utilizados pela personagem com o intuito de ressaltar o caráter inexato dos conselhos que recebe. Dal busca, assim, confirmar a relevância do seu problema, desqualificando a opinião dos conselheiros.



**Figura 2.** Stills do esquete “A encalhada” (Cócegas, 2004) – Deboche

A análise desse exemplo permite-nos chamar a atenção dos leitores para uma segunda paixão: a cólera. Aristóteles (2000, p. 7) define a cólera como “[...] o desejo, acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de um manifesto desprezo por algo que diz respeito a determinada pessoa ou a algum dos seus, quando esse desprezo não é merecido”; o que, segundo a interpretação de Meyer (2000, p. XLIII), significa “[...] um brado contra a diferença imposta, ‘injusta’ ou como tal sentida; [que] revela ao interlocutor que a imagem que ele forma do locutor carece de fundamento”.

Importa ressaltar, no entanto, que a cólera e a vergonha são emoções relacionadas à ansiedade – sintoma da neurose –; e que o estado de ansiedade deriva, por sua vez, de uma terceira paixão: o medo. De acordo com Aristóteles (2000, p. 31), o medo constitui “[...] certo desgosto ou preocupação resultantes da suposição de um mal iminente, ou danoso ou penoso”. Ou seja, sentiremos medo quando a realização de uma experiência nos fizer pressupor dor ou desconforto.

De modo geral, conseguimos prever a dor baseados em nossas experiências passadas. A partir dessa previsão, podemos discernir o que nos parece inofensivo ou perigoso, e decidir exatamente o que devemos ou não temer. A ansiedade experimentada pelo neurótico é, entretanto, um medo metafísico, exagerado e difuso. Logo, qualquer contato social pode ser considerado virtualmente agressivo por uma pessoa neurótica.

É exatamente isso o que acontece com Dal. Vemos que a ansiedade generalizada que aflige a personagem a mantém em constante estado de alerta e tensão. É como se o seu corpo permanecesse sempre exposto a algum tipo de ataque ou contrariedade. Por isso, Dal responde continuamente às agressões imaginárias dos interlocutores: por vezes, se sente ultrajada, e busca vingar-se (isto é, sente cólera ou, de forma mais tênue, irritação); por vezes, se sente envergonhada e quer evitar a presença de todos os que poderiam julgá-la negativamente.

Até aqui, dedicamo-nos a identificar as principais emoções de nossa protagonista. Sendo assim, para que possamos concluir a análise da prova patética no esquete “A encalhada”, resta-nos discorrer sobre as paixões mobilizadas pela *performance* da oradora entre o público. Ocupar-nos-emos dessa tarefa a partir de agora.

Na obra *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia* (2008), Mendes investiga os afetos associados à produção do efeito cômico, baseando-se nos tratados aristotélicos *Arte Retórica* e *Arte Poética*. Inicialmente, a autora retoma, da *Arte Poética*, os afetos que inviabilizariam a produção da comicidade, ou seja, as paixões envolvidas na catarse trágica – o temor e a compaixão –, e, em seguida, procura nas paixões contrárias a chave para a catarse cômica.

A paixão oposta por Aristóteles (2000) ao temor é a confiança (ou segurança), um sentimento que revela um afastamento em relação ao que pode nos causar mal. Não há dificuldade em admitir que essa paixão seja útil na produção do efeito cômico, afinal, ela procede “[...] de uma certa superioridade tanto sobre as coisas quanto sobre as pessoas” (MEYER, 2000, p. XLV); e a superioridade é uma condição usualmente sublinhada pelos estudiosos que investigam os aspectos relacionados ao riso.

Percebemos que, nesse sentido, a análise do esquete “A enalhada” não surpreende. A distância está estabelecida: de um lado, uma personagem medrosa, envergonhada, e às vezes, tomada por uma raiva esmaecida, que nunca chega a intimidar. Do outro, uma plateia superior, que se sente confiante diante das fraquezas da personagem, e que se crê a salvo da dor imaginária que a aflige.

Uma segunda paixão, apontada por Mendes (2008), é, no entanto, mais “polêmica”: a inveja. A inveja é uma paixão que se dirige aos que nos são semelhantes. Em última instância, corresponde ao desejo de se apropriar de um objeto idealizado que pertence a outrem. Segundo a imaginação do invejoso, é a posse desse objeto indeterminado e sobrevalorizado que causa a felicidade do outro. E o que é mais importante: é impossível ao invejoso obter coisa análoga. O objeto invejado é único e deve ser arrebatado do seu portador.

Mas, afinal, o que uma personagem ridícula poderia possuir de tão valioso? Para Mendes (2008), o que incita a inveja do espectador da comédia é exatamente o que torna uma personagem irrisória: a liberdade infantil. A personagem cômica é livre para agir “para fora e para além de um padrão adulto de comportamento” (MENDES, 2008, p. 45); é absurda, louca, extravagante. Por não se limitar pelas exigências sociais de coerência e seriedade, ela parece possuir a “fonte infantil de prazer” (FREUD, 1952, p. 147) que o espectador sente ter perdido. Ele quer tomá-la de volta, subtraí-la desse adulto ridículo e livre.

Voltemos, então, à Dal. Sim, ela nos parece uma personagem louca: é exagerada e iludida como uma “criança grande” (MENDES, 2008, p. 45). Invejamos o que vemos no palco: essa loucura que nos daria o direito de dizer bobagens, de sermos sinceros, impolidos e excêntricos. Mas, enfim, a realidade nos constrange. Jamais tomaremos posse dessa liberdade. Não importa. A loucura “controlada” está lá, diante de nós. E, sem dúvida, desfrutamos dela. Sem riscos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pois bem. Chegamos ao final de nossa trajetória. Como vimos, a investigação das paixões envolvidas no esquete “A enalhada” revelou-nos que sentimentos como a vergonha, a cólera e o medo podem ser associados à performance da personagem principal. A vergonha que leva Dal a cobrir o rosto e a chorar; a cólera, que a faz reagir energicamente a qualquer comportamento considerado ultrajante e injusto; e o medo difuso, que a mantém permanentemente tensa; encontram ressonância imediata no auditório.

Baseados em Mendes (2008), identificamos, na recepção do esquete, paixões como a confiança, que consagra nossa superioridade frente à inferioridade da personagem principal do quadro; a simpatia, que nos permite observá-la com a tolerância que concedemos aos amigos distantes; e a inveja, que nos inspira o desejo de tomar de volta a liberdade infantil que consideramos outrora perdida.

A obsessão risível da personagem neurótica não pode ser observada sem um sutil pesar. Dal é uma mulher que vive uma espécie de isolamento compulsório, uma solidão que é, simultaneamente, “causa, efeito e mecanismo produtor dela mesma” (PAIS, 2006, n.p.). Trata-se da solidão de alguém que não está efetivamente só, mas ressentido de sua precariedade de seus laços sociais.

As paixões encenadas, comunicadas através de gestos, falas e comportamentos socialmente modelados, afetam o auditório, uma multidão que, aparentemente, observa sem ser vista. As paixões, que por vezes surgem descontroladas no palco, mobilizam, na audiência, afetos moderados por lógicas sociais disciplinadoras, hedonistas e moralistas. Como resultado, temos o riso que irrompe em meio ao contraditório, que revela alívio e dor, distanciamento e aproximação. Tornamo-nos observadores e cúmplices de dramas de intimidade que supostamente não são nossos. E despedimo-nos, estranhamente alegres e incomodados.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, U. F. **O sentimento de vergonha como regulador moral**. *Vertentes (UNESP)*, v. 1, p. 68-79, 2000.
- ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2005.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- BARTHES, R. A retórica antiga. In: COHEN, J. *et al.* **Pesquisas de retórica**. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 147-221.
- BENTO, V. E. S. Para uma semiologia psicanalítica da paixão na antiguidade grega e seus sentidos adictivo e tóxico. **Psicologia USP**, v.19, n.2, p. 129-158, 2008.
- BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- CARMELINO, A. C. Leitura, análise e produção de esquete: contribuições para o letramento crítico. In: PEREIRA, S.; TOSCANO, M. (Orgs.). **Literacia, media e cidadania**. Braga: CECS – Universidade do Minho, 2015. p. 20-32.
- CAZELATO, S. E. O. A cristalização dos provérbios e sua vigência nas práticas de gêneros

textuais ou práticas comunicativas. **Sínteses** (UNICAMP. Online), v. 14, p. 86-104, 2009. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/ojs-234/index.php/sinteses/article/view/1220>>. Acesso em 14 jun. 2014.

CÓCEGAS. Direção: Aloísio de Abreu, Luiz Carlos Tourinho, Marcelo Saback, Régis Faria e Sura Berditchevsky. Produção: André Mattos e Fran Fillon. Guarulhos, SP: EMI, 2004. 1 DVD.

COSTA, S. R. **Dicionário de gêneros textuais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

FREUD, S. **El chiste y su relación con lo inconsciente**. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 1952.

LE BRETON, D. *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

MENDES, C. F. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MENEZES, W.A. Um pouco sobre as emoções no discurso político. In: MACHADO, I.L.; MENEZES, W.; MENDES, E. (orgs.). **As emoções no discurso**. v. 1. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. p. 310-328.

MEYER, M. **O filósofo e as paixões: esboço de uma história da natureza humana**. Lisboa, Portugal: Edições ASA, 1994.

MEYER, M. Prefácio: Aristóteles ou a retórica das paixões, por Michel Meyer. In: ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. XVII-LI.

MEYER, M. **A retórica**. São Paulo: Ática, 2007a.

MEYER, M. **Questões de retórica: linguagem, razão e sedução**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2007b.

PAIS, J. M. **Nos rastros da solidão: deambulações sociológicas**. Lisboa: Ambar, 2006.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PLANTIN, C. **A argumentação: história, teorias, perspectivas**. São Paulo: Parábola, 2008.

QUEIROZ, E. F. Do *pathos* do teatro grego à paixão da contemporaneidade. **Revista Symposium**, ano 3, número especial, p. 79-85, 1999.

SLOANE, T. O. **Encyclopedia of rhetoric**. New York: Oxford University Press, 2001.

SOARES, A. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 2002.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

Recebido em: 12/12/2019

Aceite em: 20/12/2019