



AS VIAS E AS VEIAS DE COMICIDADE DO ULISSES DE CÉSAR BRIE

THE WAYS AND THE VEINS OF COMICALITY IN CESAR BRIE'S ULYSSES

Michel Silva Guimarães¹
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo: Este artigo tem por direcionamento proporcionar uma discussão a respeito da arte cômica e da sua influência na elaboração diegética do texto dramático *La Odisea*, de autoria de César Brie, dramaturgo argentino radicado na Bolívia. Por meio das teorias sobre o cômico e o riso de estudiosos como Sigmund Freud, Mikhail Bakhtin, Henri Bergson, Charles Baudelaire, Cleise Mendes e Vladimir Propp traçaram-se quadros de análise interpretativa para avaliar a recorrência de elementos cômicos no texto dramático de Brie e suas possíveis motivações, operacionalizando o humor como crítica social e política às situações vividas pela Bolívia e pela América Latina. A mescla do trágico e do cômico, a utilização das dualidades entre essas duas categorias que há tempos permeiam o hall de interesses de artistas e intelectuais, a exploração dessas dualidades, assim como a recorrência do cômico, é próprio da arte poética do referido dramaturgo. Embora a mescla entre o cômico e o trágico se mostre recorrente na contemporaneidade, como bem exemplifica a obra de Brie, buscamos demonstrar neste artigo ser essa uma via recorrente na dramaturgia em língua espanhola, já estando presentes em obras como *La Celestina* (1499), *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) e sendo até

¹ Michel Silva Guimarães é graduado em Letras Vernáculas com Língua Estrangeira Moderna – Espanhol, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Literatura e Cultura (UFBA) e doutorando em Literatura e Cultura (UFBA), sob a orientação da Professora Doutora Cássia Dolores Costa Lopes. E-mail: <platiny8@yahoo.com.br>.

mesmo recomendada por Lope de Vega em seu texto de 1609, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, tornando, assim, a veia da comicidade uma constante na dramaturgia de língua espanhola.

Palavras-Chave: comédia; riso; *La Odisea*.

Abstract: *The objective of this article is to discuss comedy and its influence on the diegetic production of the dramatic text *La Odisea*, written by César Brie, Argentine playwright who lives in Bolivia. By using theories on comicality and laughter developed by Sigmund Freud, Mikhail Bakhtin, Henri Bergson, Charles Baudelaire, Cleise Mendes e Vladimir Propp, we established interpretative frameworks to assess the recurrence of comic elements in Brie's dramatic text and its possible motivations, considering humor as a device for social and political criticism to the situations experienced by Bolivia and Latin America. The mix of tragic and comic elements, the use of the dualities between these two categories that have long permeated the interests of artists and intellectuals, the exploitation of these dualities, as well as the recurrence of comic elements are characteristics of Brie's work. Although the mixture between comic and tragic elements is recurrent in contemporaneity, as Brie's work well exemplifies, in this article we demonstrate that this is a recurring aspect in dramatic texts in Spanish, being already present in works such as *La Celestina* (1499) *El burlador de Sevilla y guest piedra* (1630) and even recommended by Lope de Vega in his text *El nuevo arte hacer comedias en este tempo* (1609), thus making humor a constant aspect in the dramaturgy in Spanish language.*

Key-Words: *Comedy; Laughter; La Odisea*

INTRODUÇÃO

As dualidades entre as categorias de cômico e trágico são questões que há tempos permeiam o *hall* de interesses de artistas e intelectuais. Na Antiguidade clássica, o filósofo grego Aristóteles (séc. IV. p. 245) postulou que o trágico e o cômico advém da conduta do indivíduo frente a sua comunidade, da sua capacidade de promover a admiração nos demais ou suas risadas, sendo o primeiro portador da nobreza exemplar e o segundo demonstrativo da inadequação comportamental.

Na contemporaneidade, encontramos leituras mais flexíveis acerca da caracterização dessas categorias, permitindo-nos observá-las como pontos afins, edificadores de cada indivíduo, e não – apenas – como pólos antagônicos. Nesse limiar está o texto dramático de *La Odisea* (2013) do escritor argentino, radicado na Bolívia, César Brie, condensando o sagrado e o profano, o belo e o grotesco, o artístico e o corriqueiro, o trágico e o cômico.

A despolarização do antagonismo trágico X cômico, que durante séculos dividiu os textos dramáticos em tragédia ou comédia possui uma tradição nas literaturas de língua espanhola, sendo *La Celestina*, de autoria atribuída a Fernando de Rojas, nesta tradição, a primeira a ter teóricos e articulistas debruçados sobre ela na tentativa de definir o seu gênero, como advoga

González (2010, p. 247), cuja polêmica sobre seu gênero já está explicitada nos primeiros títulos que lhe são atribuídos, a edição considerada mais antiga de que se tem notícia, talvez por ter se perdido a primeira página, não possui título, datada de 1499 o “argumento” com que a obra se inicia sugere o título *Comedia de Calisto y Malibea*, assim classificada como “comédia”. A partir de 1502 a obra já passa a ser editada como *Tragicomedia de Calisto y Malibea*, classificada como híbrida, e, como sabido, posteriormente populariza-se como *La Celestina*, pelo papel fulcral da personagem título.

Já em 1609, Lope de Vega em seu texto intitulado *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, dirigido à academia de Madrid, propõe a mescla dos gêneros trágico e cômico e enfrenta os preceptivistas. O curioso é que ao defender a hibridização da obra artística Lope invocara a híbrida figura do Minotauro ao propor a junção de Terêncio e Sêneca, esse argumento, pela prescrição aristotélica, está apoiado em algo antinatural, pois vai contra a evocação do belo animal feita por Aristóteles na *Poética* ao prescrever a estrutura que deveria ter o mito trágico (1984, p.247).

Como não poderia ser diferente, ao rastrear as vias do cômico na produção literária em língua espanhola chegamos a *D. Juan*, objeto de estudos de muitos teóricos, como, por exemplo, Ian Watt em *Mitos do Individualismo Moderno*. Para González (2010, p. 413) a menção de *D. Juan*, no Brasil, perante o grande público ou mesmo perante uma plateia de iniciantes universitários, remete de imediato ao mito do conquistador ou sedutor de mulheres, quando solicitado aos ouvintes suas fontes literárias, a personagem é, em geral, relacionada a autores como Molière ou Byron. O autor lança a hipótese de que talvez isso decorra pelo fato da peça teatral que dá origem ao mito, publicada pela primeira vez em 1630 e de autoria atribuída ao frade espanhol Tirso de Molina, tenha o extenso nome de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, que oculta o nome do protagonista, colaborando para não associação.

O que nos chama a atenção, no que tange as vias percorridas pelo cômico na produção literária em língua espanhola, é que, assim como na obra de Rojas, a obra de Molina também traz a comicidade já em seu título: “o burlador”. Como é sabido, *D. Juan* faz um jogo com a moral religiosa, burlando-a, pois defende que caso um indivíduo se arrependa dos seus pecados antes da morte será perdoado. Ao longo da peça a personagem burla a todos, sobretudo as mulheres, daí o mito do conquistador irresistível, como no brinquedo da “bola de neve” cunhado por Bergson (2004, p. 40), *D. Juan* cria mais e mais confusão no desenrolar da peça, contudo, ao final dela o burlador é burlado pela estátua

de pedra, que o assassina antes que ele possa demonstrar seu arrependimento, o enganador acaba sendo enganado, o que para Bergson configura um dos maiores aspectos da comédia.

Ao sair do âmbito dramático, temos no *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, considerado o inaugurador do romance moderno, uma outra via da comicidade na literatura de língua espanhola. Para Bergson (2004), a obra máxima de Cervantes é também a maior comédia produzida em todos os tempos, isso se dá devido à “rigidez mecânica” da personagem-título, rigidez que é o traço dos “grandes desvios” que se configura como característica geral do cômico pela fuga da realidade que pode produzir. O fidalgo possui uma “ideia fixa”, extremamente cômica por sua organização que se constitui em um desvio sistemático. Para Mendes (2008, p. 98), “quando qualquer Quixote nos diz como fará para salvar todas as donzelas em perigo e matar todos os gigantes maus” rimos por nos sentirmos espertos e como se pensássemos de antemão “isso não vai dar certo”, para a autora isso não significa que necessariamente condenemos o projeto, pois também sentimos uma ponta de tristeza quando o Quixote abandona seus delírios para morrer como um pobre velho sensato, pois poderíamos até sentir um pouco de *inveja* de alguém que pode levar tão longe sua obsessão.

Após termos seguido brevemente essas vias diacrônicas, por meio dos paradigmas propostos por teóricos como Freud (1977), Bakhtin (1987), Propp (1992), Baudelaire (1992), Bergson (2004) e Mendes (2008), faremos uma análise descritiva dos mecanismos de elaboração do cômico no texto dramático contemporâneo de César Brie. Dessa maneira, visamos detalhar o processo de construção de alguns dos artifícios utilizados para a promoção da comicidade em *La Odisea*. Assim, além da teoria do drama, dialogamos com perspectivas literárias, pictóricas e psicanalíticas para a composição de nossas análises.

1 NAVEGAÇÕES PELAS VIAS E VEIAS DE COMICIDADE EM *LA ODISEA*

Henri Bergson (1940, p. 7) define a comédia como um segmento do gênero dramático dedicado à representação do homem em seus estágios de menor beleza e graciosidade. As origens da comédia reportam à cultura grega, sendo os textos mais antigos a chegar aos nossos tempos, das centenas que existiram, apenas onze peças teatrais de composição do comediógrafo grego Aristófanes e uma peça do comediógrafo grego Menandro. A comédia atravessou os séculos e hoje representa uma das expressões artísticas mais apreciadas por um grande público, como dito por Mendes (2008, p. 187), ainda que não existam pesquisas a esse respeito esse dado é comprovado pelo retorno das bilheteiras. Após os mais de dois mil anos de existência, o cômico; contudo, ainda segue carente de estudos aprofundados sobre sua composição e abrangência.

A abordagem descredibilizada das manifestações do riso, em especial de suas manifestações populares, foi detectada, no século XIX, pelo poeta e filósofo francês Charles Baudelaire e expressa no seu artigo intitulado: *Sobre a essência do riso* (1961). Neste artigo, Baudelaire discorre sobre a comicidade e suas imediações, fazendo duras críticas à postura de determinados acadêmicos que denomina como “sábios”, que deve ser aqui entendido como “santo”, isto é, “aquele que é animado pelo senhor”, ao tratar disso, Baudelaire faz emergir um importante tema para discussões sobre o riso medieval, o de que Jesus Cristo, um dos maiores modelo humano que já viveu, jamais teria rido, lançando luz para o fato dos “sábios” se distanciarem do estudo e da compreensão da comicidade, por serem temerosos ao riso.

Para Baudelaire (1961, p. 6), existe certo caráter de contradição entre o ofício do intelectual, no caso específico do filósofo, e a recusa, ou desprestígio com relação a quaisquer conteúdos que digam respeito ao comportamento humano. Nesta perspectiva, é tarefa do intelectual interessar-se pelas manifestações humanas, identificá-las, compreendê-las e categorizá-las, de maneira a fornecer subsídios para que sejam solucionadas velhas questões e estipuladas novas. Baudelaire defende que o riso deve ser posto em discussão com a mesma seriedade e rigor dedicados aos demais conteúdos pertinentes ao conhecimento acadêmico, abandonando, assim, posicionamentos preconceituosos e estereotipados acerca de práticas comportamentais desprestigiadas por estarem relacionadas ao riso.

Neste viés, a escolha de Brie pela *Odisseia* e seus deuses pagãos, rebaixados para serem risíveis, está em consonância com a sua produção

intelectual, artística e política, que junto ao *Teatro de Los Andes* teve o seu apogeu e fim em *La Odisea*. Essa foi a última peça que o dramaturgo escreveu, produziu e montou com seus companheiros de quase vinte anos. Em meio a uma crise étnico-racial envolvendo a população indígena, Brie declara tomar partido dos camponeses e os representa em sua peça, sobretudo, a fuga de um terço da população boliviana que imigra rumo aos centros em busca de melhores condições de vida, principalmente para os E.U.A.

No entanto, entre as representações trágicas do doloroso movimento de partir que há na peça, Brie também faz sangrar essa importante denúncia social pelas veias da comicidade. A começar pelo rebaixamento dos deuses, que deixam de ser representados como sublimes e têm seus sentimentos socialmente condenados expostos de forma bem humorada, a começar por Zeus, pai dos deuses e mortais, “mordendo-se” com a tecnologia: “*Zeus saca su celular. Trata de marcar el número y se pone nervioso./ Zeus: ¿Cómo funciona esta mierda? Hermes...*” (BRIE, 2013, p.23). Essas tiradas de humor, em geral, antecedem momentos de tensão na peça, relaxando o público entre um momento trágico e outro. A revolta de Calipso com a intromissão dos deuses, por exemplo, é simplesmente cortada pela falta de créditos telefônicos “**Hermes:** Se acabó, ya no hay crédito./ *Devuelve el celular a Zeus.*”

Para Mendes (2008, p. 84), em consonância ao pensamento de Charles Mauron, o único traço permanente de distinção entre a tragédia e a comédia é o tipo de recepção pretendida. Brie propõe ao público o riso como uma via de denúncia e também de escape das mazelas que ele, o público, vive e conhece, já que na vida psíquica, o humor seria o mais importante dos processos defensivos, pois evitaria de forma exitosa os afetos dolorosos, ao contrário da “repressão fracassada” que está na base da formação das psiconeuroses (Mendes, 2008, p.133). Esse movimento se dá com o público e também com as personagens, pois assim age Penélope frente ao assédio dos pretendentes ao longo da peça:

Penélope: Eumeo... Sí, esos pesados se Quedan a cenar, como siempre./Me mandas por favor tres corderos./ Que sean flacos, los peores./ Dos chanchos. Si están con triquinosis mejor./ Vino del común y aceitunas, de las ordinarias, las duras...Ahhh. *Entra Eurímaco con flores. Ella grita y se levanta. Penélope:* Eurímaco? qué susto. Gracias por las flores./ *Da las flores a una esclava que las tira a la basura.* En el lugar de siempre. (BRIE, 2013, p. 9)

De maneira chistosa, Penélope burla aos pretendentes, eles, os risíveis, não sabem, mas ela sabe e se deleita em dar-lhes carne e vinho de pior

qualidade, assim como de receber as flores e, em cumplicidade com a escrava, pedir que sejam colocadas “no lugar de sempre”. Eurímaco, descrito na *Odisseia* homérica como um dos mais ousados dos pretendentes, responsável por insultos e troças, na peça, não sabe que “o lugar de sempre” ao qual se destina as flores é, na verdade, o lixo.

Embasados nos estudos sobre os chistes de Freud e nas teorias acerca da utilização do cômico como ferramenta de militância política de Propp², percebe-se em *La Odisea* a adoção de uma perspectiva, por vezes, cômica para representar o caótico panorama social boliviano e latino-americano, consequência da imigração de grandes massas populacionais, Penélope na peça é função, como em geral o são as personagens no Teatro, para Mendes “a personagem dramática é sempre uma ‘personagem-função’ ” (1995, p. 38). Assim é utilizado Ulisses e sua família por Brie:

Dejar llamada tiene costo. No me importa./ Hola, esposo, ¿Vas a responder un día? Telémaco ya no obedece, no sabe usar una espada y se da aires de rey./ Los pretendientes un día lo van a hacer picadillo./Y al abuelo, a Laertes hay que limpiarle la baba de la boca, que tome sus medicinas, que se abrigue./ No doy más. Y con los pretendientes, sonreírles, engañarlos./ Lo del telar fracasó. Sí mi vida, se dieron cuenta./Se enojaron, no sabes lo que me costó lograr que se calmaran/. Oye, ¿por qué no respondes?/ *Cuelga*.Vete al cuerno, amor mío./ *Se duerme*. (BRIE, 2013, p. 10)

Nota-se no excerto o grau de comprometimento sócio-político do dramaturgo, que expõe a vulnerabilidade das famílias cujos membros, em geral, chefes de família têm que deixar o lar em busca de melhores condições de vida. Há, no excerto, uma forte inclinação para a linguagem de ordem cômica. Que em outros momentos será dado por meio de hipérboles, repetições, caricaturas e outros elementos promotores do riso cômico. Brie constrói, assim, estruturas simbólicas galgadas nas relações interpessoais, sociais e políticas, entre homens e mulheres, negros, indígenas e brancos, latinos e estadunidenses, ambientando – assim – o cenário de onde será advinda a matiz cômica da peça.

No segundo quadro da cena cinco, *Calipso*, em um diálogo entre a ninfa de ricas tranças e Afrodite, deusa do amor, a ninfa repete sistematicamente a fala de Afrodite:

² Os estudos de Freud sobre os *chistes* estão presentes em seu texto *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, já o pensamento de Propp encontra-se em sua obra *Comicidade e riso*, ambas referenciadas ao fim deste artigo.

Afrodita: Estoy de tu lado Calipso, pero Zeus es el que manda. Tienes que resignarte./ **Calipso:** Resignarme.../ **Afrodita:** Asumirlo. Darle la noticia con tranquilidad./ **Calipso:** Tranquila.../ **Afrodita:** No te pongas a llorar. Se ve mal. Además, podría inundarse la isla./ **Calipso:** No llorar.../ **Afrodita:** Él va a estar contento. No le hagas ningún reproche./ **Calipso:** No reprochar./ **Afrodita:** Si te da las gracias, le dices “de nada, así somos las diosas.”/ **Calipso:** Las diosas.../ **Afrodita:** Si quieres, puedes darle un beso... de despedida, pero que no te afecte. **Calipso:** Que no me afecte... (BRIE, 2013, p. 26, 27)

Artifícios como a repetição sistemática de falas, como presente no excerto, o uso despudorado da linguagem popular, como em diversas outras passagens da peça, com termos que podemos traduzir por “merda”, “pica”, “caralho” e imagens grotescas, coincidem em um fenômeno, postulado por Henry Bergson (2004, p. 54), como fundamental da arte cômica: a construção rígida de tipos sociais plenamente identificáveis.

É por meio dessas performances inusitadas, caricaturescas, jocosas e despudoradas dos personagens, que a narrativa produz uma infinidade de desvios que possibilitam a oscilação do trágico para o cômico, gerando – no público/leitor – o sentimento de desconforto, frente aos acontecimentos catastróficos, como o abuso que sofrem as mulheres pelos pretendentes, mas, sequencialmente suprimido pelo alívio, proporcionado pelo tratamento galhofeiro dos sucessos.

É-nos interessante observar, ainda, outra função desempenhada pelo cômico nos contextos internos da peça. A partir do uso do paradigma proposto pelo teórico Mikhail Bakhtin (1987) sobre o riso popular carnavalesco - da Idade Média - na obra do escritor francês François Rabelais.

Segundo Bakhtin, existem diferenças fundamentais entre a significação do riso popular carnavalesco cultuado na Idade Média e a expressão de comicidade satírica produzida na contemporaneidade (1987, p. 51), pois no paradigma da comicidade contemporânea, defendida por teóricos como Freud (1977), Propp (1992) e Bergson (2004), o riso se constitui como uma força de segregação entre os homens, elemento de regulamentação dos costumes estruturado entre sujeitos e objetos bem definidos. No entanto, Bakhtin, define essa forma de comicidade como um emprego negativo do humor, porque o sujeito que ri não se converte em objeto do riso, tornando este riso unilateral e destrutivo (1987, p. 265).

Contudo, o teórico explica que a manifestação cômico-carnavalesca da Idade Média tratava o riso como elemento comum a todos, existindo – durante

o período das festividades – determinada suspensão do ordinário na qual a comicidade assumia um caráter coletivo, munindo a todos poder de rir e – ao mesmo tempo – convertendo-os em objetos do riso (1987, p. 125). É o que faz Menelau, justo em um momento de festividade, o casamento de sua filha, no qual ele não se intimida em, através de um chiste no qual substitui o nome de uma profissão por uma condição social condenável para um homem, rir de si mesmo:

Menelao: [...] Lo que aquí tú ves, salió del esfuerzo, luego de quince años de duro trabajo en el extranjero. No preguntes dónde. Albañil en.../**Orestes:** Texas./**Menelao:** Taxista en.../ **Orestes:** Miami./**Menelao:** Marine en.../ **Orestes:** Irak./ **Menelao:** Dealer en.../ **Todos:** Las Vegas./ **Menelao:** Y cornudo en.../ **Todos:** Troya. **Elena:** ...Perdón amor mío.../**Menelao:** Soy sincero, cornudo.../*Brindal* Cornudo en Troya, salud./**Todos:** Cornudo, cornudo en Troya/*Brindan*. (BRIE, 2013, p. 40)

Como se pode perceber, lado a lado ao chiste no qual Menelau brinda a sua condição de corno está a denúncia social de quais funções um estrangeiro precisa exercer para ganhar dinheiro em um país estrangeiro: pedreiro, taxista, marinheiro, revendedor, em geral, ocupações profissionais desprestigiadas.

Como já aludido, é caro aos estudos da comicidade o argumento teológico de que Jesus Cristo, o modelo humano por excelência, mesmo assim experimentou sentimentos controversos para um cristão, como a ira, jamais experimentara o riso. A bíblia é um dos nossos textos fundadores, logo é fato importante o não riso de Jesus, ao menos nos textos que nos chegaram e naqueles reconhecidos como de inspiração divina. No entanto, não apenas a epopeia inspirada por Jeová é um dos nossos textos fundadores, a seu lado há outras epopeias ainda mais antigas, como é o caso da *Odisseia* homérica, vale ressaltar que ambos são textos de narrativas de exílio, não estando Brie alheio a isso, pois, em uma rápida passagem dessa rapsódia, ele diz: “el padre nos habla de Cristo y del Reino/ de unión y de ayuda/sostiene que Cristo todavia en peñales ya era un migrante” (2013, p. 59).

Mas o herói por ele elegido foi Ulisses, que não apenas riu, gargalhou. Mendes (2008) advoga que Ulisses tenha sido o primeiro herói cômico, pois, em suas palavras:

“Meu nome é Ninguém.” A primeira gargalhada da literatura ocidental parece ter sido a de Ulisses, ao escapar de ser devorado pelo ciclope Polifemo, graças à proteção de um jogo de palavras. No canto IX da *Odisséia*, Ulisses conta que seu coração se pôs a rir, quando o ciclope, com o olho vazado e torturado por terríveis dores, pede inutilmente ajuda a

seus irmãos, chamando seu agressor pelo nome que este lhe dera: Ninguém. (p. 211)

Mendes defende que essa passagem homérica, dentre outras, faz de Ulisses o primeiro herói cômico, pois ele aposta na astúcia para sobreviver. Comparando-o como o modelo de herói forjado em Aquiles, Mendes destaca o caráter humano de Ulisses, que “aposta na engenhosidade e malícia bem humanas, nos golpes imprevisíveis, na dança das palavras, nos disfarces e artimanhas” (MENDES, 2008, p. 211), lembrando que a burla do herói com o monstro antropófago é feita jocosamente com a raiz de seu próprio nome *Udeis*, cujo significado em grego é *ninguém*. Diferente de Aquiles, advoga Mendes, Ulisses não é dotado de uma grande potência com um ponto fraco, um calcanhar pelo qual pode ser destruído, tampouco deseja a glória. As aspirações de Ulisses são de “baixo” e prosaico o objetivo, sobreviver, retornar à Ítaca e morrer velho.

Esse desejo ulissiano é o que primeiro traz Brie em sua *La Odisea*, já na primeira cena, na primeira fala, ouvimos de Ulisses: “Quiero volver a mi casa, quiero regresar a mi isla de rocas, árida, fría, llena de viento y de sol. Quiero ver a mi hijo, a Penélope, mi esposa. [...] Quiero partir, vivir, morir” (BRIE, 2013, p. 8).

Curiosamente, a cena na qual há a primeira gargalhada da literatura ocidental é traduzida por Brie de forma extremamente trágica. Nela, cena dez, *El viaje de Ulises*, no terceiro quadro, intitulado *Polifemo*, o ciclope é transformado em um criminoso sádico e de grande periculosidade, responsável pela morte de alguns companheiros de Ulisses em uma viagem de trem, após se embriagar com cerveja, não mais com vinho, é morto pelo próprio casco que deixa vazio, feito de arma por Ulisses:

Polifemo: [...] Rica esta cerveza. ¿Cómo es que te llamas? **Ulises:** Mi nombre no importa. Aquí somos nadie./[...] [...] Cada día de viaje, me traerás cerveza, y cuando no lo hagas, iré arrojando a tus compañeros. No podrás contarle porque tú caerás al final de todos. Ese es mi regalo, que todo lo veas, que tú sepas todo y no sirva a nada. Ningún testimonio, ninguna memoria, excepto la mía, la del carnicero. **Ulises:** [...] Tomé la botella que él había dejado. La rompí en el hierro. Pasé a la carrera, la clavé de un salto en su único ojo y seguí corriendo hasta otro vagón. [...] Dices chingadera, lo chingo de aquí, la chingo de allá y pierdes el nombre. Nadie te conoce y te llamas Nadie (BRIE, 2013, p. 61-62).

Brie se apropria do jogo de palavras de Ulisses para criar o seu próprio jogo, no qual, em uma triste constatação, denuncia que, infelizmente, os imigrantes não são “ninguém”, sem nome, sem testemunho, sem memória. Ao traduzir de forma trágica a icônica passagem cômica de Homero, enquanto “rebaixa” passagens “sérias”, Brie demonstra a mescla de trágico e cômico que promove em sua rapsódica peça, na qual tanto mescla personagens, como a Afrodite que traz da *Ilíada*, como, ao dramatizar um texto épico, o faz com elementos do trágico e do cômico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente, as análises acerca das funções desempenhadas pelo cômico em veículos de comunicação diversos, em um momento em que os confrontos ideológicos são, explicitamente, demarcados pelos pólos opostos, o cômico assume papel de destaque nas disputas pelo domínio da opinião pública, seja por meio da exposição galhofeira da fragilidade apresentada pelos demais, ou pela construção da imagem de si como sujeito simpático e aprazível, o cômico pode, assim, representar um poderoso mecanismo de manipulação de imagens e mentalidades.

Em nossas leituras, observamos que na peça de Brie, essa Odisseia boliviana, o cômico assume faces diversas e contextuais, portanto, advogamos que os personagens o vivenciam – ou utilizam – para estabelecer proximidade, como proposto por Bakhtin, ou distanciamento, seguindo a perspectiva de Bergson, mediante os paradigmas diversos.

Assim, acreditamos que os casos de proximidade advêm de contextos nos quais os sujeitos oprimidos são envoltos em práticas festivas, regadas a álcool, música estrondosa, brigas, sexo e consumo de entorpecentes. Já os casos de distanciamento articulam-se por meio de artifícios como: a trapaça, a traição, o roubo, o assédio sexual e a exposição moral, definindo, por meio destes, posicionamentos rígidos que segregam burladores e burlados.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1984.

-
- BRIE, César Miguel. La Odisea; Estudio Crítico: entrevista con Cesar Brie. In.: _____. *Teatro II*. Buenos Aires: Atuel, 2013. p. 7 – 108; 185 – 194.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: UnB HUCITEC, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso (e de modo geral do cômico nas artes plásticas). In: _____. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CERVANTES, Miguel. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Alberto Blecu e Andrés Pozo. Barcelona: Espasa Libros, 2010
- FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- GONZÁLEZ, Mário M. *Leituras de literatura espanhola: (da Idade Média ao Século XVII)*. São Paulo: Letraviva: Fapesp, 2010.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2003.
- LOPE DE VEGA. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo: (Dirigido a la Academia de Madrid)*. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/>>. Acesso em 21/03/2014.
- MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva / Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.
- MENDES, Cleise Furtado. A Convivência Dramática. In.: *As estratégias do drama*. Salvador: EDUFBA, 1995.
- PROPP, V. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fordoni Bernadini. São Paulo: Ática, 1992.
- ROJAS, Fernando. *La Celestina*. Ed. e notas de Dorothy S. Severin. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- TIRSO DE MOLINA. *O burlador de Sevilla e o convidado de pedra*. Ed. bilíngue de Alex Cojorian. Brasília: Círculo de Brasília, 2004.
- WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.