

SANTOLARIA SOLANO, Cristina. *Fermín Cabal, entre el realismo y la vanguardia*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. S.P. Anexos de la revista *Teatro*, 3, 1996.

SCOTTI DOUGLAS, Vittorio. "Spagna 1808: la genesi Della guerriglia moderna", *Spagna Contemporanea*, 18, p. 9-31, 2000.

SPANG, Kurt, "Apuntes para una definición y el comentario del drama histórico", in SPANG, Kurt, (ed.). *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA, 1998, pp. 11-50.

SZONDI, Peter. *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona: Destino, 1994.

VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca. "Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea" en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor libros, p. 73-92, 1999.

Recebido em 02/10/2009

Aprovado em 07/12/2009

A COMÉDIA AO LONGO DOS SÉCULOS

Josina Nunes Drumond

PUC/SP

RESUMO: Abordagem da Comédia desde seus primórdios; visão panorâmica da Antigüidade até nossos dias, a partir das festas dionisíacas e saturnais; rituais antigos e poderes mágicos da derrisão sobre a natureza; Aristófanes, o primeiro grande comediógrafo antes da era cristã; a abolição do riso da esfera oficial e religiosa na Idade Média; o resgate do riso no Renascimento; a distinção entre comédia, tragédia e tragicomédia; o drama moderno de Shakespeare, no século XVI; Molière e a punição do vício e dos maus costumes pela sátira, nos séculos XVII; liberação do humor a partir do século XIX; caminhos históricos da comicidade; diferentes abordagens filosóficas e divergentes teorias a respeito da comicidade e da derrisão; curiosidades a respeito do riso.

PALAVRAS-CHAVE: Tragicomédia. Comédia. Derrisão.

RÉSUMÉ: Approche de la Comédie depuis ses origines; vision panoramique de l'Antiquité jusqu'à présent, à partir des dionysies et des saturnales; les rituels anciens et les pouvoirs magiques de la dérision sur la nature; Aristophanes, le premier grand auteur de comédies de l'ère chrétienne; l'abolition du rire de la sphère officielle et religieuse au Moyen Âge; la reprise du rire à la Renaissance; la distinction entre la comédie, la tragédie et la tragicomédie; le drame moderne de Shakespeare, au XVI^{ème} siècle. Molière et la punition des vices et des mauvaises habitudes par la satire, au XVII^{ème} siècle; la libération de l'humour depuis le XIX^{ème} siècle; les chemins historiques de la comicité; différentes approches philosophiques et des théories divergean-

tes à propos de la comicité et de la dérision; curiosités à propos du rire.

MOTS-CLÉS: Tragicomédie. Comédie. Dérision.

Historicamente, a origem do teatro remonta às procissões dionisíacas gregas, mas pesquisas revelam que ele já era praticado bem antes, pelos egípcios. O ser humano possui um instinto teatral inato. Destarte, o teatro sempre existiu. O instinto de transfiguração ou teatralização abarca o desejo de ser diferente, de realizar algo diferente ou de criar um ambiente que fuja do cotidiano. Drama e religião sempre estiveram intimamente ligados aos rituais. Na opinião de Martin Esslin,

[...] ambos são experiências coletivas, com o reforço triangular do *feedback* que há entre celebrante e platéia e entre platéia e platéia. O homem, como um animal social, animal incapaz de viver em isolamento, compelido a se tornar parte de uma tribo, um clã, uma nação, é profundamente dependente de tais experiências coletivas. Pois a identidade de um grupo social consiste, por definição, de um estoque comum de costumes, crenças, conceitos, bem como de língua, mitos, leis, regras de conduta. [...] E todo ritual é basicamente dramático, simplesmente porque combina um espetáculo, algo a ser visto ou ouvido, com uma platéia viva; basta pensar na eucaristia, ou em uma coroação, ou em um funeral. Podemos, portanto, encarar o ritual como um acontecimento dramático ou teatral – como podemos encarar o drama como ritual (ESSLIN, 1987, p. 31)

Na Grécia antiga, os gêneros lírico, épico e dra-

mático já se distinguiam uns dos outros, cinco séculos antes da era cristã. Três poetas simbolizaram a evolução dos gêneros: Homero, na poesia épica; Píndaro, na poesia lírica e Ésquilo, na poesia dramática.

O gênero dramático possui, ao mesmo tempo, o caráter objetivo da poesia épica e o caráter subjetivo da poesia lírica. Desse entrelace resulta um gênero mais humano, que usa a representação como intermediário entre o artista e o público. Ele é representado pelos homens e para os homens. Os personagens dispõem de vários recursos para manifestar seus sentimentos com relação aos fatos objetivos.

O drama é a mais social de todas as formas de arte. Ele é, por sua própria natureza, uma criação coletiva [...] A parte literária do drama, o texto, é fixo, uma entidade permanente, porém cada representação de cada produção daquele mesmo texto é uma coisa diferente, porque os atores reagem de forma diferente a públicos que diferem entre si, bem como, é claro, a seus próprios estados interiores. (ESSLIN, 1987, p. 37)

O drama, ou gênero dramático, é normalmente dividido em três formas: a tragédia, a comédia e o drama propriamente dito, misto de tragédia e comédia, com cenas cômicas e trágicas, contando sempre com um desfecho satisfatório.

<p>Tragédia → horror + infortúnio = sofrimento Comédia → humor + ironia = riso Drama → misto = riso e sofrimento</p>
--

Das três grandes formas de drama, aqui será focalizada apenas a comédia. A origem desse termo vem do

grego, “comos” = banquete, ou então “come” = aldeia e “edos” = canção. Os principais tipos de comédia são: de intriga, de costumes, de caracteres e a mista.

Consta na mitologia que Perséfone, filha de Deméter, deusa da fertilidade, é seqüestrada por Hades, deus do reino do inferno. Devido à dor da mãe, interrompe-se na terra o crescimento das ervas e dos cereais. Um dia, graças ao riso da deusa, provocado por um gesto obsceno de uma serva, a natureza volta a viver e sobre a terra retorna a primavera. Desse mito originam-se as procissões fálicas da Antigüidade, que tinham como objetivo despertar o riso e a alegria, e, por conseguinte, suscitar a fecundação do solo e o reflorescimento da natureza, propiciando assim uma colheita abundante.

Cerca de 560 anos a.C., havia manifestações populares, com diálogos, músicas, cantos, danças, fantasias e representações caricaturais do mito dionisíaco. Durante as procissões, os “Komastes” (homens fantasiados com falso ventre e falso traseiro) usavam enormes falos postiços, simbolizando a fertilidade, o crescimento e a abundância. As partes baixas do corpo estavam ligadas à terra; os rituais primitivos, ligados à vida cíclica e à vegetação. Tais rituais visavam a atrair pelo riso a benevolência dos deuses.

Dionísio ou Baco, filho de Júpiter e de Semele, era o deus da uva, do vinho e da embriaguez. Uma vez por ano, por ocasião das vindimas, prestava-se uma homenagem a ele, na qual se sacrificava um bode (a palavra grega *tragos* = *bode*, deu origem à palavra tragédia). Ao som de flautas, as bacantes e os sátiros (dançarinos que imitavam bodes) dançavam em sua honra. Com o tempo, organizaram-se procissões tendo à frente jovens que cantavam o ditirambo, girando em torno do altar desse deus.

Segundo Aristóteles (384-322), tanto a tragédia quanto a comédia são oriundas de um princípio impro-

visado. A tragédia seria oriunda dos solistas do ditirambo e a comédia, dos solistas dos cantos fálicos. Ditirambo era um canto coral de caráter apaixonado, constituído de uma parte narrativa, recitada pelo cantor principal, e de outra, por um coral executado por personagens vestidos de faunos e sátiros, considerados companheiros do deus Dionísio, em honra do qual se prestava a homenagem ritualística. A tragédia, segundo ele, era a imitação dos homens superiores, e a comédia, a imitação dos homens inferiores (ARISTÓTELES, 1992, p. 28 *passim*).

O ditirambo era, a princípio, um hino improvisado. Depois passou a ser redigido, tornando-se, portanto, o primeiro texto teatral. Considera-se que da procissão dionisíaca teriam surgido a tragédia e a comédia, sendo que esta seria oriunda da parte profana. Dançarinos, cantadores e mascarados, em procissão, conduziam o emblema fálico, símbolo da fecundidade e dos prazeres sexuais.

Na Antiguidade, a terra era concebida como um organismo feminino, e a colheita, como a conclusão de uma gravidez. Desde as festas dionisíacas e saturnais até as festas européias que coincidem com os rituais agrários (algumas sobrevivem até os dias de hoje, como o carnaval), havia a mesma linha de pensamento: o riso, a alegria, a licenciosidade desencadeavam um poder mágico sobre a natureza, tornando-a fecunda. Houve época em que durante as comilanças públicas, em dias festivos, comia-se e bebia-se a ponto de perder os sentidos. Não havia nenhum tipo de recriminação para tal ato. Pelo contrário, isso era visto como algo positivo. Essas comilanças eram acompanhadas por risos fragorosos, exultantes, plenos de satisfação, que influenciariam o florescer da terra. Considera-se até hoje que o riso alegre é vivificador. Ele elimina emoções negativas e eleva o desejo de viver.

Nos primeiros dias de abril, eram celebradas as

Grandes Dionisíacas, a maior festa anual, que durava seis dias. No primeiro dia, uma procissão solene buscava Dionísio, deus do vinho e da alegria, em seu templo e o instalava no meio do teatro, a céu aberto. Os três últimos dias eram dedicados ao concurso dramático.

Na França, hoje em dia, no dia primeiro de abril, é usual enviar cartões de felicitações a colegas e amigos, onde aparece a estampa de um peixe chamado *maque-reau*, considerado como o símbolo dessa data. Nas ruas, as pessoas se divertem, colocando a estampa desse peixe nas costas dos transeuntes, para que se tornem objeto de zombaria. Essas são brincadeiras remanescentes das festividades agrárias de antanho.

No Brasil, essa data não coincide com a primavera, mas persiste, no dia primeiro de abril, a zombaria através de mentiras, com o intuito de fazer o outro de bobo ou de deixá-lo em situação ridícula, incitando os demais ao riso.

O termo drama vem do grego (drão = fazer) e significa “ação”. No drama antigo, presidiam as leis das três unidades: tempo, lugar e ação. Essas leis restringiram por muito tempo a atividade dramática, sujeitando-a a certa imobilidade, até o advento do teatro moderno, no século XVI, que a libertou de tais amarras.

O maior escritor da comédia antiga, Aristófanes (451-380 a.C.), explorava o cotidiano, combatia os sofistas, os demagogos, os juízes, os generais do exército e ridicularizava os vícios e a corrupção. Ele foi o primeiro grande autor cômico do mundo ocidental. Engajado à sua época, manifestou suas idéias em comédias que satirizavam e parodiavam a atualidade social e política. Em 421, os legisladores proibiram a representação de suas comédias. Das 40 ou 50 peças por ele escritas, restam apenas 11 completas.

Aristófanes é o representante da Comédia Antiga

que se caracterizava pela sátira violenta e pela presença do coro. A partir de 404 a.C, foi substituída pela Comédia Média, com supressão do coro, com gosto por uma sátira mais fina e pela paródia. A temática era voltada inicialmente para a mitologia, e posteriormente para a pintura dos costumes. Devido à censura da época, eliminou a citação de nomes e ataques pessoais; apenas insinuava os acontecimentos, lançando mão de personagens-tipo. Depois de um século de duração, foi substituída pela Comédia Nova, que durou até 290 a.C. Essa última era voltada para a vida privada, buscando a intimidade dos cidadãos. Ela passou a dividir as peças em atos e criou interlúdios corais. As personagens eram criaturas estereotipadas e os temas voltados para o dia-a-dia do povo. A linguagem era comedida, simples e cotidiana.

Além da tragédia e da comédia, havia o drama satírico, com o intuito de manter o espírito religioso do teatro. O tema, apesar de trágico, era tratado alegrementemente. Os sátiros, ou os bodes, como eram chamados pelo povo, apresentavam-se envolvidos por uma pele de bode na cintura, e usavam uma máscara contendo uma longa barba. (BORBA, 1968)

O estudo dos gêneros literários, de especial interesse entre os antigos, arrefeceu-se na Idade Média. Durante quinze séculos, a comédia não foi abordada nem teorizada, mas voltou a entusiasmar os renascentistas. No Renascimento, alguns teóricos voltaram a abordá-la, divergindo em alguns aspectos, notadamente quanto ao desfecho. Surgiu a Tragicomédia, em que se misturavam o real e o imaginário, com acontecimentos funestos e final feliz. A evolução da Tragicomédia deu origem ao Drama Moderno, criado no século XVI por Shakespeare e muito apreciado no período romântico. Rompeu-se a estrutura inflexível do formalismo clássico, os gêneros se misturaram, estabeleceu-se a falta de unidade dramática e deu-

se livre curso à imaginação e à liberdade de expressão. Nos séculos XVI e XVII, a comédia era, grosso modo, uma intriga entre personagens de baixa condição, com final feliz, inteiramente inventada e submetida estritamente à verossimilhança. Quanto ao resto, ela se submetia às regras da Tragédia.

No século XVII, Corneille (1606-1684) fazia questão de manter a diferença entre tragédia e comédia, mas propunha uma comédia heróica, com personagens ilustres, mais próximos da sociedade da época, o que não era habitual. Seu contemporâneo, Aubignac (1604-1676), distinguia a comédia da farsa, considerando a segunda como um baixo cômico a ser evitado. Segundo ele, tragédia e comédia não deveriam definir-se por oposição, mas por complementaridade (CORVIN, 1994)

Como representantes do drama moderno, podem-se citar Shakespeare, que viveu na virada do século XVI para o XVII, assim como Corneille, Racine e Molière, todos eles do século XVII.

No teatro clássico, o homem nada podia contra o destino. Estava sempre sujeito à vontade dos deuses pagãos. “Os homens são títeres, autômatos, ante forças estranhas e poderosas, que os arrastam e conduzem acorrentando-os, apesar das revoltas e súplicas. Assim é toda a tragédia antiga” (MEIRA, 1998, p. 69). No teatro moderno, o homem é mais humanizado. A origem de seus males não se encontra mais em forças superiores, mas em si mesmo. Ele tem consciência de si e de sua liberdade de ação.

Victor Hugo (1801-1885) apresenta em seu longo prefácio de Cromwell um verdadeiro manifesto contra a rigidez do teatro clássico. Ele rejeita as regras, recusa a imitação dos modelos e faz uma apologia à liberdade da arte e à mistura de gêneros. Segundo ele, as unidades de tempo e espaço, além de inúteis, limitaram o impulso de

grandes poetas. “Foi com a tesoura das unidades que lhes cortaram as asas” (HUGO, s/d, p. 50). Mais à frente, ele é mais enfático:

Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas. Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte! Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto. (HUGO, s/d, p. 56)

TRAGÉDIA E COMÉDIA

La vie est une comédie pour celui qui pense, une tragédie pour celui qui sent (BUTIN, 1996, p. 49).

Um contemporâneo de Victor Hugo, Paul Saint Victor (1827/1881), publicou em 1880 uma obra cujo título é *Les deux masques* (As duas máscaras), na qual ele diz que tragédia e comédia são “as duas máscaras do homem: o sofrimento e o riso” (SAINT-VICTOR apud MEIRA, 1988, p. 72)

Tragédia e comédia nem sempre se encontram isoladas. Elas freqüentemente se misturam numa mesma peça. Uma mesma ação pode encerrar um sentido trágico e cômico, dependendo da focalização do dramaturgo, para conseguir o efeito desejado. Por exemplo, em *As artimanhas de Scapin*, de Molière, há uma cena em que o jovem Scapin açoita violentamente o velho Géronte, que está dentro de um saco. A princípio, a cena deveria causar indignação, mas isso não acontece, pois Géronte

é visto pelo espectador como algo ridículo, um simples “saco de pancadas”. Às vezes, o cômico e o trágico são simplesmente uma dupla interpretação de uma mesma realidade.

Quanto ao efeito da tragédia e da comédia sobre o espectador, Esslin, em sua obra *Anatomia do drama*, diz o seguinte:

[...] os personagens das tragédias são obviamente deuses ou heróis, e olhados de baixo para cima; os do drama realista – e o termo inclui todas as formas de comédia – são vistos no nível da platéia e, finalmente na farsa, eles são definitivamente olhados de cima para baixo pelo espectador. [...] A experiência de se compartilhar do destino de um outro ser humano com profunda compaixão, de se adquirir uma visão profunda e percuciente da natureza humana e dos percalços do homem neste mundo produz uma emoção semelhante ao sentimento religioso; e quando tal sentimento é tocado por alguma coisa que é estranha e maior que nossas experiências cotidianas, adquirindo percepção maior dos desígnios do destino, produz-se o efeito sublime e catártico da tragédia.

A comédia, por outro lado, permanece ao nível do cotidiano. Ela não nos faz compreender melhor as crises extremas da vida humana e as mais exaltadas emoções a elas ligadas, mas, mesmo assim, permite que tenhamos visão mais clara dos costumes e hábitos da sociedade, das pequenas fraquezas e excentricidades do comportamento humano. (ESSLIN, 1987, p. 81)

Nas comédias de Molière, encontram-se também elementos trágicos. *O misantropo* apresenta uma atmosfera tragicômica, criada pelos obstáculos exteriores que colocam em risco a vida e a integridade física do protagonista.

Arnolphe, de *A escola de mulheres*, é um personagem trágico. Assim como o escultor grego Pigmalião, que se apaixona pela estátua de Galatéia, feita por ele próprio, Arnolphe se apaixona por Agnès, sua futura esposa, da qual é tutor desde os quatro anos de idade, e pela educação da qual é responsável. As coisas acontecem como uma artimanha do destino. Ele está ciente do risco de perdê-la para sempre, mas se vê completamente impotente diante do desenrolar dos fatos. Todas as providências tomadas, para evitar que isso aconteça, voltam-se contra ele próprio. Há uma força superior, hostil, contra a qual ele nada pode fazer. Como herói trágico, ele é devidamente castigado. Além do mais, o destino designa como instrumento de seu suplício dois adolescentes inocentes, aos quais ele quer bem.

Don Juan, de Molière, não é um herói trágico, mas tem um fim trágico. Apesar de ter certo receio do castigo divino, ele afronta a própria morte e é fulminado por forças sobrenaturais; punido por seus pecados.

O protagonista da peça *O avaro* age como herói trágico, inteiramente absorvido por sua paixão pelo vil metal. Pai tirânico, “vende” sua própria filha a um velho e pretende casar-se com a noiva de seu filho.

Segundo Bella Jozef, “A tensão entre o aspecto trágico e o cômico é responsável pela criação do efeito humorístico, pois os acontecimentos flutuam entre os dois aspectos. O cômico é uma tentativa de apaziguar o mundo trágico e de reconciliar com ele o ser humano” (JOZEF, 1986, p. 277).

Afirmando ser a comédia algo de muito sério,

Corvin faz uma citação de Stendhal: *“Les pauvres poètes comiques, en tant que connaisseurs de l’homme, meurent presque tous empoisonnés par la mélancolie...”* (Pobres poetas cômicos, enquanto conhecedores do homem, morrem quase todos envenenados pela melancolia) (CORVIN, 1994, p. 189).

Seguem, abaixo, opiniões de alguns pensadores sobre a comédia, extraídas da antologia de textos críticos, inserida na obra *Lire la Comédie*, de Michel Corvin.

Para Aristóteles, a comédia é a representação dos homens “baixos” (CORVIN, 1994, p. 214).

Segundo La Fontaine (1621-1695), a superioridade da comédia reside na sua própria mediocridade. Ela está à altura do homem, apenas isso (CORVIN, 1994, p. 214).

Para Molière, a comédia pode corrigir os homens, divertindo-os; nas peças satíricas, o espectador ri de seus próprios vícios e os maus costumes.

No dizer de Abbé du Bos, a comédia pinta os homens tais quais eles são e a tragédia, tais quais deveriam ser. Segundo ele, se a comédia não consegue corrigir todos os defeitos dos homens, ela pelo menos ensina como conviver com aqueles que estão sujeitos a esses defeitos (CORVIN, 1994, p. 215).

Para Hegel (1770-1831), a base geral da comédia é constituída por um mundo em que o homem, enquanto sujeito, soube tornar-se mestre de tudo que a seus olhos forma o conteúdo essencial de seu saber e de suas realizações (CORVIN, 1994, p. 217).

De acordo com Philip Sidney (1554-1586), o riso nasce quase sempre da desproporção.

Conforme Luigi Pirandello (1867-1936), a comidade nasce no desvão que há entre o real e o imaginário (CORVIN, 1994, p. 224).

Segundo Rousseau (1712-1778), a comédia é

uma escola de vícios e maus costumes (CORVIN, 1994, p. 230).

Para René Doumic, o público não vai ao teatro para procurar a verdade. Ele busca a fantasia (CORVIN, 1994, p. 231).

A DERRISÃO AO LONGO DOS SÉCULOS

Como foi dito anteriormente, na Antiguidade, havia as tradições romanas da liberdade do riso. Este tinha um papel relevante durante as festas e cerimônias, tais como as saturnais (festas em honra a Saturno), os triunfos (entradas solenes e aparatosas dos generais vitoriosos na Roma antiga) e os funerais (cerimônias fúnebres de grandes personalidades). Deuses antigos riam; em certas épocas, o riso foi considerado como um dom de Deus.

A idéia da força criadora do riso foi encontrada num papiro datado do século III, da nossa era, no qual há uma narrativa segundo a qual o surgimento do mundo é atribuído ao riso divino: “Quando Deus riu, nasceram os sete deuses que governam o mundo [...] Quando ele começou a rir, apareceu a luz [...]. Quando ele começou a rir pela segunda vez, tudo era água [...]. Na sétima vez (que ele riu) apareceu a alma” (REINACH apud BAKHTIN, 1987, p. 61).

Na Idade Média, havia a alternância da seriedade e da comicidade na vida artística, cultural e religiosa. Fazia-se a distinção entre os gêneros épico, trágico e lírico, assim como entre comédia e tragédia. O modelo cultural imposto era incontestável. Não se ousava criticá-lo diretamente, mas faziam-se paródias a seu respeito.

O riso e a seriedade correspondiam a uma moeda de duas faces: a seriedade estava relacionada ao autoritarismo, às interdições, às restrições, às intimidações, ao

medo, à fraqueza, à docilidade, à resignação, à mentira, à hipocrisia, à violência, à ameaça, à opressão, ao terror etc. O riso, por outro lado, estava ligado ao amor, ao nascimento, à renovação, à fecundidade, à abundância, ao comer, ao beber, à imortalidade etc.

[...] a festa medieval era um Jano de duas faces: se a face oficial, religiosa estava orientada para o passado e servia para sancionar e conservar o regime existente, a face risonha, popular, olhava para o futuro e ria-se nos funerais do passado e do presente. Ela opunha-se à imobilidade conservadora, à sua 'atemporalidade', à imutabilidade do regime e das concepções estabelecidas, punha ênfase na alternância e na renovação, inclusive o plano social e histórico. (BAKHTIN, 1987, p. 70)

Na Idade Média, durante um milênio, o riso foi abolido dentro da esfera oficial, como em cultos religiosos, cerimônias feudais assim como na etiqueta social, mas era permitido em praça pública. Apenas a seriedade podia expressar a verdade e o bem. Para os cristãos, o riso provinha do diabo; eles deviam, portanto conservar a seriedade, o arrependimento e a dor para se redimir de seus pecados. Em compensação, paralelamente, havia ritos cômicos que degradavam ritos e símbolos religiosos. No início do cristianismo, foi instituída a festa dos loucos, na qual tudo era permitido: embriaguez, glotonaria e obscenidades de toda sorte. A justificativa dessas festas era baseada no fato de que o ser humano tinha duas naturezas: a da seriedade, cultivada e aceita oficialmente, e uma segunda natureza inata, contrária à primeira. O homem era comparado a um tonel de vinho que devia ser destapado de vez em quando para não explodir, por

causa da fermentação. O vinho da sabedoria faria com que o homem explodisse, caso se mantivesse na constante fermentação da piedade e do temor divino. As festas e os folguedos correspondiam à válvula de escape da rigidez medieval.

O carnaval, ou seja, a festa medieval popular era a segunda vida do povo, na qual reinavam a fantasia, a liberdade, a igualdade, a abundância, a alegria etc. Nas grandes cidades, as celebrações carnavalescas chegavam a durar três meses por ano. Segundo Bakhtin,

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era triunfo de uma espécie de liberação temporária da liberdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. (BAKHTIN, 1987, p. 8)

A bufonaria era permitida pela igreja, para que os fiéis voltassem depois dela, "com duplicado zelo ao serviço do senhor." (BAKHTIN, 1987, p. 65). A igreja fazia coincidir algumas festas cristãs com as pagãs, a fim de cristianizar os homens. Além da festa dos loucos, havia a festa do asno, em que se evocava a fuga de Maria com o menino-Deus, para o Egito. Celebrava-se até mesmo a missa do asno, em que os fiéis zurravam durante certas partes da cerimônia. No final da missa, na hora da bênção, o padre zurrava três vezes, e os fiéis, da mesma forma. Havia também a missa dos beberrões e dos jogadores, uma paródia com fins corretivos. O riso e certas brincadeiras eram permitidos dentro das igrejas em certas ocasiões, após um longo jejum ou abstinência como, por exemplo, o "riso pascoal" e o "riso de natal". As festas

pagãs, que às vezes coincidiam com as religiosas, eram acompanhadas de glotonaria, embriaguez e sexo. Sua tônica era a inversão da ordem. Um bufão era sagrado rei (o rei momo do carnaval de hoje); rainhas efêmeras eram coroadas; roupas vestidas pelo avesso; calças na cabeça, em suma, fazia-se a subversão da ordem estabelecida.

A *Coena Cypriani*, paródia mais antiga e grotesca, escrita entre os séculos V e VII, lança mão da história sagrada (santa ceia) para escrever um banquete, ou melhor, uma comilança bufa e excêntrica. A partir do século XI faziam-se paródias das orações, de hinos, litanias, evangelhos, entre outros.

Na Idade Média a vida oficial e a carnavalesca coexistiam, mas não se fundiam. No entanto, as fronteiras do oficial e não oficial deixaram de existir no Renascimento, época em que o riso e as línguas vulgares foram adotados na literatura.

O Renascimento marca uma mudança na história do riso, que passa a ser incorporado à grande literatura e é concebido como uma forma de exprimir a verdade sobre o homem e sobre o mundo. O riso “é visto como uma forma universal de concepção do mundo” (BAKHTIN, 1987, p. 57).

Na virada do século XV para o XVI, surgiram dois grandes nomes que abordaram tal tema: Erasmo de Roterdã, com seu famoso *Elogio à loucura*, e Rabelais, com *Pantagruel e Gargântua*. Na segunda metade do século XVI, Cervantes escreve sua célebre obra *Don Quixote*, o cavaleiro da triste figura, e Shakespeare escreve 14 comédias.

Segundo Bakhtin, o apogeu da história do riso aconteceu no século XVI, tendo como ponto culminante a obra de François Rabelais. Realmente, a época de Rabelais representa um marco na história do riso e não se pode tratar desse tema sem se ater um pouco a esse

período.

A escola de medicina de Montpellier, onde Rabelais estudou, empenhava-se na virtude curativa do riso. Faziam-se estudos sobre a importância do “médico alegre” no tratamento das doenças e sobre o relacionamento entre médicos e pacientes. Estudava-se a possibilidade de melhorar a qualidade de vida e de amenizar o sofrimento e a espera da morte por meio do riso, que era visto como um dom de Deus, concedido apenas aos seres humanos, isto é, um privilégio espiritual inacessível às outras criaturas. No Renascimento, o riso “tem uma significação positiva, regeneradora, criadora, o que a diferencia nitidamente das teorias e filosofias do riso posteriores, inclusive a de Bergson, que acentuam de preferência suas funções denegridoras.” (BAKHTIN, 1987, p. 61).

No século XVII, há uma ruptura brusca na concepção do riso. Ele não é mais considerado como uma forma universal de concepção do mundo. Pelo contrário, ele concerne apenas a alguns fenômenos negativos da vida social. A verdade primordial sobre o homem e o mundo só pode ser expressa em tom sério. Na literatura, o riso ocupa um lugar entre os gêneros menores. Volta-se à concepção de Aristóteles, de que a comédia se refere aos estratos mais baixos da hierarquia social. O riso passa a ser visto simplesmente como um divertimento ou uma forma de punição social para os seres inferiores.

A igreja desaprova a tragédia, porque ela excita as paixões, e é totalmente contra a comédia porque, sob pretexto de afastar o homem do pecado, ela faz justamente o contrário, arrastando-o para uma vida profana. Como a igreja não pode impedir a comédia, ela tenta mantê-la sob controle. A sátira torna-se a forma militante e moralizante da comicidade.

Durante a monarquia absoluta, surge uma nova cultura oficial, autoritária e séria, porém distinta da igreja

e do feudalismo. Essa nova cultura baseia-se na filosofia de Descartes e na estética clássica. Os personagens bufões não desaparecem, mas deixam a praça pública e emigram-se para a corte, sofrendo as devidas adaptações.

No século XVIII (século da luzes), os escritores cômicos medievais não são compreendidos, nem aceitos. Diferentemente do século XVI, em que as pessoas riem por rir, nos séculos XVII e XVIII elas riem e ao mesmo tempo desdenham e desprezam o objeto do riso. Estudiosos, como Voltaire, lamentam que Rabelais, apesar de toda a sua erudição, tenha se rebaixado tanto, ao escrever tantas asneiras.

No século XIX, há a liberação total da comicidade. Rompem-se as regras e os limites. O humor é concebido como algo sublime, e o humorista é tido como sábio ou figura heróica. O cômico remete o ser tanto à sua infinita grandeza com relação aos animais, quanto à sua infinita pequenez com relação ao absoluto. Satânico ou inocente, o riso tende a uma nova estética situada além do bem e do mal. Rabelais, que havia sido desdenhosamente considerado por Voltaire, no século XVII, como “bufão número um”, no século XIX, foi considerado por Chateaubriand como um gênio da literatura mundial e como o criador da literatura francesa, igualado a Homero, Shakespeare e Dante. Segundo ele, estes são os maiores expoentes das literaturas greco-romana, inglesa e italiana. Victor Hugo, também, na mesma época, coloca Rabelais entre os catorze maiores gênios da humanidade.

Na virada do Século XIX para o XX, o cômico e o trágico se misturam, se interpenetram ou se fundem no humor negro, na comicidade, no absurdo, na mistificação. A paródia cômica insurge-se contra o positivismo reinante.

A Época Contemporânea tem grandes consumidores de programas humorísticos, de comédias televisivas,

teatrais e cinematográficas, de charges em jornais e revistas, de animações humorísticas em eventos etc. O público de hoje, principalmente o das metrópoles, habituado à azáfama dos grandes centros urbanos e vítima do estresse citadino, não busca o humor moralizante, mas o divertimento puro e simples. Busca talvez, inconscientemente, no riso relaxante, uma fuga dos problemas cotidianos. Tal qual o homem medieval, ele tenta, pelo riso, penetrar temporariamente no reino utópico da felicidade, buscando, conscientemente ou não, o riso liberador, que, segundo Freud, liberta a energia acumulada na repressão de emoções

Ao longo dos séculos, a comicidade e o riso tiveram várias abordagens filosóficas. Segue, abaixo, um levantamento da linha de pensamento de alguns estudiosos, feito a partir de dados extraídos da obra *Le comique*, de Jean-Marc Defays (DEFAYS, 1996, p. 15-18).

Teoria do sentimento de superioridade (naquele que ri) ou da desvalorização (do risível): o riso é visto como uma sanção para corrigir um erro: Sócrates (470-399 a.C.); Aristóteles (384-322 a.C.); Cícero (106-43 a.C.); Quintiliano (30-100); Descartes (1596-1650); Thomas Hobbes (1588-1679); Alexander Bain (1818-1903); Bergson (1859-1941).

Teoria do riso indigno, perigoso: o riso é considerado como algo indigno dos homens nobres, livres e responsáveis; é próprio dos bufões, loucos, maus e escravos. A igreja católica desenvolveu a concepção do riso diabólico, baseada no fato de que Jesus nunca havia rido: Platão (428-348 a.C.); Descartes, Hobbes e os padres em geral.

Teoria do riso exaltante, regenerador, triunfante: essa concepção positiva do riso surge no Renascimento. O riso é benéfico tanto para o indivíduo quanto para a sociedade e está ligado à alegria de viver: Rabelais (1494-

1553); Michel Montaigne (1533-1592); Erasmo (1469-1536); Voltaire (1694-1778); Kant (1724-1804); Spinoza (1632-1677); Nietzsche (1844-1900); Georges Bataille (1897-1862); Kierkegaard (1813-1855); Freud (1856-1939); Vladimir Jankélévitch (1903-1985).

Teoria do contraste, da incongruência e da contradição:

a) O inesperado: o riso é associado à percepção de algo anormal, inesperado: Kant; Gerardus Heymans (1857-1930); Theodor Lipps (1851-1914); Herbert Spencer (1820-903); Sigmund Freud.

b) O contra-senso: o riso é associado a um desacordo entre um conceito e uma realidade: Arthur Schopenhauer (1788-1860); Charles Baudelaire (1821-1867); Henri Bergson; A. Koestler (1905-1983) etc.

c) O mecanismo: o riso é associado ao automatismo inconsciente, devido à inflexibilidade do ser, à preguiça e à distração. De todas as teorias citadas, Defayes considera esta, conhecida como bergsoniana, como a mais abrangente, pois ela dá uma explicação mais sistemática do riso.

Imaginons une inélasticité native des sens et de l'intelligence, qui fasse que l'on continue de voir ce qui n'est plus, d'entendre ce qui se résonne plus, de dire ce qui ne convient plus, enfin de s'adapter à une situation passée et imaginaire quand on devrait se modeler sur la réalité présente. Le comique s'installera cette fois dans la personne même: C'est la personne qui lui fournira tout, matière et forme,

cause et occasion. (BERGSON, 1991, p. 8-9)

O riso, na opinião de Bergson, pode funcionar como castigo ou reprimenda infligida pela sociedade. Por exemplo, alguém que insiste em usar roupas totalmente inadequadas ao momento, à hora ou ao local, provoca o riso zombador, pois demonstra sua inflexibilidade de adaptação. Esse é o caso de Jourdain, protagonista de *O burguês fidalgo*, de Molière. Ele insiste em usar uma espalhafatosa indumentária de fidalgo para esconder sua própria condição social, da qual não se orgulha. Freud, em seu livro *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, menciona chistes tendenciosos, hostis (ou agressivos), desnudadores e cínicos (blasfemos, críticos), verbais, conceituais assim como também a ironia (representação pelo contrário). Propp focaliza, no capítulo XII de seu livro *Comicidade e riso*, o riso de zombaria que, segundo ele, é o mais frequente. Ele afirma que tanto na vida física, moral quanto na intelectual o ser humano pode tornar-se objeto de zombaria.

Na pesquisa sobre o risível, cada estudioso acrescenta ou modifica algo, de modo a enriquecer ainda mais esse tema tão complexo.

SENDAS CULTURAIS DO RISO

Há muitas curiosidades culturais concernentes ao riso. O sentido deste varia de cultura para cultura. Acredita-se que os esquimós riem para esquecer o medo, o frio e a grande solidão da noite polar. Na chegada da primavera, eles se reúnem para contar casos. Segundo seu ritual, após cada relato, devem dar boas gargalhadas. Esse ritual do riso nessa época do ano está seguramente vinculado aos rituais antigos concernentes à fecundação da terra. Outro dado interessante é que o riso é usado para

resolver conflitos pessoais dentro de suas comunidades, por meio da simulação de lutas cômicas. Serve também para incitar ao amor. Entre os esquimós, a expressão “rir juntos” significa “fazer amor” (GIRARDET, 1988, p. 207).

Entre os chineses, quando alguém é convidado para jantar em casa de amigos, é de bom tom levar consigo canções e histórias cômicas ou anedotas, para provocar o riso. Na China, acredita-se que a pessoa deve rir fragorosamente 12 vezes por dia, para atingir a sabedoria.

Na Índia, Buda dá o exemplo. Do alto de seu trono, ele ri do espetáculo do mundo. Na Índia e na África, a hilaridade é signo de liberação e de sabedoria. Alguns povos contam anedotas ou farsas e selecionam entre a platéia, segundo a reação de cada um, os discípulos que merecem receber ensinamentos. Para os Bambaras, da África, a palavra “yéle” significa ao mesmo tempo rir e abrir. Daí a importância do riso nas relações sociais bambarenses. Segundo eles, aconteça o que acontecer, deve-se rir sempre, pois o riso (assim como o pensamento e a palavra) distingue o homem do animal.

Dizem que os ocidentais riem menos que os orientais. Acredita-se que a cultura ocidental tende a privilegiar o hemisfério esquerdo do cérebro, responsável pela lógica e pela razão. Mas isso varia de país para país. Os povos de língua latina, por exemplo, são considerados mais alegres que os de língua anglo-saxônica ou germânica. Os europeus são unânimes em considerar o brasileiro como um povo alegre e descontraído.

Existem lendas referentes ao riso, como a da bela princesa que nunca ria. O rei teria oferecido sua mão àquele que a fizesse rir. No Paquistão, acredita-se que há um tipo de veneno muito raro. Se alguém o ingerir está arriscado a morrer de rir.

O riso é reconhecidamente contagiante. Em uma platéia, há espectadores que gargalham antes dos ou-

tros porque são mais rápidos para captar a comicidade da cena. Às vezes o riso é provocado pela gargalhada do vizinho, não pela cena. Martin Esslin, em sua obra *Uma anatomia do drama*, sublinha que, normalmente, as pessoas que estão sozinhas lendo um livro ou vendo televisão não riem escandalosamente, nem aplaudem calorosamente. O contágio do riso coletivo, assim como de outras reações da platéia, depende evidentemente da presença do público.

Concluindo, vimos que, tanto o riso quanto o instinto teatral são tão antigos quanto o homem. São inerentes ao ser humano. A concepção do riso é variável quanto ao tempo e ao espaço. Em cada época e cultura, diferentes concepções oscilam entre o riso salutar, benéfico, e o riso demoníaco, proibitivo. Vimos também que, mesmo na Idade Média, fase longa e austera em que o riso foi abolido da esfera oficial, a bufonaria dos folguedos populares era aceita pelos círculos religiosos e governamentais, como válvula de escape necessária aos instintos do ser humano. Acreditava-se que o fato de conceder essa vazão ao povo facilitaria o trabalho de mantê-lo dentro da doxa.

O riso, aparentemente simples, banal e corriqueiro para todos, apresenta grande complexidade para os estudiosos que tentam teorizar as suas causas. Um generoso leque de opções apresenta-se diante dos pesquisadores. Novas teorias surgem, completando, questionando ou contestando teorias anteriores sem se chegar a um consenso.

Partindo do princípio de que o mundo é um imenso palco onde se encena a vida, somos todos personagens, vivendo e representando cada um, à sua maneira, a curta cena que lhe foi legada.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. 3 ed. Trad. Eudoro de Souza. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BERGSON, Henri. *Le rire*. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1991.

BORBA FILHO, Hermilo. *História do espetáculo*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1968.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985, p. 71-91.

CORVIN, Michel. *Lire la comédie*. Paris: Dunod, 1994.

DEFAYS, Jean-Marc. *Le comique*. Paris: Seuil, 1996. Collect. MEMO. N° 24.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

EVARD, Franck. *L'Humour*. Paris: Hachette, 1996.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. 2 ed. Trad. sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1997. Edição Standard brasileira. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. VIII.

GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva s/d. (Col. estudos).

GIRARDET, Jacky et alii. *Le nouveau sans frontière 3: méthode de français*. Paris: CLE International, 1988.

GROJNOIWSKI, Daniel. *Aux commencements du rire moderne; l'esprit fumiste*. Paris: Librairie José Corti, 1997.

GUICHEMERRE, Roger. *La comédie classique en France*. Paris: PUF, 1978.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime; tradução do "prefácio de Cromwell"*. Trad. de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, s/d.

JANKELEVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1964.

JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986. p. 275-286.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro; introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J. et alii. *Semiologia do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

MEIRA, Cecil. *Introdução ao estudo da literatura*. 5 ed. Belém: Imprensa oficial do estado, 1988. Cap. II e V.

PIGNARRE, Robert. *Histoire du théâtre*. Paris: PUF, 1995.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

Recebido em 27/10/2009

Aprovado em 07/12/2009