

Cinema e comédia: por uma análise do riso contestador¹

Ana Flávia de Andrade FERRAZ²

Otávio CABRAL³

Universidade Federal de Alagoas/Ufal

RESUMO

O trabalho pretende promover uma reflexão sobre o gênero comédia nas produções cinematográficas, buscando observar, mais especificamente, o seu papel transgressor e punidor dos costumes nas sociedades vigentes, através das personagens cômicas: Carlitos (EUA, décadas de 20 a 40), Cantinflas (México, décadas de 40 a 60); e Didi Mocó (Brasil, décadas de 70 e 80). A hipótese aventada é a de que tais personagens possuem uma origem matricial que se reporta aos *Zannis*⁴ da *Commedia Dell'Arte* e que são indivíduos que se utilizam do humor satírico como estratégia de defesa para expor ao ridículo o elemento opressor.

PALAVRAS-CHAVE: comédia; cinema; riso contestador.

*Majestade: é costume ouvir-se que a comédia
Corrige divertindo; uma plateia pede-a
Não só para sorrir de máscaras fingidas
Que moram noutro mundo e mostram outras vidas,
Mas para descobrir, atrás das fantasias,
A verdade que roça em nós todos os dias.
Cada fala de ator é censura e conselho:*

¹ Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 30 de maio a 1 de junho de 2019.

² Doutora em Imagem e Som do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UnB, professora Adjunta II da Universidade Federal de Alagoas/Ufal/ICHCA e coordenadora do NEPED/UFAL/CNPq – Núcleo de Estudo e Pesquisa das Expressões Dramáticas. E-mail: aflaferraz@gmail.com

³ Doutor em Literatura Dramática; Professor Adjunto do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UFAL; Coordenador do Núcleo de Estudo e Pesquisa das Expressões Dramáticas – NEPED. Desenvolve pesquisa nas áreas de Dramaturgia e História do Teatro. E-mail: ocabral50@gmail.com.

⁴ Zanni era a denominação dada aos criados na Commedia Dell'Arte, manifestação artística que surge na Itália, no século XVII, a partir de um movimento de rebeldia dos atores contra o império do texto. Constituíam-se na encenação teatral centrada no improviso, sem a utilização de um texto escrito. O modelo de comédia desenvolvido pelos comediantes *dell'arte* serviu de matriz para a comédia, a partir de Molière, e consequentemente para toda a comédia moderna.

*Quando vos sentais lá, estais diante do espelho
E assim podeis vos ver, debaixo do artifício,
A beleza, a verdade, a hipocrisia, o vício. (MOLIÈRE, 1975, p. 2)*

No século XVII, o dramaturgo francês Molière já anunciava o papel da comédia nos palcos como um espelho no qual a sociedade se via refletida debaixo do artifício. E, por mostrar os nossos defeitos, ela tinha como função incomodar para despertar no outro a possibilidade de mudança. No fragmento do prólogo apresentado acima, Molière defende sua personagem Tartufo, após quase uma década de proibição de sua peça por parte da burguesia. Para Molière, Tartufo era ingênuo demais para apresentar os vícios e as maldades de que o acusavam. Ele refletia, tão somente, a sociedade do seu tempo; daí Molière dizer que “o retrato é fiel, por isso traz desgosto/ a quem reconhecer aqui seu próprio rosto” (MOLIÈRE, 1975, p. 2).

O que nos diz o dramaturgo é que a criação artística não surge sem uma razão aparente; é necessário que o criador seja provocado, seja instigado a criar a partir de algo que o incomoda e que se encontra no interior do coletivo e no seu cotidiano. Por isso, Tartufo nada mais é do que a representação da sociedade do século XVII, quando a burguesia ascendia, com seus vícios, maldades e defeitos expostos pelo humor satírico. Por intermédio da burla, Tartufo expõe, tripudia, zomba da sociedade do seu tempo, mostrando as contradições existentes entre quem ri e quem é motivo de derrisão.

Hoje, quatro séculos depois, ainda temos muitos Tartufos e repertórios suficientes para compor peças, romances, filmes, mesmo que o cômico ainda seja tão pouco apreciado pelos críticos e intelectuais.

O cômico: algumas reflexões

O que significa o riso? O que há no fundo do risível? O que haveria de comum entre uma careta de palhaço, um jogo de palavras, um quiproquó de vaudeville, uma cena de comédia fina? (BERGSON, 2001, p. 1).

Bergson foi um dos primeiros teóricos a pensar a comicidade e o significado do riso, ainda em 1899. Diz-nos que a invenção cômica é algo vivo, dinâmico e, por essência, humano e coletivo. Segundo Bergson, o riso só se manifesta quando o objeto risível é humano ou apresenta características humanas; e só se dá em contato com “outras inteligências”, acontecendo, portanto, na coletividade. “Parece que o riso precisa de eco [...] o riso do espectador, no teatro, é tanto mais largo quanto mais cheia está a casa” (BERGSON, 2001, p. 4-5). Embora seja um clássico do riso, Bergson já não responde a algumas inquietações da sociedade contemporânea. Um exemplo disso é quando o filósofo afirma que o riso é um ato mecânico.

Propp (1992), por outro lado, afirma que a derrisão é uma atitude social, ocorrendo em um espaço e tempo dado. Propp contribui para a discussão quando resgata a história do cômico e critica a oposição da comédia ao trágico e sublime. Critica também a teoria de dois aspectos – “alto” e “baixo” – e defende que “um estudo do cômico, atualmente, deveria se destinar ao estudo do gênero em si e a entender do que, em essência, riem as pessoas, e o que é exatamente ridículo para elas” (Propp, 1992, p. 29).

Completando a literatura sobre o riso e a comicidade, Bender (1996) e Cabral (2007) trazem análises sobre a comédia nas artes – literatura e dramaturgia – e apresentam as matrizes da comédia moderna: a *Commedia Dell’Arte* e Molière, nas quais, acreditamos, se encaixam as personagens cinematográficas sobre as quais iremos refletir.

A comédia como gênero questionável

Segundo Bender (1996), nas pesquisas destinadas às artes dramáticas, a comédia sempre foi negligenciada, se comparada à tragédia. Parece haver, entre os estudiosos de literatura dramática, uma predileção de um gênero em detrimento do outro. Não seria injusto ampliar essa percepção para os estudos do cinema. O que se percebe, *grosso modo*, é um *status* estético diferenciado entre os dois gêneros, como se à comédia coubesse apenas o entretenimento desprezioso, e ao trágico o lugar por excelência dos experimentos estéticos, narrativos e fotográficos.

Em *Comicidade e Riso* (1992), livro póstumo do filósofo soviético e extensa análise sobre a teoria do cômico e a função social do riso, Propp (1992, p. 18) atribui à estética do idealismo romântico a relação de qualquer coisa sublime ou bela com o trágico, opondo-se automaticamente ao cômico, entendido como algo baixo e feio. Às personagens cômicas sempre cabiam conceitos e características negativas: eram feias demais, gordas demais, baixas demais, mentirosas demais, constituindo-se o oposto ao sublime, ao elevado, ao belo.

Essas características, sempre negativas, causavam rejeição e, até certo ponto, desprezo pelo gênero. No século XIX surge a teoria dos dois aspectos do cômico, numa tentativa de atribuir algum valor estético à comédia. Segundo ela, existiriam dois tipos de cômico: o baixo, fora do domínio estético e reservado à plebe, ao público; e o alto, relacionado à estética e ao belo e voltado para as pessoas cultas, para a aristocracia. Portanto, “na teoria dos dois aspectos da comicidade, a “fina” e a “vulgar”, entra também uma diferenciação social” (PROPP, 1992, p. 23). O cômico fino ou alto, requintado e rebuscado; o baixo ou grosseiro, as palhaçadas, os espetáculos circenses.

O desprezo pelos bufões, pelos atores do teatro de feira, pelos *clowns* e os palhaços e, em geral, por qualquer tipo de alegria desenfreada é o desprezo pelas fontes e pelas formas populares de riso. (PROPP, 1992, p. 23).

Essa forma de ver a manifestação do riso como algo menor, de reduzir historicamente o gênero a uma categoria inferior, tem sua origem, num primeiro momento, por ocasião da teorização da tragédia através de Aristóteles, ao se referir à comédia como algo inferior, como forma de preservação dos fundamentos da aristocracia. Não podemos esquecer que o gênero trágico se constituía num instrumento estético a serviço do ideal aristocrático. Ao sistema político vigente interessava desqualificar a comédia ao tempo que exaltava a tragédia, para que os cidadãos da *pólis* vissem naqueles exemplos trágicos o equilíbrio necessário a um comportamento harmonioso. As tragédias deveriam, portanto, ser vistas por um número cada vez maior de espectadores, porque ali era mostrado o homem como ele deveria ser, ao passo que a comédia o mostrava como ele de fato era.

Essa era então a primeira visão do riso. A segunda surge com o advento do cristianismo que, segundo Minois (2003, p. 111) era “pouco propício ao riso”. A

religião cristã, em que pese em algumas ocasiões utilizar-se da técnica teatral para a difusão de seus princípios, de uma maneira geral, apresenta um Deus todo poderoso, perfeito e que nunca ri. Ora, se ele não ri, se é sério por excelência, tudo aquilo que conduz ao riso, que induz ao riso, é demoníaco, até porque é mais fácil imaginar-se o demônio rindo do que o Deus cristão. Nessa ótica não existe espaço para o gênero cômico, sobretudo na Alta Idade Média.

Para Minois, a questão da oposição ao riso se inaugura como consequência do pecado original:

[...] “No início, Deus criou o céu e a terra”, diz a *Bíblia*. Por amor ou por tédio? Essa criação não tem nada de engraçado, e apenas os textos gnósticos imaginaram um riso divino quando da criação [...]. E eis Adão e Eva no paraíso terrestre. De que eles poderiam rir? São perfeitos, eternamente belos, eternamente jovens; eles se movimentam, asseguram-nos os teólogos, em um jardim de delícias onde tudo é harmonia; estão nus, mas sem nenhuma vergonha. Nenhum defeito, nenhum desejo, nenhuma fealdade, nenhum mal: o riso não tem lugar no jardim do Éden [...]. Contudo, eis que o Maligno se envolve. Porque é ele, dizem os exegetas, que se esconde sob os traços da serpente bem falante que tantos filósofos escarnecem. O pecado original é cometido, tudo se desequilibra, e o riso aparece: o diabo é responsável por isso. (MINOIS, 2003, p. 112).

Como se vê, não é difícil entender a oposição, por um bom período, da religião ao riso. Podemos pensar também, a partir dessas reflexões, esse modo de perceber a comédia em oposição à tragédia e subdividida (às vezes feia, outras bela), a partir de Aristóteles, resistindo até hoje, influenciando nossas visões sobre o belo, o sério e, até mesmo, o cristão. Portanto, além das reflexões e categorizações estéticas, ainda se incorpora uma de ordem metafísica: rir é um sacrilégio!

O fato é que a comédia, seja pela falta de uma “poética fundadora” (BENDER, 1996), seja por representar um gênero “inferior” (ARISTÓTELES, 1993), seja por sua característica “demoníaca” (PROPP, 1992, p. 35), vem sendo negligenciada nos estudos literários, dramáticos e cinematográficos, apesar do grande número de espectadores que esse gênero conquista em todas as áreas.

No Brasil dos anos 40, as chanchadas brasileiras ocupavam as salas de exibição e tornaram-se um dos gêneros mais vistos na história do cinema nacional. A tendência era explorar um humor leve, descomprometido e desprovido de “fortes emoções”

(LINO, 2000, p. 2). Acresce-se a essa receita a característica nata dos brasileiros de “rirem de si mesmos e dos fatos cotidianos” (LINO, 2000, p. 2). Se as chanchadas eram um sucesso de público, eram, em contrapartida, um desastre de crítica. Os intelectuais, jornalistas e críticos da época se opunham ao cinema “apolítico” e malfeito, um *arremedo* do cinema hollywoodiano.

Esses dois pontos – modelo norte-americano e precariedade nacional – serão decisivos na estruturação dos enredos dos filmes produzidos pela *Atlântida*. Ao perceber a distância que separa a realidade brasileira do modelo eleito, e impossível de ser alcançado, os enredos iniciam um processo de exposição dessa precariedade, através da sátira. (LINO, 2000, p. 11).

Apesar das críticas e da escassez de atenção por parte dos intelectuais e pesquisadores, a comédia é um gênero de sucesso, e não apenas no Brasil. Algumas personagens atestam isso: Carlitos, “nascido” nos Estados Unidos no início do século anterior⁵, ainda hoje é a mais forte referência do cinema mudo – uma criação do cineasta Charles Chaplin. A personagem mais conhecida mundialmente só precisa de uma bengala, um chapéu e um bigodinho preto para ser lembrada. Cantinflas, nome artístico do humorista mexicano Fortino Mario Alfonso Moreno Reyes – ou simplesmente Mario Moreno –, foi sucesso entre as décadas de 40 e 60. No Brasil, a trupe os Trapalhães – e seu principal componente, Didi Mocó – foi um dos maiores sucessos na televisão e também no cinema.

Os números impressionam, como mostra Sales (2011, p. 2):

[...] dentre os filmes mais vistos na história do cinema brasileiro, seis são dos Trapalhães, a contar: *O trapalhão nas minas do rei Salomão*, de 1977, com 5,8 milhões de espectadores; *Os saltimbancos trapalhães*, de 1981, com 5 milhões; *Os trapalhães na guerra dos planetas*, de 1978, com 5 milhões; *O cinderelo trapalhão*, de 1979, com 4,7 milhões; *Os trapalhães na serra Pelada*, de 1982, com 4,7 milhões; *O casamento dos trapalhães*, de 1988, com 4,5 milhões; e *Os vagabundos trapalhães*, de 1982, com 4,4 milhões.

Poucos filmes nacionais tiveram tamanha aceitação popular; Cantinflas é uma das grandes personagens do cinema mexicano; Chaplin até hoje é lembrado como o grande gênio do cinema mudo e o seu Carlitos, como o ícone do trágico-cômico.

⁵ Lobassi (2011) indica o curta *A Estranha Aventura de Mabel*, de 1914, como o surgimento da personagem criada por Charles Chaplin – o vagabundo Carlitos.

Personagens cômicos inesquecíveis e contestadores

Apesar de tempos e espaços distintos, essas personagens no cinema mundial apresentam características comuns. O Carlitos nos EUA, nos anos 20 e 30, Cantinflas, no México de 40 e 60 e o Didi Mocó da trupe dos Trapalhões, no Brasil dos anos 70 e 80, dialogam e se encontram. Em primeiro lugar, percebe-se nos três uma característica que os unifica: a exclusão social, a condição subalterna, e que os aproxima dos *Zanni* da *Commedia dell'Arte*, que eram subalternos (vagabundos, malandros, nas versões de nossas personagens), excluídos das camadas sociais das cortes italianas (dos EUA, México e Brasil) e que usavam da sua esperteza e malandragem para superar sua condição. “Na *Commedia* os *Zanni* eram os servos, figuras encarregadas de promover a burla, a trapaça, constituindo-se no grande esteio do elemento cômico” (CABRAL, 2007, p. 73).

Em segundo lugar, a visão de mundo dessas personagens é permeada pela crítica social, ainda que em alguns momentos apareça de forma mais contundente e em outros de uma maneira mais sutil. E em terceiro lugar, ainda que inseridas em tempos e espaços diferentes, é na sétima arte que essas personagens expõem todas essas contradições.

Porém, “para que a contradição se estabeleça e o riso se manifeste, é necessário que o sujeito que ri tenha uma certa ideia do que seria correto na área dos valores morais ou, simplesmente, daquilo que seria justo no que diz respeito a uma natureza sadia” (BENDER, 1996, p. 58). Esse tipo de riso que expõe falhas e defeitos de ordem moral ou física se encontra de forma mais contundente nas sátiras. Em Chaplin, a sátira é um tipo de humor privilegiado. Não raro, vemos o vagabundo Carlitos com gestos aristocráticos, ridicularizando, ao imitar, o comportamento da classe dominante. Em *O grande ditador*, Charles Chaplin satiriza o nazismo de Hitler, expondo o absurdo familiar de que fala Voese:

A sátira é, de fato, uma caricatura verbal: induz a que se destaque o que se desaprova. O efeito cômico da sátira advém da presença simultânea, na mente do destinatário, da realidade social que lhe é familiar e sua reprodução distorcida – a partir da ótica do satírico: faz com que,

repentinamente, descubra o absurdo do familiar e a familiaridade do absurdo. (VOESE, 89/90, p. 13).

Não sem razão, trouxemos Molière para iniciar a discussão do cômico, por entender que esse duplo de ator e autor representa a matriz da comédia moderna. O riso, como estratégia de exposição, subversão, negociação, negação, malandragem, é a aposta que fazemos neste trabalho. Alguns teóricos (VOESE, p. 89/90) defendem que a agressividade é um componente básico do humor, sendo esse imbuído de certa atitude hostil; “é uma agressividade dirigida, porém. Não é gratuita ou aleatória [...]. A agressividade não se configura, por exemplo, como um ataque verbal diretamente desabonador, mas como uma ação que explode, necessariamente, no riso” (VOESE, 89/90, p. 8). O riso, nesse sentido, é direcionado e, por isso, ao tempo que expõe, subverte, e faz com que o espectador se veja refletido nas maldades e defeitos que a própria sociedade criou, assim como sugere o Tartufo de Molière e o grande ditador de Charles Chaplin.

Voese (89/90) assevera que para que o riso aconteça é imperativa a ausência do sentimento de empatia para com o objeto risível. O texto humorístico deve evitar, assim, que o espectador desenvolva qualquer afeição, solidariedade ou compaixão pelo motivo da derrisão. Uma espécie de insensibilidade que sempre acompanha o riso, uma “anestesia momentânea do coração” (BERGSON, 2001, p. 3/4).

O riso torna-se impossível quando percebemos no próximo um sofrimento verdadeiro. E se apesar disso alguém ri, sentimos indignação, esse riso atestaria a monstruosidade moral de quem ri. (PROPP, 1992, p. 36).

Portanto, a função da personagem cômica⁶ é conquistar a solidariedade do espectador para si, gerando empatia e conseguindo aliados. Assim, o riso se torna mais contundente quando seu objeto é o elemento opressor exposto ao ridículo pelo subalterno/oprimido; uma espécie de riso subversivo (Cabral, 2007), assim como sugere Gomes (2001), ao observar que se desenvolve uma simpatia da plebe pelo malandro, indicando a “adoção” do *ocupado* contra o *ocupante*.

⁶ Aqui fazemos uma distinção entre a personagem cômica e a que é objeto de derrisão. A primeira se refere à que causa o riso, e a segunda à que é motivo dele.

A personagem Carlitos trabalha a estratégia da conquista com maestria. O espectador tende sempre a se aliar a ela. “O gestual eminentemente atributivo, o sombreado dos olhos tristes e negros, a pequenez do corpo, a ingenuidade do sorriso, a melancolia da máscara despertam no espectador o desejo de proteger e acalantar o personagem” (LOURENÇO, 2008/2009, p. 11).

A função da personagem cômica, insistimos, é sempre conquistar a solidariedade do espectador para si, angariando empatia e aliados. Até porque, invariavelmente, essas personagens trabalham com a exposição do outro ao ridículo, como forma de punição de uma classe sobre a outra. Neste processo, a produção do riso, além de ser um ato social, segundo Propp, também constrói a relação opressor/oprimido, através da qual o espectador se torna cúmplice ao se associar à classe oprimida e assim construir um riso de punição contra quem o oprime.

Neste trabalho, para refletir sobre as questões envolventes da manifestação do riso, seu efeito transgressor, seu comportamento político incidindo diretamente na convivência entre os seres humanos e acima de tudo sua forma descontraída de chamar a atenção para o que precisa ser mudado, buscamos as figuras de Cantinflas, Didi Mocó e o genial Vagabundo. Em nossa análise, em diálogo com essas personagens, procuramos mesclar o irônico e o inocente, o agressivo e o gentil, entendendo que essas figuras, ao mesmo tempo em que se incorporam à história do cinema, também fazem parte de um gênero, a comédia cinematográfica, que ainda carece de estudos mais atentos e aprofundados.

Bibliografia:

- ARISTÓTELES. **Poética**. (Tradução, Eudoro de Souza). São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BAZIN, André. **Charles Chaplin**. Editora Jorge Zahar, 2006.
- BENDER, Ivo C. **Comédia e riso: uma poética do teatro cômico**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS/EDPUCCRS, 1996.
- BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- CABRAL, Otávio. **O riso subversivo**. Maceió: EDUFAL, 2007.

GALERA, Julieta; VALDEBENITO, Luis Nitrihual. **Cantinflas: entre risas y sombras – un análisis semiótico cínico**. In: Anagramas, Volumen 8, Numero 15. Medellín, Colômbia: 2009.

GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens**. 1. ed. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2006.

GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2001.

LINO, Sonia Cristina. “**A tendência é para ridicularizar [...] reflexões sobre cinema, humor e público no Brasil**”. Revista Tempo, n. 10, UFF. Niterói, 2000.

LOURENÇO, Júlio César. **Os conflitos de Carlitos frente às contradições da sociedade moderna**. Revista Anagrama, ano 2, 2. ed. Dezembro de 2008/Fevereiro 2009.

MOLIÈRE. **Tartufo** (tradução, Guilherme Figueiredo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

PRYSTHON, Angela. **Imagens Periféricas: entre a hipérbole *freak* e a voz do subalterno**. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/prysthon-angela-imagens-perifericas-entre-a-hiperbole-freak-e-a-voz-do-subalterno.pdf>. Consultado em: 12/9/2012.

_____. **Outras margens, outros centros: algumas notas sobre o cinema periférico contemporâneo**. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denílson. Cinema, Globalização e Interculturalidade. Chapecó, SC: Argos, 2010.

_____. **Imagens Periféricas: os estudos Culturais e o Terceiro Cinema**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2006. Disponível em: http://ufpe.academia.edu/AngelaPrysthon/Papers/1831446/Imagens_perifericas_os_Estudos_Culturais_e_o_Terceiro_Cinema. Consultado em: 12/9/2012.

SALES, Eric de. **O riso como crítica: indícios para serialização e análise da filmografia dos Trapalhões**. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH, 2011.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. (Tradução, Fernando Mascarello). 4 ed. Campinas: Papirus, 2010.

VOESE, Ingo. **O discurso humorístico: um estudo introdutório**. In: Leitura, Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – UFAL. N. 5/6. Dez./Jan. 89/90. Maceió, 1992.