

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS)
Curso de Comunicação Social – Cinema

A Farsa no Cinema



Anna Bastos Faria

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS)
Curso de Comunicação Social – Cinema

A Farsa no Cinema

Projeto Experimental apresentado por
Anna Bastos Faria
matrícula 20530159-6
como requisito obrigatório para obtenção
do título de Bacharel em Comunicação
Social – habilitação cinema – sob a
orientação do prof. Antonio Carlos Amâncio da Silva

IACS/UFF
Niterói
junho/2009

Sumário

Introdução

1 – Sobre o Conceito de Farsa

2 – O Cômico

2.1 – Comédia

2.2 – Teoria do riso

2.3 – O diabo e o riso

2.4 – O grotesco

2.5 – O riso como catarse

3 – Farsa no Cinema

3.1 – Conceito de farsa aplicado ao cinema

3.1.1 – A estrutura

3.1.2 – A trama

3.1.3 – Interpretação

3.1.4 – Religiosidade e profanação

3.1.5 – Transgressão

3.1.6 – O humor no cinema

3.2 – Análise dos filmes

3.2.1 – Os Contos de Canterbury

3.2.2 – O Incrível Exército de Brancaleone

3.2.3 – O Sentido da Vida

Conclusão

Notas

Bibliografia

Resumo

O trabalho consiste em estudar o gênero teatral farsa aplicado ao cinema. Para este estudo iremos abordar uma série de conceitos acerca da farsa, do cômico e do riso. Como base metodológica serão analisados com mais profundidade três filmes que se enquadram na categoria da farsa cinematográfica: *Os Contos de Canterbury*, de Pier Paolo Pasolini, *O Incrível Exército de Brancaleone*, de Mario Monicelli e *O Sentido da Vida*, de Terry Jones. Através deste trabalho pretendemos demonstrar a importância do gênero cômico e principalmente da farsa, como um meio de produzir divertimento e crítica sobre a sociedade.

Palavras – chave

Farsa, Cinema, Riso

Agradecimentos

A minha mãe, Maruza, pelo carinho e dedicação.

Ao meu pai, Fabio, pelo apoio e incentivo.

Ao meu orientador, Tunico, pela atenção e ajuda cuidadosa.

Introdução

Farsa é um termo pouco utilizado em cinema. Na verdade é um termo cuja origem vem do teatro. Ela tem fortes características subversivas, o tempo todo busca romper e distorcer valores culturais. Apesar de ser muitas vezes considerada como um gênero inferior, cujo único objetivo é o divertimento, a farsa não é vazia de sentido como se pensa. Ela utiliza de meios vulgares de comicidade para criticar e produzir uma reflexão. A ridicularização e a zombaria muitas vezes têm a intenção de criticar os costumes e os modelos da sociedade.

Neste trabalho, farei um estudo da farsa trazendo-a para o cinema. Raramente ela é utilizada para definir um gênero ou tipo de filme. Algumas vezes o termo farsa é usado unicamente para explicar um tipo de humor aplicado em certo filme, normalmente querendo expressar a noção de burlesco, ridículo, caricatural ou grotesco. Mas o que este trabalho justamente tem a propor é que a farsa compreende um sentido muito maior. A farsa, que no teatro é algumas vezes considerada um gênero à parte da comédia ou um subgênero desta, também pode ser explorada da mesma forma no cinema. O termo farsa não serve apenas para definir um tipo de humor ou comicidade, mas diversos outros aspectos estruturais, formais e estéticos. Os filmes que serão analisados neste trabalho demonstram esta abrangência da farsa.

No primeiro capítulo será feita uma conceituação da farsa enquanto gênero teatral, já que é o meio onde ela se originou. Esta conceituação é importante, pois é através dela que poderemos entender as particularidades das obras farsescas cinematográficas. Assim, será possível ver as semelhanças e diferenças entre a sua utilização no teatro e no cinema, e que inovações este último trouxe para o gênero.

No segundo capítulo discutiremos uma série de conceitos e teorias acerca do cômico. Portanto veremos uma breve história da comédia tanto no teatro como no cinema; uma exposição acerca de algumas teorias do riso; uma discussão sobre a relação entre o diabo e o riso; um estudo sobre o grotesco; e por último o riso como catarse, baseado nos estudos de Freud.

No terceiro e último capítulo veremos especificamente a farsa no cinema. Neste, faremos uma categorização das principais características da farsa que permanecem na

forma cinematográfica. Assim, serão abordados de forma aprofundada os seguintes filmes: *O Sentido da Vida* do grupo Monty Python, *O Incrível Exército de Brancaleone* de Mario Monicelli e *Os Contos de Canterbury* de Pier Paolo Pasolini. Todos eles utilizam como instrumento para causar humor o rebaixamento, a quebra de valores, a caricaturização, o absurdo, entre outras características, que como veremos, são particulares da farsa.

Durante muito tempo, a farsa tem sido desprezada e considerada um gênero inferior. Eric Bentley foi um dos primeiros estudiosos a dar à farsa o seu devido valor, em seu livro “A Experiência Viva do Teatro”. Bakhtin também questiona esse julgamento. Em seu livro “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais.”, ele discute como Rabelais foi incompreendido tendo sido considerado um escritor de obras vulgares sem importância. Ele revela o preconceito que existe em relação à comédia, que por trazer divertimento, acredita-se não produzir crítica. Assim como Rabelais, a farsa tem sido incompreendida. No cinema, ela apresenta outras dimensões de críticas e reflexões. Muitas vezes os procedimentos utilizados para provocar o humor, produzem uma reflexão acerca do próprio “fazer” cinematográfico. Quando vemos em *Monty Python e o Cálice Sagrado* o homem fazer o som do cavalo com dois pedaços de coco, ele está nos mostrando como estamos presos a um padrão de compreensão que foi estabelecida pelo cinema clássico narrativo. Nesta cena percebemos como o cinema se prende a esses padrões tratando-os como regras. A comédia permite uma grande liberdade de criação. Na farsa essa liberdade atinge o seu máximo, como nesta cena. Ela não tem pudor de criticar inclusive a si mesma.

Através deste trabalho pretendo mostrar a relevância deste gênero. O desprezo do qual ele é vítima é injustificável, pois tem tanta importância para a humanidade quanto qualquer tragédia. A farsa diz muito sobre o homem. E sua desvalorização como gênero inferior está relacionada à recusa do homem em aceitar o seu lado animal. Contudo, existe um paradoxo nesta atitude com relação à farsa, pois se ela produz divertimento é porque a recusa não é completa. Se a farsa nos faz rir é porque nos identificamos com a trama. Ao mesmo tempo em que nos causa estranhamento, faz com que percebamos algo de familiar.

A versão em DVD do filme “O Sentido da Vida” do grupo Monty Python apresenta um prólogo feito pelo ator Eric Idle. O texto deste prólogo, muito cínico e sarcástico, me parece representar muito bem o espírito da farsa. Em poucas palavras ele

simplifica, de modo bem satírico, a forma como a farsa vê o mundo e como ela lida com ele. Trata a vida, tema central do filme, com enorme simplicidade, mas não deixa de ter uma análise fecunda e crítica sobre ela. Mostra de maneira bem divertida que nossos desejos mais reprimidos não são nada nobres, mas que esta é a verdade do homem. Eric Idle sintetiza bem o que o filme nos proporciona:

“Neste filme tem de tudo...tudo de bom tamanho. Desde o sentido da vida no universo até mulheres peitudas. Temos artistas de cinema, carros estrangeiros, explosões e tudo mais. Foi filmado do nosso jeito exclusivo com o orçamento que temos. Gastamos uma fortuna em locações e muito em bebidas e há até a estranha piada filosófica só para fazer vocês pensarem. Mas algumas partes são bem sérias e profundas. Mas, na maior parte, são mesmo tetas e bundas, e muito peixe. Outras partes são bem infantis, e algumas descaradamente rudes mas pelo menos temos muita mulher pelada andando pelo filme. Podem se sentar. Curtam bastante, e tomara que seja engraçado. O objetivo não é só fazer vocês rirem mas também render muito dinheiro para nós. Vão se aconchegando com seu namorado ou esposa e divirtam-se. Relaxem e aproveitem pois este é *O Sentido da Vida*.”
(Prólogo de Eric Idle do filme *O Sentido da Vida*)

1. Sobre o Conceito de Farsa

Farsa é um modo de representação teatral que se consolidou durante a Idade Média, mas cuja origem embrionária pode ser datada a partir da Grécia e Roma Antiga, pois já se via características da farsa nas obras de Aristófanes e Plauto. Etimologicamente a palavra farsa significa “alimento temperado que serve para recheiar (em francês, farcir) uma carne.” (PAVIS, Patrice. 1999. p. 164) De fato, na Idade Média as farsas eram encenadas entre os mistérios medievais, recheando a encenação religiosa com cenas de carnavalização profana. Os mistérios eram obras religiosas que representavam cenas da bíblia ou da vida dos santos. Por isso, inicialmente a farsa não era considerada um gênero independente, mas complementar aos mistérios. Ela utilizava os mesmos temas de forma cômica, funcionando como um momento que relaxava a platéia, entreteendo-a através do humor. Desta forma ela servia como contraponto à parte séria da apresentação.

É interessante destacar a ligação que a farsa tem desde a sua origem com o teatro religioso. Foi a partir das encenações sacras que surgiu o teatro cômico na Idade Média. Aliás, o teatro medieval, de um modo geral, se originou a partir destas encenações que representavam cenas da bíblia na páscoa e no natal. Aos poucos, com a popularidade que essas encenações adquiriram, o espaço teatral foi transferido das igrejas para as ruas e praças. Assim, o teatro começou a desempenhar um papel de divertimento. Como nos fala José Macedo:

“A progressiva popularidade, por outro lado, fez com que o teatro religioso fosse paulatinamente invadido por temas e motivos estranhos ao espírito original que deveria orientá-lo. A fidelidade na transposição das palavras das sagradas escrituras diminuiu em favor de maior liberdade criadora, e, em determinados casos, cenas, temas e situações burlescas ganharam o espaço cênico. (...) Podemos encontrar, nesses interstícios alegres e risíveis permitidos pela dramaturgia sacra, o ponto de partida do teatro cômico medieval que, a partir do século XIII, se afirma como gênero independente, distanciando-se da sua matriz original.” (MACEDO, José. 2000. p. 211-212)

A farsa logo passou a ser distinguida como uma forma de representação eminentemente popular, estando freqüentemente relacionada com o carnaval. O apelo popular pode ser explicado pelos temas recorrentes das peças. Normalmente as histórias tratavam do cotidiano da própria população. De acordo com José Macedo:

“O período do apogeu da farsa circunscreve-se entre 1450 e 1550. Nesse tempo, as *troupes* de atores semiprofissionais levaram para os palcos ambulantes número considerável dessas pequenas encenações, cujos temas, em geral encontravam inspiração nos problemas, infortúnios e conflitos da vida cotidiana das massas urbanas.” (MACEDO, José. 2000. p. 220-221)

A farsa pode ser definida como um modelo de representação teatral cômico, cujo principal objetivo é divertir o público. Ela é estruturada em peças curtas, normalmente de apenas um ato, com poucos personagens, em uma ação rápida e uma intriga simples. A trama é sempre simples e direta, geralmente fundamentada na impostura. As histórias quase sempre se desenvolviam para a realização de uma trapaça e freqüentemente tratavam de relações extraconjugais, de onde surgiu a expressão “farsa da alcova”. Como instrumento de humor a farsa utiliza diversas estratégias tais como máscaras, mímicas, *lazzi*¹, caretas, trocadilhos, termos obscenos, injúrias, chutes, pontapés etc. A dimensão corporal do personagem e do ator é muito importante para a concretização do cômico, por isso nota-se uma movimentação física excessiva.

As principais características da farsa são: exagero, inverossimilhança, caricaturização, tramas de rápida resolução, uso do humor verbal, insinuações sexuais, pouco ou nenhum desenvolvimento psicológico dos personagens, despreocupação com as unidades de tempo e de espaço, entre outros.

As situações da farsa normalmente são bastante improváveis e absurdas e se desenvolvem de forma vulgar e grosseira. Os personagens assumem uma representação caricata do cotidiano popular. O humor se dá muito em função do visual, pela atuação exagerada e pela movimentação física do ator. O *slapstick*² é, portanto, um instrumento muito utilizado pela farsa.

Há uma certa recorrência nas situações exploradas pela farsa. As histórias geralmente envolviam adultério, problemas familiares, ridicularização de alguma vítima, disfarce ou identidades confundidas. Na farsa os valores morais são distorcidos e quebrados o tempo todo. Ela rejeita qualquer tipo de hierarquia e não tem nenhuma obrigação de passar uma mensagem moral com a peça. Por isso, muitas vezes os personagens podem se dar bem mesmo com comportamentos transgressivos ou até

mesmo com crimes. A farsa freqüentemente descreve o homem como sendo irracional, infantil, perverso, instintivo e individualista.

Como foi dito anteriormente, as situações narradas fazem parte do cotidiano da população. Nesse sentido, a brutalidade das cenas pode ser entendida como a expressão dos desejos reprimidos da sociedade. Se pensarmos no contexto em que este gênero se consagrou é mais fácil compreender esta afirmação, pois a repressão na Idade Média seja pela religiosidade, seja pela própria sociedade, certamente era muito mais presente do que hoje em dia. O uso do humor grotesco e da obscenidade não é a toa. A farsa tem toda intenção de chocar, pois o riso é provocado pelo contraste entre como o homem se vê e como ele é visto pela farsa. O curioso é que a farsa em todo seu absurdo e *nonsense* é muito mais verdadeira na representação da natureza do homem, do que a imagem que temos de nós mesmos. Por que a farsa mostra o mundo sem máscara, sem disfarce, e nela vemos a imagem da animalização do homem.

A farsa, portanto, é um dos modelos de representação mais subversivos que existem. Ela transgride os valores morais, sociais, colocando-se contra as hierarquias, os poderes políticos, os tabus sexuais; e, o que a torna mais interessante é que ela se insurge inclusive contra as regras da própria dramaturgia. A visão distorcida da sociedade que a farsa representa também pode ser entendida como uma crítica a esta mesma sociedade. Através da carnavalização, da profanação, do rebaixamento como instrumento humorístico, a farsa critica as injustiças do mundo, ainda que de forma limitada. Percebemos, com isso, uma contradição: a farsa critica sem demonstrar uma intencionalidade de intelectualizar ou de moralizar o que ela questiona. A respeito disto, Georges Minois discorre:

“As questões políticas e sociais raramente são abordadas em si mesmas, como em *Der Juden um Christen Streit*, representado em Lubeck, e mesmo quando o são, como em *O Jogo do rei Salomão e do camponês Markolf*, de Hanz Folz, em Nuremberg, a solução é estritamente individual: vê-se aí um camponês astuto que consegue desestabilizar a legendária sabedoria do rei Salomão fazendo-o perder a paciência – mesmo os grandes têm suas fraquezas! Não há aí contestação real do poder, porque não existe nenhuma solução alternativa. O riso da farsa é individualista; compete a cada um arrancar, pela astúcia, uma fatia de felicidade sem, contudo, colocar o mundo sob questionamento. (...) O riso farsesco, egoísta e amoral, é o único meio de o indivíduo ter uma desforra sobre as coletividades nas quais ele é integrado à força e que o oprimem e protegem, ao mesmo tempo: paróquia, religião, família, senhoria, corporação, bairro...” (MINOI, Georges. 2003. p. 204)

Em termos de resolução da trama, a farsa costuma se valer de *deus ex machina*³ para inverter alguma situação ou para amarrar a história de modo que ela tenha uma solução. Ainda que esta estratégia seja muito criticada, na farsa ela se enquadra sem conflito, já que o surreal e o absurdo são características inerentes a sua trama e fazem parte da proposta do gênero.

Em relação aos outros gêneros a farsa sempre foi considerada inferior. A sutileza e intelectualidade, características da comédia, se opõem drasticamente ao humor grotesco, vulgar e muitas vezes escatológico da farsa. Por isso a farsa sempre foi desprezada e rebaixada à condição de gênero “popular”, ou seja, não culto. Acerca disso nos diz Patrice Pavis:

“A farsa era concebida como aquilo que apimenta e completa o alimento cultural e sério da alta literatura. Excluída assim do reino do bom gosto, a farsa pelo menos consegue jamais deixar-se reduzir ou recuperar pela ordem, pela sociedade ou pelos gêneros nobres, como a tragédia ou a alta comédia.” (PAVIS, Patrice. 1999. p. 164)

Eric Bentley, em seu livro “A experiência Viva do Teatro”, discute a noção de que a farsa seja um gênero simples. Segundo ele, confunde-se o fato dela ser direta com sua simplicidade. Ela é muito direta ao expressar os desejos reprimidos do homem. Por isso ela é vulgar e grosseira, porque não esconde nada, ao contrário, revela aquilo que não se quer ver.

2. O Cômico

No estudo da farsa no teatro nota-se uma tendência em distingui-la da comédia. Ela é considerada um gênero à parte, que não pertence à comédia nem à tragédia, os dois gêneros clássicos do teatro grego. Costuma-se afirmar que a farsa se diferencia da comédia porque ela não se preocupa com a verossimilhança nem em transmitir uma mensagem moral. Eric Bentley em seu livro “A Experiência Viva do Teatro” ao falar dos diferentes gêneros de peças também distingue a farsa da comédia como gêneros separados. Segundo ele, a principal diferença entre as duas é a questão da emoção e da sensibilidade. A farsa nunca vai sensibilizar o espectador com relação ao que o personagem vive. Mas na comédia é possível haver um pouco de melancolia. De acordo com Bentley, na comédia o sentimento é abundante. Já a farsa faz o espectador se aproximar das fontes primitivas e infantis do prazer. Enquanto a comédia é um gênero que não foge das responsabilidades adultas.

Os gêneros que Bentley analisa em seu livro são: o melodrama, a farsa, a tragédia, a comédia e a tragicomédia. Apesar de Bentley separar a farsa da comédia, outros estudiosos a definem como um subgênero da comédia, pois efetivamente está muito mais próxima desta do que de qualquer outro gênero. Este fato nos faz refletir sobre onde se enquadra a farsa. Não teriam as duas o mesmo objetivo, divertir? A comédia é comumente definida como um gênero que provoca o riso. A farsa também não poderia ser assim definida?

Esta discussão sobre onde se enquadra a farsa não cabe ser aprofundada neste trabalho. Mas vale ressaltar que a farsa e a comédia não são efetivamente a mesma coisa, que há de fato uma distinção entre as duas. Contudo, talvez soe como certo exagero dizer que a farsa não pertence à comédia. Por isso, neste trabalho a farsa será considerada um subgênero da comédia.

Esta explicação se faz necessária porque neste trabalho abordaremos os conceitos de comédia e de farsa sem, no entanto, julgar em que se diferenciam enquanto gênero, mas sim para compreendermos melhor o estudo do cômico e do humor.

2.1 – Comédia

A comédia, um dos gêneros mais antigos que se conhece, surgiu na Grécia antiga. Embora considerada inferior à tragédia, a comédia era bastante popular. Desde o início já apresentava seu caráter crítico. A sátira era realizada a todo tipo de idéia, principalmente política.

Aristóteles em seu livro “A Poética” discute a possível origem da comédia. Segundo ele, o surgimento está ligado aos cantos fálicos em homenagem a Dionísio ou Baco. Ao fim do inverno, organizavam-se, em louvor da primavera, ritos que celebravam o novo ciclo da vida, representado simbolicamente por Baco, deus do vinho e da inspiração poética. Em procissão o povo entoava cantos, realizava danças e bebia. Com o tempo, os cantos foram se modificando e passaram a incorporar uma vertente cômica e satírica. Em algum momento da história, algum poeta, inspirado na tragédia, se dispôs a condensar o teor dos cânticos numa peça única, que sofrendo diversas mudanças e aprimoramentos, viria a se tornar o que hoje se considera comédia. Sua aparição oficial é datada em 486 a.C.

Tanto Aristóteles como Eric Bentley ao refletirem sobre a comédia a analisam em contraste com a tragédia. Para eles, esta seria a melhor forma de definir esses gêneros, pois um seria o oposto do outro. Esta forma de análise, no entanto, foi criticada por diversos estudiosos que a consideraram limitada.

Ao discorrer sobre as características da comédia, Aristóteles considera que ela imita os homens inferiores, pois o cômico se dá através do feio. Afirma também que a comédia apresenta finais reconciliadores, que seus personagens são homens comuns, que as ações são baseadas na vida cotidiana. Em suma a comédia representa os defeitos do homem.

Hoje em dia a comédia é basicamente definida como sendo qualquer tipo de performance que cause riso. Para isso, a comédia se aproxima das ações da vida cotidiana, dando destaque aos eventos que causem riso. Normalmente o motivo do riso se dá quando algo de inesperado ocorre, quando há uma quebra na ordem estabelecida.

O contraste de idéias é umas das principais estratégias da comédia para criar comicidade. Também é comum o uso de elementos tais como: a surpresa, o conflito, a repetição, o engano, a paródia, a ironia e a sátira.

No cinema, a comédia se vale basicamente de estratégias do humor que já existiam no teatro. O cômico pode ser verbal ou visual. Inicialmente, o humor era apenas visual, pois o cinema ainda era mudo. Era comum ter cenas de perseguições, golpes, quedas, choques de automóveis, um humor bastante baseado no *slapstick* e burlesco. Inclusive o *slapstick* se distingue como um subgênero da comédia no cinema, que se relaciona a esta fase do cinema mudo.

A primeira comédia no cinema é *O Regador Regado*, de 1896 dos irmãos Lumière. Desde então já fica clara a influência do *slapstick* na comédia cinematográfica. Percebe-se o uso de um humor simples, visual, quase infantil. Depois, atores como Charlie Chaplin e Buster Keaton fizeram sucesso desenvolvendo este mesmo tipo de comédia. A partir de 1920 a comédia assumiu uma nova forma de representação, a animação. Neste período se destacaram personagens como o gato Felix e Betty Boop.

Com o passar dos anos e com os desenvolvimentos tecnológicos do cinema, diversos subgêneros da comédia foram concebidos: *slapstick*, comédia romântica, *screwball comedy*⁴, comédia musical, humor negro. Na TV as comédias também ganharam um importante espaço, principalmente com o desenvolvimento das “comédias familiares” e posteriormente das *sitcoms*.

No documentário *The Life of Python*, Terry Jones conta como ele imagina que funciona o cômico. Ele afirma que se juntarmos duas idéias conflitantes, o que se produz disso não é uma terceira idéia, mas o riso. Como exemplo ele cita a seqüência do Cavaleiro Negro em *Monty Python e O Cálice Sagrado*. Nela, existem duas idéias em conflito a respeito do mesmo personagem. O que acontece na seqüência é a horrível experiência de alguém ter seus membros decepados, e ainda assim se mostrar totalmente despreocupado e indomável face ao horror do que acontece com ele. Portanto, o contraste entre duas idéias a princípio conflitantes seria o que causa o humor na comédia.

2.2 –Teoria do Riso

O Homem é o único ser que ri. Este fato tem enorme importância, pois na história do pensamento e de acordo com a crença católica, isto nos distingue não só de todos os outros animais, como também de Deus. Embora tenha este caráter singular e seja considerado por muitos a marca do homem, o riso já foi motivo de conflito e de

repressão. Já houve muita insegurança quanto ao que se pensa sobre o riso. Ele revela uma ambigüidade em relação à condição humana, a sua superioridade em relação ao mundo físico e aos seres irracionais, e, ao mesmo tempo, a sua inferioridade em relação ao transcendental. Por isso, durante muito tempo acreditou-se que os homens superiores e dignos deveriam sempre manter a seriedade. Também por isso, o riso foi repreendido durante tanto tempo pela Igreja que o relacionava com o Diabo. Pode-se afirmar, então, que o riso apresenta um caráter transgressor. Ele subverte a ordem social e cultural. A seriedade sempre esteve ligada à noção de ordem dentro de um sistema. O riso, portanto, quebra esta ordem, transgride a norma, produz a desordem. Talvez por isso, durante muito tempo, se acreditou que o riso seria um ato diabólico e de homens inferiores.

Aristóteles também fazia a ligação do riso com a inferioridade, como foi visto na sua definição de comédia. Sua reflexão sobre o cômico teve enorme importância para os estudos sobre o riso que se deram posteriormente. Segundo ele, o cômico se dá através do que é feio e daquilo que se percebe como vício. A comédia pode se expressar através de dois meios, pela deformidade, desde que não cause dor nem horror, e pela linguagem, podendo utilizar metáforas, nomes raros e outras formas de linguagem de maneira inadequada.

No estudo do riso, a idéia de deformidade e oposição entre ordem e desvio é algo constante entre os autores. Bergson em seu livro “O Riso” afirma que rimos das deformações físicas pela sua fixidez, parecem ações mecânicas, nelas percebemos o desvio da normalidade. Como numa caricatura, não vemos a pessoa por trás da deformidade. É aí que se dá a diferença entre o drama e a comédia. A comédia se fixa no vício, e o drama na pessoa. Como exemplo disto, Bergson cita duas histórias, uma que se chama “O Ciumento” e a outra, “Otelo”. No primeiro, a pessoa em si não é tão importante quanto o vício. No drama, nos aproximamos demais da pessoa e assim não notamos seu vício.

O riso, segundo Bergson, é essencialmente humano e social. Para que algo nos pareça cômico é necessário que haja insensibilidade. O riso é incompatível com a emoção. Se a deformidade produzir algum tipo de comoção não causará o riso, por isso é necessário a insensibilidade. Além disso, o riso quase sempre é um produto do grupo, porque é um ato social.

Bergson também estudou a perspectiva do riso como absurdo. O cômico é produzido através de uma lógica do absurdo. Mas, segundo ele, nem todo absurdo é

cômico, apenas aquele que realiza uma inversão no bom senso. Dessa maneira, ele relaciona o absurdo cômico com os sonhos, afirmando que ambos são da mesma natureza. Nos dois há um afrouxamento das regras do raciocínio que geram raciocínios falsos, sem sentido. Outra semelhança diz respeito às obsessões que se repetem tanto no cômico quanto nos sonhos. O cômico é de mesma natureza que o sonho também por que apresenta o mecanismo de condensação que é próprio do sonho, por exemplo, quando une duas idéias conflitantes. Além disso, como acontece nos sonhos, o cômico nos relaxa do esforço intelectual a que estamos ininterruptamente submetidos.

Freud também estudou o riso relacionando-o com o inconsciente, em seu livro “Os Chistes e sua relação com o inconsciente”. Ele define o riso em oposição ao sério, que é remetido ao não sentido (*nonsense*), ao inconsciente. Segundo Freud, o humor é um mecanismo de defesa para evitar o desprazer. Apesar das dores e dificuldades da vida, o humor permite economizar um desgaste afetivo. Como exemplo, Freud cita o caso do condenado à morte que é levado à forca numa segunda-feira. O criminoso comenta: “Bem, a semana está começando otimamente.” (FREUD, p. 189) O humor o economiza do desespero, que provavelmente se abateria sobre o condenado.

No cinema, há uma cena que se aproxima desse sentido do riso, que funciona como uma forma de poupar um sentimento desagradável. Em *A Vida de Brian*, na cena final, após Brian ter sido condenado à morte e crucificado, outro condenado, também crucificado, convida Brian a cantar “sempre veja o lado bom da vida”. Como efeito, Brian e todos os outros condenados cantam a música e mexem os pés, expressando uma atitude que se opõe ao sofrimento. A cena dos condenados cantando não só fala da economia da dor dos condenados, mas produz a economia da dor do sacrifício no espectador.

Nas análises sobre o riso, ele resulta tanto do prazer quanto do desprazer, pois tanto pode ser a expressão da alegria, como pode ser expressão da malícia em relação a aquele de quem se ri. Entender esta duplicidade do riso é importante também para o estudo da farsa. Frequentemente nas farsas rimos das violências ou pilhérias cometidas aos outros. É em função disto que o riso se define como essencialmente humano, já que ele condensa os dois lados, bom e mau, da natureza humana.

2.3 – O Diabo e o Riso

Durante muito tempo o riso foi tido como diabólico e este pensamento pode ser relacionado com a origem da farsa que também esteve ligada à profanação de temas sagrados. Como foi dito anteriormente, o riso era considerado como aquilo que distinguia o homem de Deus e dos outros animais. Contudo, o riso, principalmente na Idade Média, foi condenado e associado à figura do Diabo e ao pecado. Acreditava-se que Jesus Cristo nunca teria rido. O riso era acusado de libertar o povo cristão do medo, quando este deveria ser temente e submisso a Deus. Por isso, o riso tinha um caráter transgressor e era associado ao Diabo. Bakhtin afirma que na Idade Média, em função do riso ter sido proibido do domínio oficial, no campo extra-oficial a cultura popular do riso não só foi desenvolvida como foi radical e desfrutou de enorme liberdade. Foi neste campo que a cultura popular cômica medieval e também a farsa se desenvolveram: na praça pública, nas festas, na literatura recreativa.

Embora o Diabo fosse considerado o inimigo de Deus e por isso repudiado, nas encenações do teatro cômico medieval, ele tinha uma importante participação. O Diabo costumava aparecer nas peças no papel de um zombeteiro, quase um palhaço. Com o tempo o papel do Diabo tornou-se cada vez mais proeminente. A linguagem utilizada pelo personagem que fazia a vez de Diabo no teatro era carregada de frases enigmáticas, incoerentes e engraçadas. Os personagens diabólicos eram meio grotescos, meio cômicos.

“A presença demoníaca no teatro religioso atesta uma vez mais o intercâmbio e a complementaridade entre a cultura clerical e a cultura cômica popular. A interferência da comicidade de essência popular nas criações sacras pode ser perfeitamente verificada na atuação trocista das figuras demoníacas, estando o diabo associado à dimensão festiva e alegre do universo carnavalesco. O reino infernal, paródia do reino celeste, rebaixando temporariamente o que era elevado e sério, permitia a libertação momentânea dos medos e angústias.”
(MACEDO. 2000. p. 216-217)

Nas farsas, por exemplo, o espetáculo era precedido por uma soltura de diabos na cidade. Eram pessoas fantasiadas como demônios, que corriam gritando pelas ruas da cidade, perseguindo os habitantes. Essas pessoas eram os pobres, e aproveitavam a situação para injuriar os burgueses e realizar roubos, fazendo muito barulho e bagunça pela cidade.

É importante estudar o Diabo nas farsas por que ele representa o grotesco, o baixo, o profano. Além disso, a prática de diabruras faz parte do contexto de situações grotescas e cômicas da farsa. Assim, é importante entender a lógica diabólica para entender também a lógica farsesca.

Nas encenações, o Diabo se mostrava com várias faces e máscaras. Ele não tem nenhuma obrigação com a verdade, pois o Diabo representa a fantasia, a ilusão, a mentira. Fisicamente, o Diabo apresentava um corpo grotesco, era semi-animal, semi-humano. Podia apresentar o corpo deformado com partes em tamanhos exagerados, ou arranjado de forma monstruosa. Mas mesmo a monstruosidade do Diabo servia como comicidade, pois o grotesco tanto pode horrorizar como pode divertir. Nas encenações, o Diabo também era descrito como um ser sexuado. Neste aspecto ele também revelava seu lado grotesco, pois as suas práticas sexuais eram mostradas de forma suja e grotesca.

É importante entender o caráter transgressor do riso e da associação com o que é diabólico para entender que a farsa também é um gênero subversivo. Embora tenha sido considerada como um gênero pouco crítico é necessário perceber que o cômico, o riso, e a sua associação com o Diabo era um dos aspectos que a tornava revolucionária. A farsa se opunha a toda forma de repressão e moralidade ao qual o povo medieval estava submetido.

A farsa no contexto da atualidade apresenta outros tipos de críticas e outros tipos de transgressão, pois as formas de repressão a que estamos submetidos hoje são outras. Mas a essência é fundamentalmente a mesma. Isso nos ajuda a entender a lógica crítica dos filmes do Monty Python e do Pasolini. É curioso e contraditório perceber que na Idade Média havia um tipo de liberdade muito mais radical que a que temos hoje. O filme que mais se aproxima do contexto no qual a farsa se desenvolveu é *Os Contos de Canterbury*, que hoje em dia nos choca porque representa este tipo de liberdade característica da Idade Média.

2.4 – O Grotesco

Etimologicamente, a palavra grotesco vem do italiano *grottesca*, que é derivado de *grotta* (gruta). Este termo foi utilizado para denominar um tipo de pintura ornamental encontrada no subterrâneo das Termas de Tito, através de escavações feitas em Roma no final do século XV. Esse tipo de pintura descoberto e posteriormente encontrado em

outras regiões da Itália era desconhecido pela sociedade daquela época. As pinturas expressavam jogos fantásticos, insólitos e livres, usando figuras de vegetais, animais e homens, cujos contornos se misturavam e se confundiam entre si. As figuras se transformavam criando um movimento interno de transmutação entre as formas. Esse estilo artístico, que fugia da pintura realista, revelava enorme liberdade de representar a fantasia artística. Ainda que essas pinturas representassem seres disformes, elas tinham uma aparência alegre.

Apenas anos mais tarde o termo grotesco passou a ter um sentido pejorativo e negativo, por causa das análises teóricas sobre o grotesco, principalmente pelo julgamento de valor de estudiosos que criticavam a barbaridade das pinturas disformes. Mas o vocábulo grotesco sofreu uma ampliação no seu sentido, fazendo com que fosse possível identificar características do grotesco em diversas formas artísticas, desde a antiguidade até os dias de hoje.

Como foi dito no capítulo anterior, o Diabo tem uma importante participação na concretização da lógica do cômico grotesco na farsa. No teatro cômico medieval, pode-se perceber que o caráter ambíguo do Diabo, foi um dos fatores que influenciaram no desenvolvimento das características do humor grotesco na farsa. O Diabo, apesar de ter uma aparência monstruosa, também tem um lado ridículo, cômico. Tudo o que é grotesco na cultura cômica, também se apresenta dessa mesma forma feia, exagerada, deformada e, por isso, é visto de forma caricata e cômica.

Esta ambigüidade da imagem diabólica é discutida por Bakhtin, que a amplia para toda forma de riso carnavalesco. Segundo o autor, este era ambíguo porque ao mesmo tempo que causava um estranhamento, causava o riso; também era ambíguo porque ao mesmo tempo que era alegre era burlador e sarcástico; ao mesmo tempo que era a celebração da vida, tinha uma faceta mórbida e destrutiva. Por isso, diz Bakhtin, o humor grotesco é incompreendido.

A respeito das imagens da cultura cômica popular medieval e da sua concepção estética, Bakhtin cria um conceito chamado de realismo grotesco. Este é caracterizado pelo rebaixamento, ou seja, a transferência ao plano material e corporal de tudo aquilo que é elevado e espiritual.

“O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a

vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túbulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação.” (BAKHTIN. 2008. p. 19)

O grotesco dá ênfase ao corpo, especialmente às partes do corpo que ligam o interno com o externo, isto é, os orifícios, protuberâncias e ramificações. O corpo grotesco necessita da ligação com o exterior, pois é um corpo incompleto em constante transformação. Percebemos a essência do corpo grotesco nos atos em que se dá essa troca, como no coito, no parto, nos atos de comer e beber, ou seja, nos atos em que se realizam as satisfações das necessidades naturais do homem. Esses atos que, segundo Bakhtin, revelam a essência do grotesco podem ser relacionados com as pinturas que deram origem a este termo. Nelas as formas se mesclavam umas nas outras em um processo de transformação. Esses atos também podem ser entendidos como um processo de transformação e mescla, onde o ser grotesco ao mesmo tempo em que se completa, se modifica ao entrar em contato com o exterior. Nesse sentido, Bakhtin afirma que a característica principal do grotesco é a deformidade. A estética do grotesco está estreitamente relacionada à estética do disforme.

2.5 – O Riso como Catarse

Para Freud, as piadas têm um forte caráter catártico, através delas é possível satisfazer nossos desejos reprimidos. Parte da nossa violência psíquica pode ser descarregada através do riso. Segundo Bentley, rimos das piadas não exatamente pelo seu conteúdo intelectual, mas sim pela experiência de entender ou perceber a intenção da piada. Esta experiência funciona como um choque que não é desagradável. É uma experiência que provoca um arrebatamento de prazer. Como foi dito, a intenção do riso é satisfazer alguns dos desejos proibidos. Mas isso não significa que os desejos deixarão de ser reprimidos porque foram de alguma forma atendidos. O riso é na verdade uma maneira de burlar a culpa que é uma das causas para a sua repressão. A surpresa da piada faz com que o prazer de experimentar o desejo proibido seja mais rápido que a culpa. Então, as inibições são momentaneamente suspensas.

A farsa é um gênero que apresenta uma grande ambigüidade no seu conteúdo. Ainda que o motivo da graça seja muitas vezes temas vulgares, grotescos, absurdos, nos interessamos e nos divertimos. Porque ao mesmo tempo em que causa uma estranheza com o seu humor tão grosseiro e surreal, causa também uma identificação e, por isso, rimos. A farsa trata de forma agradável o que de outra forma seria um assunto desagradável.

“A farsa, em geral, oferece uma oportunidade especial: protegidos por uma deliciosa escuridão e sentados numa cálida segurança, desfrutamos o privilégio de sermos totalmente passivos enquanto no palco os nossos mais caros desejos inexprimíveis são realizados ante os nossos olhos pelos seres humanos mais violentamente ativos que alguma vez brotaram da imaginação humana. Nessa aplicação da fórmula que é a farsa de alcova, saboreamos a aventura do adultério, engenhosamente exagerada no mais elevado grau, e tudo sem tomar a responsabilidade nem sofrer a expiação da culpa. Nossas esposas podem estar conosco, comandando o riso.” (BENTLEY. 1967. p. 209 – 210)

Ao analisarmos os filmes farsescos notamos que a maioria trata da questão do adultério e da sexualidade. Nos filmes de Pasolini, este assunto é recorrente. Ele talvez seja quem aborde esta questão mais abertamente do que todos os outros filmes analisados neste trabalho. Em *Decameron* e *Os Contos de Canterbury*, vemos como esses assuntos são tratados como enorme liberdade. Em ambos é bem clara a intenção de se fazer uma representação dos desejos reprimidos. Sem nenhum pudor, os dois filmes reproduzem cenas de violência, sexo, humilhação. Em alguns momentos tais cenas podem parecer chocantes e exageradas, mas são a mais pura representação do homem em sua essência.

3. Farsa no Cinema

3.1 – Conceito de farsa aplicado ao cinema

Para se pensar numa conceituação da farsa no cinema não há como separá-la da sua forma de representação de origem, o teatro. Como veremos a seguir, algumas características originais ainda estão presentes no cinema, mas mudanças e inovações também ocorreram. Como base para este trabalho, estudaremos de forma mais aprofundada os seguintes filmes: *O Sentido da Vida* do grupo inglês Monty Python, *Os Contos de Canterbury* de Pier Paolo Pasolini e *O Incrível Exército de Brancaleone* de Mario Monicelli. Não será feita, portanto, análise fílmica de um filme isolado porque nosso principal objetivo aqui é estudar a farsa. Os filmes servirão como ilustrações para os conceitos aqui discutidos. Assim, será feito um panorama de diversos filmes que se encaixam nestas especificações. Através da análise destes filmes será possível refletir sobre uma série de questões que são por eles suscitadas.

Com a categorização que será realizada poderemos perceber as semelhanças e diferenças entre os filmes, bem como entre o cinema e o teatro. Relembrando o conceito de farsa, as características que permanecem no cinema são: divisão em esquetes, tramas voltadas para realização de alguma trapaça ou adultério, situações improváveis e absurdas, uso do *deus ex machina*, movimentação física excessiva, *slapstick*, representação caricata, o emprego de temáticas religiosas, a profanação, rejeição às hierarquias, o rebaixamento, a quebra de valores morais e o objetivo maior de divertir.

3.1.1 – A estrutura

No primeiro capítulo vimos que a farsa é estruturada em peças curtas de apenas um ato. Ela se originou com a intenção de ser apenas um divertimento breve, que servia para entreter a platéia nos intervalos das encenações religiosas. No cinema, percebemos que esta organização permanece, pois a maioria dos filmes que se enquadram no perfil da farsa cinematográfica é dividida em esquetes ou apresentam atos bem distintos. Ainda que a função da farsa não seja mais a mesma é interessante refletir sobre o porquê

dela continuar com a mesma estrutura. As obras farsescas parecem não serem capazes de sustentar suas histórias por muito tempo. Todos os filmes estudados aqui são de longa-metragem, por isso apresentam esta divisão. Em um curta-metragem, por exemplo, já seria possível haver o desenvolvimento de apenas uma história.

O Sentido da Vida, que é o último filme do grupo Monty Python, retorna ao estilo televisivo de ter histórias divididas em esquetes. Nos seus filmes anteriores *Monty Python e O Cálice Sagrado* e *A Vida de Brian*, a divisão em esquete não é tão clara. Eles apresentam uma linha condutora

bastante rígida, com o desenvolvimento de um personagem central que é também a ligação entre todas as sub-tramas. Embora ambos os filmes tivessem sido escritos em formato de esquetes, posteriormente houve um arranjo no roteiro para que os esquetes ficassem amarrados por um personagem central e os filmes se encaixassem no padrão de longa-metragem.



Os Contos de Canterbury também apresenta claramente uma divisão em esquetes. Mas neste caso, o principal motivo foi para manter-se fiel à obra literária original, de Geoffrey Chaucer. O filme é composto por pequenas histórias, não havendo, portanto, uma linha central com uma história a ser desenvolvida ao longo de todo filme.

O Incrível Exército de Brancaleone é o filme que apresenta a divisão em esquetes menos claramente. Embora tenha personagens centrais com evoluções psicológicas que se desenvolvem ao longo do filme, podemos perceber as seqüências bem divididas. É como se aqueles personagens principais apenas amarrassem as várias histórias que o filme narra.

3.1.2 – A trama

A trama da farsa no teatro costuma apresentar temas recorrentes nas encenações realizadas. Na maioria das vezes elas se baseiam na trapaça e no adultério. O filme que melhor representa esta característica é *Os Contos de Canterbury*. O motivo para isto talvez seja porque a obra da qual foi adaptada estivesse inserida em um contexto muito mais próximo da origem da farsa, pois o livro de Chaucer foi escrito na época do

Renascimento. Hoje a farsa tem características e apresenta temáticas muito mais amplas, pois passou por vários séculos recebendo diferentes tipos de influências e transformações. Em *Os Contos de Canterbury* e também em *Decameron* muitas das histórias narradas nos filmes tratam da relação extraconjugal, normalmente a mulher, representada como mais esperta que o marido, está envolvida na idealização da traição. E o marido quase sempre ingênuo nunca percebe a infidelidade.

O Incrível Exército de Brancaleone também pode ser identificado dentro desta característica. A própria história do filme é baseada em uma grande trapaça. O exército foi montado por um grupo de ladrões e vagabundos que roubaram de um cavaleiro o título de propriedade de um castelo. Para liderar este exército nada nobre, o grupo convida o atrapalhado Brancaleone, que se une à trapaça.



Já em *O Sentido da Vida* não podemos classificá-lo dentro da categoria de apresentar a recorrência temática. As histórias estão relacionadas a assuntos mais contemporâneos. Predomina nessas histórias a inversão de valores que, por subverter os padrões aos quais estamos acostumados, provoca o inusitado, o absurdo, o *nonsense*.

3.1.3 – Interpretação

Os modos de representação e a interpretação dos atores são características importantes na categorização dos filmes farsescos. A movimentação física excessiva, o *slapstick* e a interpretação caricata estão presentes nos três filmes analisados. O ator tem um papel preponderante, pois é centrado na atuação que o humor se sustenta, assim como acontece no teatro. É importante destacar, contudo, que a representação da história no cinema perde um aspecto que era muito forte para produzir o cômico no teatro, que é a improvisação. Ainda que haja algumas cenas nos filmes que sejam improvisadas, esta técnica de atuação perde o seu sentido e o seu caráter principal, que é ser único, irreprodutível.

Nos três filmes podemos perceber claramente o exagero nas interpretações. Em *O Sentido da Vida* inclusive os atores principais fazem papel de mulher, de jovens garotos, de velhos e até de peixes, em diversas cenas de forma bastante cômica e caricata. Algumas vezes não é a interpretação que é exagerada, mas a falta de realismo

na situação. Na cena por exemplo da guerra zulu, em que um oficial reclama das mordidas de mosquitos na sua perna, ele está extremamente calmo, lendo um livro. Mas quando a câmera se afasta vemos que a sua perna inteira foi cortada. O ator interpreta como se aquilo fosse apenas um arranhão. O que é caricato é a contradição entre a situação e a reação, que é muito menor do que se esperaria.

O Incrível Exército de Brancaleone utiliza freqüentemente como instrumento de humor o slapstick. O protagonista já tem em si uma característica de pastelão bem ao estilo de Carlitos e Dom Quixote, um personagem ao mesmo tempo atrapalhado e apaixonado. Em várias cenas é comum haver brigas estabanadas, chutes, quedas. Em uma das cenas, Brancaleone está preso dentro de uma gaiola e ele tenta brigar com um dos seus companheiros que o traiu. A cena é bastante divertida e atrapalhada, Brancaleone rola no chão, cai no rio, se joga no chão.

Em *Os Contos de Canterbury* há uma seqüência interessante de ser discutida aqui que é a do Perkins, o farrista. Neste conto há uma clara homenagem a Carlitos. Perkins também é um vagabundo, que não consegue ficar em um trabalho por muito tempo e vive se metendo em confusões. A interpretação do ator e até os trajés que ele usa deixam bem claro esta intertextualidade com os filmes de Charlie Chaplin. Nesta seqüência o slapstick é usado como um instrumento para a comicidade, sendo fiel ao estilo cômico de Carlitos.



3.1.4 – Religiosidade e profanação

Como foi visto no primeiro capítulo, a farsa se originou do teatro religioso e por isso a profanação de temas sacros foi constantemente utilizada. Analisando estes filmes, vemos que mesmo ao longo de todas as evoluções pelas quais a farsa passou esse tema continua a ser empregado. Nos três filmes abordados por este trabalho podemos perceber esta recorrência das cenas de profanação.

Em *O Sentido da Vida*, o próprio nome do filme já nos remete a uma ligação com a religiosidade. Afinal a religião é uma forma que os homens buscam para dar um sentido à vida. A profanação e a ridicularização de temas sagrados aparecem ao longo de todo o filme. A Igreja Católica é criticada de uma forma bastante sarcástica na

seqüência musical “O Milagre da Vida no Terceiro Mundo”, onde um pai precisa vender seus mais de 70 filhos para experimentos científicos depois de ter sido demitido. Ao explicar a situação para seus filhos, ele culpa a Igreja por não permitir o uso do preservativo e canta a música “Todo



Esperma é Sagrado” para justificar a visão da Igreja. Na parte final, que é sobre a morte, há uma seqüência no paraíso que também é representada de uma forma sarcástica. É um paraíso capitalista onde as pessoas estão hospedadas em um lugar parecido com um resort. Todos os que morreram no filme se reúnem para ver o show “É natal no paraíso”. Segundo a música todo dia é natal no paraíso. A música anuncia com muito entusiasmo tudo o que o paraíso tem a oferecer, desde os melhores filmes na TV até os mais recentes videogames. Provavelmente essa seja a interpretação mais irreverente do paraíso na história do cinema.

Em *O Incrível Exército de Brancaleone*, a religião é vista como mero veículo de salvação. O primeiro contato com a fé se dá quando todos do exército estão desesperados pensando que tinham sido infectados com a peste. Eles se unem então a um monge que lhes promete a salvação quando chegarem à terra sagrada. O monge é representado quase como um louco. Ele é tão cego e confiante em sua fé em Deus que não enxerga os perigos à sua volta. Ao tentar convencer seus seguidores a atravessar uma ponte que aparentava ser frágil, ele chama todos de homens de pouca fé e pula para mostrar que nada acontecerá, mas a ponte rompe e ele cai no precipício.

Pasolini também retrata a religiosidade através de uma perspectiva crítica e cômica. Tanto em *Os Contos de Canterbury* quanto em *Decameron* são narradas diversas histórias ligadas à religiosidade, mas revelando sempre os defeitos e a falta de comprometimento de padres e freiras.

Em *Decameron* é possível citar, como exemplo disto, a famosa história do falso mudo que foi trabalhar como jardineiro num convento de freiras. As freiras então passaram a se aproveitar do fato do rapaz ser mudo para realizar seus desejos sexuais, já que ele não teria como contar para ninguém o que se passava no convento. Mas o rapaz havia fingido ser mudo esperando que tal coisa acontecesse. Depois de algum tempo no convento nem ele foi capaz de agüentar, pois as freiras não lhe davam nenhum descanso.

Em *Os Contos de Canterbury* há uma seqüência ao final do filme, onde um monge é retratado como um extorsionário. Um dia, um anjo aparece em sua janela e o chama para visitar o inferno. Chegando lá o anjo pede para satanás mostrar aonde ele guarda os monges no inferno. Satanás, então, levanta seu rabo e defeca vários monges.

Estas cenas marcadas pelo seu caráter grotesco, profanador e escatológico revelam uma crítica através da contradição. Os entes religiosos são representados fazendo verdadeiras diabruras. Nestas histórias percebemos a carnavalização e o rebaixamento daquilo que é sagrado com a clara intenção de crítica.

3.1.5 – Transgressão

Como temos discutido, a farsa tem um caráter bastante subversivo e transgressor, em que há uma rejeição às hierarquias, quebra de valores morais e o constante rebaixamento de figuras de autoridades ou de alguma importância na sociedade.

A questão da inversão de valores é algo constante nos filmes do Monty Python. Em *O Sentido da Vida* há uma cena na parte “Crescimento e Aprendizagem” durante um jogo de rugby em que os garotos mais novos



jogam contra os mais velhos e todos se divertem maltratando os garotos mais novos, até a platéia torce contra eles.

Monty Python e o Cálice Sagrado brinca com as histórias dos cavaleiros medievais, contando a história do Rei Arthur e dos cavaleiros da Távola Redonda. Mas tudo é invertido de forma a rebaixar estes personagens lendários e respeitados principalmente pelo imaginário coletivo britânico. Assim, Lancelot que é conhecido pela sua coragem, é representado como um assassino cruel. Robin que é conhecido pela sua bravura, no filme é chamado de Sir Robin o não-tão-bravo-quanto-Lancelot, ficando com a marca de ser covarde. Bedevere, apesar de ser chamado de o sábio, ao longo do filme percebemos que ele não é tão sábio assim.

Em *O Incrível Exército de Brancaleone* também há a quebra de valores e o rebaixamento. A própria visão da cavalaria é rebaixada com o atrapalhado Brancaleone como o nobre protagonista. Mas há uma cena que serve como exemplo para a quebra de

valores que é quando o grupo decide ir até a cidade de Teofilatto, um herdeiro bizantino, e fingir que o haviam seqüestrado para receberem e dividirem o dinheiro do resgate. Mas a família do rapaz rejeita a proposta afirmando que ele não só é um filho bastardo como não é querido por ninguém.

Um caso interessante de rebaixamento é o filme *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati. A protagonista é constantemente rebaixada e animalizada ao longo do filme. Sua história de vida faz o caminho inverso dos heróis tradicionais, na qual as suas jornadas revelam um crescente, para muitas vezes serem redimidos ao final e serem consagrados como heróis perfeitos. No caso de Carlota, ela é cada vez mais rebaixada, mais ridicularizada e mais humilhada. Tudo sendo apresentado pelo filme de forma bastante humorada. Apesar de ser um filme histórico que conta a vida da primeira Rainha do Brasil, o filme inverte a visão digna e nobre que a história costuma ter sobre o passado. Ao contrário do que o nome leva a crer não se trata de uma descrição enobrecedora ou realista. A história é contada de forma bastante caricatural, com muito exagero tanto nas interpretações quanto nos cenários e figurinos. A protagonista é constantemente rebaixada e interpretada de forma grotesca e animalizada.

3.1.6 – O humor do cinema

No cinema as características da farsa assumem uma perspectiva muito maior devido às infinitas possibilidades de criação que o cinema permite. O teatro é muito mais limitado principalmente por uma questão física. O cinema pode se valer dos inúmeros recursos como: a montagem, o uso do som, os efeitos especiais, animação e até mesmo os ângulos e enquadramentos que permitam uma manipulação da imagem para atingir os efeitos buscados.

Em *Monty Python e o Cálice Sagrado*, há uma cena, no início do filme, em que o humor advém de um recurso exclusivamente cinematográfico. Nesta cena ouvimos o som de um cavalo correndo, na paisagem não há ninguém, mas o som do cavalo aumenta com o tempo. Até que vemos um homem subindo o morro. Tudo aparenta estar normal até que o vemos de corpo inteiro com seu escudeiro atrás. O homem na verdade está a pé e o seu escudeiro, com dois pedaços de coco, imita o som de um cavalo cavalgando. Nesta cena é possível observar características fundamentais da farsa, como: a surpresa, quebra da expectativa, o *nonsense*. O cômico aqui vem do uso do som, que nos leva a crer em uma coisa e, quando vemos que a imagem não corresponde ao

som escutado, percebemos a enganação. O trapaceado neste caso é o espectador. É neste sentido que este recurso permite uma nova relação entre a obra e o espectador, que é inserido na piada, pois se torna a vítima da armadilha. Por este exemplo podemos notar como o humor provocado só é possível de ser feito através dos recursos do cinema. O objeto de estudo deste capítulo incide justamente nisto, entender como se produz o humor farsesco nestes filmes através de recursos únicos do cinema, entender como se monta a farsa no cinema e quais são as suas propriedades singulares.

Em uma cena do filme *A Vida de Brian*, do grupo Monty Python, a animação é utilizada como forma de produzir humor baseado no absurdo e também para resolver situação onde aparentemente não haveria saída para o protagonista – *deus ex machina*. Se trata da cena da fuga de Brian do palácio romano em que um disco voador o salva quando estava sendo perseguido pelos soldados. Esta cena é marcada pelo *nonsense*. É realmente uma situação surreal e completamente descontextualizada no filme. Mas é justamente o inusitado e a estranheza que provoca o humor.

3.2 – Análise dos filmes

3.2.1 – Os Contos de Canterbury

Os Contos de Canterbury, de 1972, é o segundo filme da *Trilogia da Vida* dirigida por Pier Paolo Pasolini. Todos os três filmes são adaptações de obras literárias consagradas. Os outros dois filmes são *Decameron*, de 1971, adaptado da obra de Giovanni Boccaccio e *Arabian Nights*, de 1974, que foi adaptado da famosa antologia árabe “As Mil e Uma Noites”. Embora todos estes filmes apresentem características da farsa, escolhemos focar a análise em *Os Contos de Canterbury* porque é o filme que compreende o maior número de aspectos e de exemplos para vermos como a farsa aparece recriada no cinema.



Em relação aos outros dois filmes, *Os Contos de Canterbury* é o mais ousado e agressivo. Há um grande exagero nas piadas grosseiras, nas cenas escatológicas, nas

imagens grotescas. Em *Os Contos de Canterbury* até as risadas são grotescas. Tudo é muito excessivo. Há um exagero de cenas de sexo, de perversidade, de trapaças. É importante destacar que todo esse exagero grotesco não foi realizado de modo a assustar o espectador. Neste filme esta estética produz o humor.

Os filmes da *Trilogia da Vida* marcam uma mudança na obra de Pasolini. Ele os define como sendo a “celebração da vida”. Mas estes filmes foram incompreendidos e por isso foram duramente criticados por críticos e, posteriormente, associados pelo mercado cinematográfico à pornografia. Através destes filmes Pasolini rejeita a idéia distorcida de felicidade que a cultura de massa e o hedonismo consumista criaram. Segundo a concepção capitalista, a felicidade só é possível para aqueles que tiverem os meios materiais para conquistar os objetos de desejo criados pelo mercado de consumo. Mas Pasolini nos mostra através destes filmes que a felicidade já foi fruto de prazeres que hoje são considerados simples, conquistada através da convivência humana e relacionada aos desejos primitivos do homem. Com a *Trilogia da Vida*, Pasolini, lembra que o riso já foi muito mais livre do que é hoje. Pasolini disse em uma entrevista: “Eu fiz este grupo de filmes que chamei de Trilogia da Vida pois são trabalhos sobre a parte física do homem. Eu criei estes filmes, para opor ao consumismo atual um passado recente no qual o corpo humano era sobretudo real.”

Algum tempo após o lançamento da trilogia e da ligação errônea que fizeram com a pornografia, quando passou a ser comercializada como tal, Pasolini decidiu renunciar a ela. Pasolini quis criticar a sociedade consumista que era capaz de transformar qualquer coisa em produto de consumo, inclusive o corpo e o sexo, assim como o mercado fez com seus filmes, transformando o erotismo em pornografia.

Embora tenham sido incompreendidos, é muito interessante esta associação que Pasolini faz destes filmes com a celebração da vida. Esta visão que ele tem sobre os filmes confirma porque os classificamos como farsa. A farsa antes de criticar através da sátira e da paródia quer justamente celebrar, como faz o carnaval. Celebram a vida e a carne, e durante um curto espaço de tempo transgridem com muita diversão e alegria os limites impostos pela sociedade e pela religião.

3.2.2 – O Incrível Exército de Brancaleone

Filme italiano de 1966, dirigido por Mario Monicelli, *O Incrível Exército de Brancaleone* retrata a cavalaria medieval às avessas. Ao contrário dos filmes sobre cavaleiros hollywoodianos que enobrecem este período e tratam com muito respeito e admiração as lutas, *Brancaleone* inverte



esta visão história e asséptica. Aqui, tudo é muito sujo, violento e bagunçado. O Cavaleiro protagonista é o oposto de um cavaleiro tradicional. Brancaleone é feio, pobre e atrapalhado, mas de bom coração. Seu cavalo inclusive ajuda a realçar esta característica anti-heróica do personagem, pois também é um cavalo nada nobre, covarde, desobediente e nada elegante, já que por algum motivo misterioso é um cavalo amarelo. O personagem de Brancaleone é claramente inspirado em Dom Quixote, e o seu cavalo Aquilante é também uma referência ao Rocinante, cavalo de Dom Quixote.

O próprio título é carregado de comicidade pela ironia porque o incrível exército não é nada incrível, isto se puder ser considerado um exército já que é formado por um grupo pequeno de ladrões e vagabundos que mal sabem lutar.

Como vimos, em *Brancaleone* podemos perceber as principais características da farsa. Um ponto ainda não abordado é a produção do humor utilizando temas delicados e até mesmo tristes. O filme retrata os sofrimentos e misérias comuns da Idade Média e continua sendo extremamente divertido. A fome, a peste e a violência são temas tratados de maneira cômica. Não nos comovemos nem mesmo quando Brancaleone pensa estar infectado com a peste. A forma como o filme lida com a situação e a exagerada interpretação de Vittorio Gassman tornam tudo muito engraçado.

A característica da farsa que mais sobressai ao espectador que assiste *O Incrível Exército de Brancaleone* é o exagero. As interpretações são exageradas e apresentam uma movimentação física excessiva. Também percebemos esta característica no cenário e no figurino. Alguns figurinos utilizados são risíveis em si por serem tão diferentes e estranhos.

O aspecto menos farsesco em *Brancaleone* talvez seja a relação do grupo. Nas farsas o individualismo é o que normalmente prevalece. Os personagens sempre buscam

o melhor para si independente do que isso custará às outras pessoas. Mas aqui a relação do grupo cresce e se torna mais forte ao longo do filme. Ainda que tenham algumas passagens de trapaças e traições dentro do exército de Brancaleone, eles continuam juntos como uma família com seus problemas, mas ajudando uns aos outros quando realmente é necessário.

3.2.2 – O Sentido da Vida

Os filmes do grupo Monty Python têm um destaque importante neste trabalho, pois não há nada feito por eles que não tenha características farsescas. Desde a série para TV *Flying Circus*, onde começaram, já apresentavam estas características, inclusive talvez até mais enfáticas do que em algumas de suas obras cinematográficas. Em seus filmes a produção do humor se dá pelo absurdo, pelo *nonsense*, pelo grotesco. Suas piadas variam desde as do tipo verbal, em que o cômico é produzido através da fala, até a do tipo visual.

O Sentido da Vida, de 1983, último filme do grupo, dirigido por Terry Jones é o filme mais crítico do grupo, o mais sofisticado, e também o mais perturbador. Eles zombam de tudo: da Igreja Católica, dos protestantes, da modernidade, do terceiro mundo, da medicina, da guerra, do exército. É também o filme mais grotesco e surreal já feito pelo grupo. Como afirma Eric Idle no seu prólogo da versão em DVD, aqui tem de tudo. Inclusive o filme é praticamente um musical. As músicas funcionam como mais uma forma de paródia. No início do filme, na parte “O Milagre da Vida no Terceiro Mundo”, há uma cena no estilo musical norte-americano, grandiosa, com coreografia, mas com uma música notadamente sarcástica, que critica a Igreja católica: “Todo Esperma é Sagrado”.

O aspecto humorístico que mais sobressai aos olhos do espectador é o absurdo. A cena surreal do meio do filme é um bom exemplo disto, em que o filme é interrompido para convidar os espectadores a brincar de “encontre o peixe”. Esta seqüência se destaca não só por sua aparência onírica como também pela quebra que ela provoca no fluxo do filme. É uma cena completamente aleatória em relação ao conjunto da obra. Por isso ela provoca um distanciamento brechtiniano no espectador, fazendo com que este perceba que ele não deve se envolver com a trama. A ruptura quebra o processo de identificação, ainda que esta identificação seja limitada, já que o filme por

ser construído em esquetes não permite um envolvimento mais profundo. O distanciamento faz o espectador lembrar que se trata de uma representação ilusória.

Monty Python explora também um tipo de humor muito comum na farsa que é aquele baseado no grotesco. *O Sentido da Vida* é repleto de situações grotescas, caricatas, exageradas, algumas até mesmo repugnantes. A cena do Sr. Creosote, o homem gordo no restaurante e a do transplante de órgãos vivos são exemplos disto. Ela é importante porque faz parte do universo da farsa, de quebrar os valores morais e buscar a pura diversão. Não há como ser mais pura do que isso, onde a verdadeira face do homem se revela no grotesco, ainda que disfarçado em toda sua elegância. O homem da farsa é isso, um animal que busca a eterna saciedade, um animal que vive para satisfazer seus desejos mais puros.



Uma das principais estratégias que o grupo utiliza para criar comicidade é trabalhar com o anti-clímax. Em *Monty Python e o Cálice Sagrado* este recurso é utilizado em diversas cenas, se destacando na cena final do filme, quando ele termina de forma completamente inusitada e absurda. A história que se passava em uma cena de batalha é interrompida de forma abrupta, provocando não só um impacto pela própria interrupção, como uma sensação de incompreensão devido à forma como foi interrompida, com a mistura de tempos e histórias diferentes. Na verdade a utilização do anti-clímax para o humor é uma característica comum no Monty Python. Foi utilizado em todas as obras realizadas pelo grupo. Em *O Sentido da Vida* podemos citar como exemplo a interrupção da seqüência musical final “É natal no paraíso”. Antes de acabar, ainda no auge da música a câmera se afasta da TV por onde o filme estava sendo mostrado e ela é desligada. Uma mulher então anuncia que o filme havia chegado ao fim. Essa interrupção brusca lembra o recurso do *deus ex machina*. Há uma intervenção externa na história, porém neste caso, ela não é usada para amarrar as histórias que estavam sem solução, e sim para concluir uma situação, sem solucionar nada. O anti-clímax como forma de produzir o humor não é uma característica da farsa e não foi utilizado em nenhuma outra obra. É uma característica específica do grupo Monty Python, mas só porque não pertence ao conjunto de aspectos comuns não significa que não tenha sentido dentro do conjunto, quer dizer, esta característica não é o que diferencia estes filmes da farsa, ao contrário, ela auxilia ainda mais o enquadramento do

filme no contexto da farsa. Esta característica aumenta a sensação de *nonsense* e absurdo do filme e cria outra forma de comicidade.

A quebra de expectativa e o uso do inesperado são formas de chocar e mexer com o espectador. O grande êxito do grupo Monty Python se deve em parte a isso, saber como mexer com o espectador de forma que ele não fique passivo, de forma a impor uma reação em quem assiste ao filme.

Conclusão

A reflexão que realizamos neste trabalho tem o objetivo de enriquecer a discussão acerca do cômico, mais especificamente sobre a forma de comicidade que aqui buscamos caracterizar, e que se nomeia como farsa.

Não cabe em nossa intenção de trabalho determinar uma definição da condição da farsa de forma a diferenciá-la da comédia. Isto requer um estudo mais aprofundado. Porém, algumas comparações se fazem necessárias. A característica que talvez melhor represente a farsa é a quebra dos valores morais, que é também uma das principais diferenças em relação à comédia.

A comédia nem sempre produz uma crítica ou uma reflexão em relação à moralidade, enquanto que a farsa sim. Embora não seja o principal objetivo da farsa produzir uma crítica, esta já está inerente a sua construção, pois se há uma característica que está sempre presente nas farsas, esta é a quebra dos valores morais.

A farsa rejeita a moral e os bons costumes. Por isto observamos nas farsas a recorrência de temas como o adultério, a profanação, a trapaça, o rebaixamento, dentre outros.

Inicialmente, na história do cinema, as primeiras comédias realizadas tinham fortes aspectos farsescos. A farsa se encaixava muito bem no cinema mudo, porque o humor é em grande parte produzido visualmente. Com o som, a palavra ganhou força de expressão e surgiram novas formas de comédia, caracterizadas por terem um humor muito menos burlesco e mais sentimental. Mas alguns aspectos da farsa permaneciam em algumas obras realizadas após o surgimento do cinema sonoro. Nos anos 30 e 40, os irmãos Marx, por exemplo, a mantiveram viva. Algumas obras se destacaram ao longo da história do cinema, dentre elas, as três que analiso neste trabalho. Mas o que se percebe de um modo geral na trajetória cinematográfica, é que o humor burlesco, tão característico da farsa, se perdeu com as novas formas da comédia. Desta constatação surge a seguinte pergunta: por que a farsa foi tão popular no passado e hoje é escassa nas produções do cinema?

Se pensarmos no contexto em que a farsa surgiu, a Idade Média, a sociedade era muito mais repressora do que é hoje. A farsa era um recurso necessário como forma de

burlar a moralidade tão severa da época. O humor que criticava através da caricatura libertava o povo pelo riso. A crítica não podia ser direta, porque a própria intenção de criticar não era clara para os seus criadores. A farsa era então uma artimanha necessária, ainda que não racional, pois era uma forma de sobrevivência, uma forma de suportar a tirania que estava presente na família, na Igreja, na política, enfim, na sociedade de maneira geral.

Hoje em dia a crítica nem sempre precisa ser disfarçada, pois a sociedade é mais permeável e permissiva, porque ela aceita, absorve mais os conflitos e as contradições. Por isto, atualmente, a crítica pode aparecer de forma mais livre e direta. Os conhecimentos desenvolvidos e acumulados, ao longo da história do pensamento, e as lutas a favor da liberdade e da democracia conquistaram o direito ao julgamento crítico. Daí porque é tão comum vermos filmes de denúncia, que expressam diretamente aquilo que aflige a sociedade.

A farsa perdeu um pouco do seu sentido original. A catarse que ela propiciava não é mais demandada. Além disto, existem outros aspectos a serem considerados. Hoje, o tipo de comédia farsesca perdeu o seu lugar. Outro tipo de filme mais comercial, mais palatável, mais sentimental, a comédia romântica, é a modalidade cômica que mais se destaca entre as produções humorísticas realizadas atualmente. As formas de expressão que são digeridas mais facilmente dominam as produções. Isto não é gratuito, mas, sim, a fórmula que a indústria cinematográfica encontrou para conquistar e manter um público cativo.

Podemos ainda questionar: será que a forma de representação farsesca não migrou do cinema para a TV? Existem alguns indícios que sim, pois este tipo de humor é comum nas séries, nos programas humorísticos e até nas novelas. Estes programas se utilizam de recursos como o rebaixamento, a caricatura, a inversão de valores, o humor grotesco. Um motivo para esta migração talvez seja o caráter imediatista e popular da TV. Ela tem acesso mais direto e muito maior junto à população. E pode tratar de assuntos extremamente recentes, assim como faz o programa *Casseta e Planeta*, que satiriza a política, assuntos do cotidiano e até outros programas da TV.

Face à constatação de que existe mais humor farsesco na TV que no cinema, resta-nos perguntar por que isto acontece. Será que a vulgarização dessa modalidade de humor decorrente da massificação comum à TV banaliza tanto o efeito da farsa que restringe a originalidade que ela poderia adquirir no cinema?

Notas

1 – Elemento mímico ou improvisado pelo ator, através de jogo de palavras, ações ou gestos, que serve para caracterizar comicamente a personagem.

2 – Costuma ser definida popularmente como comédia pastelão. É um tipo de comédia cujo motivo do riso na maioria das vezes se dá através da violência física excessiva, extrapolando o bom senso. É comum encontrar este tipo de humor nas comédias do cinema mudo, como as de Charlie Chaplin e Buster Keaton e também em alguns desenhos animados.

3 – Expressão latina que literalmente significa Deus surgido da máquina. Sua origem está relacionada ao teatro grego e se refere a algum elemento externo que é introduzido na trama de forma artificial para amarrar a história ou solucionar uma situação.

4 – É um subgênero da comédia no cinema. Foi popular nos anos 20 e 30. Suas características são próximas da farsa, utiliza humor burlesco, slapstick, e as tramas normalmente tratam de relações extraconjugais. O crítico de cinema Andrew Sarris a definiu como sendo “comédia sexual sem sexo”.

Referências Bibliográficas:

- ALBERTI, Verena. O Riso e o Risível: na História do Pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999.
- ARISTÓTELES. Poética. São Paulo. Editora Nova Cultural, 1996.
- BANHAM, Martin. The Cambridge Guide to Theatre. Cambridge University press, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília: Edunb/Hucitec, 1996.
- BARBUDO, Maria Isabel. Comédia. In: CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos Literários. <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>
- BENTLEY, Eric. A Experiência Viva do Teatro. Zahar Editores, 1967.
- BERGSON, Henri. O Riso, ensaio sobre a significação do cômico. Zahar Editores, 1980.
- FREUD, Sigmund. O Humor. In: O Mal-Estar na Civilização. Rio de Janeiro. Imago Editora, 1974.
- FREUD, Sigmund. Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1977.
- JOHNSON, Kim. The first 280 years of Monty Python. New York, St. Martin's Press, 1999.
- KUPERMANN, Daniel. Ousar Rir: Humor, Criação e Psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- MACEDO, José Rivair. Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/UFRGS/Editora Unesp, 2000.
- MINOIS, Georges (org.). História do Riso e do Escárnio. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.
- MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. São Paulo: Cultrix.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- STALLONI, Yves. Os Gêneros Literários. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.