

Universidade Federal Fluminense

Trabalho de Conclusão de Curso

*And now, for something completely different:*  
sobre o riso do Monty Python

Aluno Pedro Florim Chagas  
Orientador Prof. Dr. Maurício Bragança

## ÍNDICE

<b><u>Introdução</u></b> .....	3
Breves considerações sobre o riso.....	4
<b><u>Capítulo 1: A insustentável leveza da arte ridícula</u></b>	
A inquisição <i>post-mortem</i> de Duchamp por Romano de Sant'Anna.....	8
Vamos fingir que isso não está acontecendo: a cultura de supressão do riso.....	12
<b><u>Capítulo 2: O pythonesco em diálogo</u></b>	
“Stop it! This is silly.”.....	16
O “cômico grotesco popular” de Bakhtin.....	25
<b><u>Capítulo 3: O Monty Python no grotesco, o grotesco no Monty Python</u></b>	
O Renascimento e os anos 60/70: momentos privilegiados do cômico grotesco.....	33
O pythonesco como comicidade grotesca.....	40
<b><u>Conclusão</u></b> .....	51
<b><u>Bibliografia</u></b> .....	53

## Introdução

*Viva el muerto!*

(Dominicanos do séc. XVI, brindando aos benfeitores sepultados nas igrejas)

*O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo e intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, da nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente.<sup>1</sup>*

(Mikhail Bakhtin)

*Não há nada que um humor inteligente não possa resolver com uma gargalhada, nem mesmo o Nada.*

(Armand Petitjean)

O grupo Monty Python não existiu para mim no curso de Cinema da UFF. Durante os anos em que frequentei a Universidade, em nenhuma disciplina mencionou-se qualquer um dos seus filmes ou episódios da série transmitida pela BBC, de 69 a 74. Sempre achei isso muito estranho. Tanto mais porque uma das grandes razões (penso se não a razão) para que gostasse de cinema a ponto de fazer vestibular para a UFF foi ter tido contato, quando criança e durante toda a adolescência, com a obra do grupo. Lembro, por exemplo, do impacto brutal e decisivo que *Em busca do cálice sagrado* teve no meu senso estético, na minha noção do que era possível ser feito no cinema. Quando adolescente, sabia de cor diálogos inteiros e músicas dos filmes e da série de TV. No recreio da escola, escutava *Brave Sir Robin* e *Every sperm is sacred* em mp3, misturado com Guns N' Roses e Pearl Jam. Nos trabalhos em grupo, em vez de textos, produzíamos filmes “tipo Monty Python”. Ao todo, foram treze.

Lembro-me perfeitamente de uma das primeiras aulas que tive na UFF, com a Profª. Aída Marques, em 2004. Ao ser perguntado sobre o que gostava de assistir,

---

<sup>1</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p.105.

minha resposta imediata foi “Monty Python”, ao que a professora mostrou interesse e empatia, talvez porque, de todos os 35 reunidos na sala, fosse o único abertamente empolgado com a ideia de fazer filmes ridículos.

Oito anos depois, constato alarmado que não lembro de ter tido qualquer aula interessante sobre o Monty Python na universidade, nenhum de seus filmes foi sequer mencionado em sala durante todo esse tempo. No momento em que precisei escolher o tema do meu TCC, optei pelo profundo desconforto que essa falta me causou e ainda causa, decidi me debruçar sobre o riso que me fascinou por tanto tempo e tentar dizer algo sobre ele.

O foco do meu trabalho será, portanto, a comicidade do grupo Monty Python, suas idiossincrasias, origem, parentes e opositores – pois sempre há os mau humorados. O primeiro capítulo tratará da desconfiança que as obras cômicas ainda inspiram na cultura ocidental, e de como isso é fruto de um equívoco fundamental do tipo *quiproquó*. Em seguida, o riso pythonesco<sup>2</sup> será comparado àquele de algumas obras cômicas famosas, e nesse movimento pensaremos num mesmo mecanismo cômico básico. Nesse capítulo também será introduzida a reflexão de Mikhail Bakhtin sobre um “cômico grotesco popular”. No terceiro e último capítulo, analisarei diversos elementos da obra do Monty Python, relacionando-os ao grotesco bakhtiniano e aproximando o Renascimento de Rabelais dos anos 60/70 do século XX.

### **Breves considerações sobre o cômico**

Se falar do que nos faz rir não é fácil, falar de algo feito para rir é mais difícil ainda, pois o riso aí já não nasce do acidente, mas de um método. E esse método obedece a uma ética peculiar: a de puxar a cadeira, roubar o repouso e promover o colapso. As obras radicalmente cômicas, aquelas em que esse pôr-em-colapso é o procedimento padrão, levado ao seu paroxismo, são refratárias a qualquer assentamento, fôrma ou base. Elas não produzem decantação, a não ser aquela de sua própria materialidade, uma materialidade dinâmica. Por isso, sua forma é anárquica, provisória, autofágica. Obras assim subvertem os esquemas, viram-nos do avesso,

---

<sup>2</sup> De *pythonesque*, termo já compilado pelo Oxford Dictionary.

literalmente de pernas para o ar.<sup>3</sup> Desarmando as bases do plausível e do lógico, escorrem pelas rachaduras existentes mesmo no discurso mais bem construído, no conceito mais sólido, e com isso restauram uma espécie de ponto zero, ao mesmo tempo cemitério e berçário, onde tudo é novamente possível. Como um balde de Lego. A menor insinuação desse espaço familiar, porque muito frequentado na infância, nos dá prazer. O problema é que, se o cômico instaura um espaço de jogo prazeroso e coletivo, um ponto zero prenhe de possibilidades, não se pode entretanto afirmar, por conseguinte, que todas as criações engraçadas sejam subversivas ou libertárias. Um pouco paradoxalmente, muitas delas reiteram segregações e preconceitos.<sup>4</sup> Nessas criações, artísticas ou não, busca-se refrear o colapso cômico e afastá-lo de determinadas edificações<sup>5</sup>, no caso, detestáveis. Aquele que não aprecia as obras que assim o fazem, no entanto, deve ter o cuidado de lamentar sua atrofia cômica sem confundi-la com o cômico em si. Em seu estudo *A gargalhada de Ulisses – a catarse na comédia*, Cleise Furtado Mendes observa:

O que pode ser visto como subversivo ou libertário na comédia não é *aquilo que se representa*, não é qualquer crítica ou mensagem, não é um veredito ou opinião sobre um dado fato ou comportamento, mas sim *um certo modo de ação*, ou seja, um método.<sup>6</sup>

Alguma coisa é cômica, não porque trata de coisas estúpidas ou “de baixo-nível”, e sim porque rebaixa o que nos parece grave e intocável, e que por isso oprime, seja a morte, as demandas sociais ou Brad Pitt.

(...) vamos começar admitindo que a comédia seja menos a *representação* de seres e situações irrisórias, irrelevantes, “baixas”, e mais o espaço onde atua uma *força de deslocamento*: a produção de uma *incongruência* o mais das vezes com vocação descendente, como um desejo de “puxar para baixo” os seus alvos.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Basta pensarmos na iconografia do cômico, como o bufão caminhando com as mãos.

<sup>4</sup> Vide a grande maioria dos shows de piada, em que o tedioso ritual de ridicularizar obesos, gays, pobres, doentes mentais e mulheres – de preferência obesos, pobres & doentes mentais –, se repete *ad aeternum*.

<sup>5</sup> O que não significa que elas terminem a salvo da onda degradante, como gostaria seu criador hipotético.

<sup>6</sup> MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses – a catarse na comédia*, p.208.

<sup>7</sup> Idem. P. 201.

Por isso, o riso que rebaixa aquilo que já está socialmente “no chão” (ser pobre, ter a pele escura, ter deficiências mentais etc.) é preguiçoso e estéril. É vital, portanto, não confundi-lo com o método cômico, que, como o Arlequim de Goldoni, é servidor de dois patrões, um instrumento a disposição de qualquer mentalidade. Pode-se criar um universo com um balde de Lego, mas também é possível só fazer muros.

O cômico, portanto, *não é* o espaço em que determinados temas são tratados, em que algo é criticado ou certa mensagem, opinião ou julgamento, emitidos. Também não se deve confundi-lo com comédia. A comédia antiga, gênero dramático do teatro grego, é uma formulação de certo tipo de fazer teatral, mas não é a definição do cômico. Quando Aristóteles diz que a comédia trata de personagens baixos, ele está falando da comédia grega, não do cômico. A era moderna confundiu e rebaixou ambos, posicionando a comédia no sopé de uma hierarquização das práticas teatrais. A definição moderna de comédia não é a definição do cômico, já que se baseia nessa hierarquização *a priori*, advinda de certa leitura *normativa* de Aristóteles, cuja *Poética* não é um manual, mas uma análise.<sup>8</sup> Na Grécia antiga, diferentemente de no ocidente moderno, punha-se o espetáculo cômico não acima ou abaixo, mas *ao lado* da tragédia, o gênero da fatalidade. Apresentadas alternadamente, tragédia e comédia contemplavam a totalidade da existência humana, existência necessariamente dupla, de duas verdades complementares, duas máscaras. Segundo Bakhtin,

(...) na cultura antiga, o sério trágico não excluía o aspecto cômico do mundo; pelo contrário, esses dois elementos coexistiam. Depois da trilogia trágica vinha o drama satírico que a completava no domínio do riso. O sério antigo não temia absolutamente o riso e as paródias, ele exigia mesmo um corretivo e um complemento cômicos.<sup>9</sup>

Outro dado importante é que o riso não era exclusivo da comédia, como mostram algumas tragédias que sobreviveram. Foi a era moderna que identificou método cômico, riso, com comédia, que nada mais é do que determinada configuração de elementos e modos de fazer. Um gênero, aliás, que não contempla todas as obras dramáticas que fazem rir, transbordamento que até hoje atenua-se com toda sorte de adjetivações mistas, como “tragicômico”, “drama cômico”, “farsa sentimental”,

---

<sup>8</sup> O segundo volume, sobre a comédia, não chegou até nós. Só podemos imaginar o quão diferente a história da arte poderia ter sido se o Renascimento tivesse lido esse volume.

<sup>9</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento*, pp.103,104.

“comédia romântica”, “comédia séria” etc. Por trás disso ainda persiste a delicada questão do riso artístico que herdamos da era moderna, identificado como algo “de baixo nível”, ou seja, ruim. Na contemporaneidade, entretanto, em que o fazer artístico opera pela livre mistura e manipulação de gêneros, em que o próprio conceito de gênero já foi fortemente problematizado, não faz sentido sofrer este dilema. Um poema engraçado não é apenas engraçado, ele é muitas outras coisas *também*. O riso é algo que muitas obras provocam, umas mais, outras menos, e que, isolado abstratamente, pouco tem a dizer sobre elas.

## CAPÍTULO 1:

### **A insuportável leveza da arte ridícula**

*Durante todo o inverno de 43, tradutores trabalhavam em ambiente à prova de piada, tentando produzir uma versão alemã da piada. Para maior segurança, cada um trabalhava apenas sobre uma palavra. Um deles leu duas palavras da piada e passou várias semanas no hospital. Apesar disso, as coisas andaram rápido, e em janeiro já tínhamos a piada numa forma que nossas tropas não podiam entender, mas que os alemães entenderiam.*

(Trecho de *A piada mais engraçada do mundo*,  
do *Monty Python Flying Circus*)

#### **1. A inquisição *post-mortem* de Duchamp por Romano de Sant'Anna**

A arte modernista (e também a contemporânea), com seu caráter desestabilizador e experimental, é muito engraçada. Na arte de Duchamp e Magritte, no teatro de Meyerhold e Brecht, na música de Schönberg e Cage, há obviamente muito humor, embora esse fato ainda cause extremo desconforto em alguns versados<sup>10</sup>. Muitas pessoas não conseguem admitir que um grande artista seja um grande cômico, agindo como se a comicidade fosse a parte lamentável de seu trabalho, aquela a ser aceita com condescendência ou mesmo magicamente negada, quando na verdade muitas vezes é o próprio motor da sua ousadia e inovação. Duchamp é um exemplo gritante disso, e como penso que sua arte tem muito a ver com a do Monty Python<sup>11</sup>, gostaria de gastar algumas páginas com ela.

Vejamos, por exemplo, o que o poeta Affonso Romano de Sant'Anna disse do artista:

Por sinal, um estudo que aproximasse mais Duchamp dos humoristas do que dos artistas encontraria muitos subsídios. Enquanto seus amigos estavam envolvidos tragicamente na guerra,

---

<sup>10</sup> Mas não para o espectador leigo, que eventualmente gargalhará incrédulo e deliciado ao ver toda uma orquestra silenciar diante de um cronômetro, por quarto minutos e trinta e três segundos.

<sup>11</sup> Na sua experimentação alegre e insolente, essencialmente antidogmática. Nos seus deslocamentos degradantes (*ready mades*), travestimentos (*Rose Sélavy*), grosserias (*L.H.O.O.Q.*, “ela tem fogo no rabo”) e absurdo divertido (como na série de manuais de como fazer uma obra de arte em segundos).

ele, como um autêntico Groucho Marx, preferia fazer piada: “Pessoalmente, devo dizer que sou a favor de invasões de combate, mas de braços cruzados”. E quando lhe cobraram que prestasse atenção no que ocorria nas ruas de Paris em maio de 68, ele respondeu: “Sou marxista, da linha Groucho”. É possível, portanto, que ele seja mais da “linha Groucho” do que até agora supôs a crítica de arte.<sup>12</sup>

Certamente Duchamp pertence à “linha Groucho”. Isso Romano de Sant’Anna compreendeu perfeitamente, após ler a biografia de Calvin Tomkins.<sup>13</sup> E, depois da constatação, salivou de raiva e foi escrever um livro. *O enigma vazio* é seu título. Nele, basicamente, responsabiliza Duchamp pelas “contraditórias e alucinadas” leituras de sua obra pelos críticos. Lendo seu livro, aprendemos, através de extensa, erudita e meticulosa análise retórica (Duchamp era o Pelé do *oximoro*), como a “alucinação crítica” teve origem na capacidade diabólica do artista de produzir explicações incoerentes sobre seu trabalho, confundindo toda a gente. Para Romano de Sant’Anna, isso faz de sua obra o tal “enigma vazio” que dá título ao livro: já que não há coerência no discurso do artista, tampouco há “coerência” na sua arte, ou seja, ela não existe. Objeto artístico e discurso são, portanto, idênticos – algo completamente absurdo de se afirmar.<sup>14</sup> Romano de Sant’Anna parece não enxergar que, se o discurso de Duchamp soa incoerente, ele ainda assim é um discurso. Que discurso? O mesmo pode ser dito de sua arte, que de fato escancarou a mudança de regime artístico iniciada cem anos antes<sup>15</sup>, ajudando a fechar o caixão das chamadas Belas Artes.

Embora o autor afirme que seu intuito seja criticar os críticos, o que ocorre em simultâneo e subjacente a isso é a desautorização de Duchamp como artista, dando a entender que a principal atividade de um artista não é fazer sua arte, mas explicá-la, e *corretamente*. Por sua incompetência nesse quesito, Sant’Anna chama Duchamp de *irresponsável*.<sup>16</sup> Cabe, então, uma pergunta: fosse Duchamp incompetente como “explicador”, mas menos engraçadinho, ainda assim haveria o livro de Sant’Anna?

---

<sup>12</sup> DE SANT’ANNA, Affonso Romano. *O enigma vazio*, p. 59.

<sup>13</sup> TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. São Paulo, CosacNaify, 2004.

<sup>14</sup> Hoje, mas não até o século XVIII. Em seu livro *A cor eloquente*, Jacqueline Lichtenstein analisa o desafio que a cor representava aos pensadores classicistas, que definiam o desenho como alma da pintura. O desenho, por produzir facilmente algo fechado, completo, estável, legível, era legitimado por uma filosofia que buscava conceitos igualmente fechados, completos e estáveis.

<sup>15</sup> Do regime poético/representativo ao estético, como define Jacques Rancière.

<sup>16</sup> Imagino que o poeta Affonso Romano de Sant’Anna seja bastante desenvolvido nessa tarefa.

Certa vez, o próprio Duchamp declarou: “*Sou totalmente um pseudo, essa é minha característica. Nunca pude suportar a seriedade da vida.*”<sup>17</sup> E me parece que ele jamais escondeu isso. Logo, acusá-lo de incoerente não é tão simples assim, já que agiu (e produziu) de acordo com “sua característica”, sua visão de mundo, uma visão *irreverente* do mundo, radicalmente avessa a cartilhas.<sup>18</sup> Alguém que compartilhasse da mesma visão de mundo irreverente de Duchamp poderia dizer que não há tanta incoerência assim no seu discurso. Como escreve Furtado Mendes:

O ouvinte de uma frase cômica, seja um chiste ou não, - “Ela não apenas não acredita em fantasmas, como ainda não tem medo deles” - não pode encurralar seu interlocutor e arditamente obrigá-lo a cometer o pior pecado do discurso lógico: contradizer-se. Não pode apresentar-lhe objeções do tipo “você não disse antes que...” ou “o que tem isso a ver com...”; não se pode levar o locutor de uma fala como a de Woody Allen a uma *contradição*, a falar contra si mesmo. Isso porque a frase cômica é ela própria uma contradição viva, exposta; além de não tentar “resolver-se” no sentido de uma unicidade, a frase cômica espetaculariza o paradoxo, coloca-o no prosclênio sob todos os refletores.<sup>19</sup>

Seja como for, apesar de tudo e ironicamente, Sant’Anna propõe algo extraordinário ao afirmar preconceituosamente que “um estudo que aproximasse mais Duchamp dos humoristas do que dos artistas encontraria muitos subsídios”.

Realmente, muito já se falou sobre o trabalho de Duchamp, mas pouquíssimo sobre seu caráter cômico. O famoso mictório, hoje respeitosamente assentado no MoMa, não é apenas um *ready-made* que ajudou a golpear os últimos pilares da arte academicista: ele também é, fundamentalmente e de fácil constatação, um mictório branco. Não é uma bacia, nem uma banheira, nem uma xícara. É um mictório deitado, assinado e chamado de *fonte*, absurdamente engraçado, e Duchamp sabia o que estava fazendo quando tentou pôr o objeto em exposição: uma piada escandalosa e arguta.<sup>20</sup> Após muito debate, *A fonte* acabou recusada. O interessante é que *toda* a produção de

---

<sup>17</sup> TOMKINS, Calvin. Ob. cit., p. 493.

<sup>18</sup> Mas não a todas. Duchamp, como se sabe, era amante e praticante do xadrez, jogo de regras bem definidas. Um gosto que Sant’Anna, na sua inquisição antiduchampiana, busca transformar num vício, algo que denotaria sua habilidade para a desfaçatez. Também como se sabe, Duchamp, ao abandonar cedo e inesperadamente sua atividade artística, declarou que dali em diante só iria jogar xadrez – atitude que Sant’Anna também reprova.

<sup>19</sup> MENDES, Cleise Furtado, p. 181.

<sup>20</sup> Com todas as consequências disso para o mundo da arte. Além disso, se for exibido no museu numa disposição *cronológica* de obras, em meio aos quadros e esculturas expressionistas, futuristas e cia., e logo após Cézane e Van Gogh, por exemplo, manterá seu caráter ridículo ideal.

Duchamp posterior à sua fase dita cubista é intensamente cômica, seu *modus operandi* é essencialmente satírico, degradante, inclusive autodegradante.<sup>21</sup> Assim, resalto a injustiça de gerações de críticos que, na intenção de iluminar o “grande” artista transformaram-no em *outro* artista, o *seu* artista, muito mais dócil e maleável, porque amputado de seus espinhos sensuais e anticonceituais.<sup>22 23</sup>

Toda essa reflexão sobre Duchamp e seu poeta-inquisidor serve para exemplificar a complicada e ainda mal resolvida (a despeito do humor e desprendimento da arte contemporânea) questão do riso na arte. O Monty Python, cuja comicidade possui elementos herdados do dadaísmo<sup>24</sup> e de Duchamp, no meu entender sofre desvalorização semelhante, só que invertida: se *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* é grande arte e por isso não pode mais ser ridícula, o Monty Python ainda é ridículo (e popular) e por isso não está numa antologia dos grandes feitos audiovisuais (como defendo que deveria, por motivos que apresentarei no segundo capítulo). Tudo é uma questão de entrar ou não para o clube. E não interessa pensar a obra na sua especificidade: ser engraçada já está de bom tamanho. O livro de Sant’Anna, apesar de não tratar exclusivamente de Duchamp e seus gracejos, fornece uma exemplar coleção de argumentos anticômicos clássicos. *Anticômicos*, e não simplesmente censuradores, porque pedem que o riso brote em terreno impróprio, se nutrindo de elementos como gravidade, respeito, plausibilidade, equilíbrio, limite. Querendo, portanto, que o riso seja exatamente aquilo que ele não é.

---

<sup>21</sup> Como, por exemplo, nas obras miniaturizadas e dispostas organizadamente em pequenas maletas, como num relicário de banalidades ou numa caixa de ferramentas inúteis. Essas coleções parecem anunciar a era de coleções que será a arte contemporânea, onde listas, compilações e arquivos serão fonte incessante de investigação artística, e o Monty Python não é uma exceção, com suas paródias de vídeos institucionais, empilhamentos, animações com fotografias antigas, listagens intermináveis de elementos e linguagem documental.

<sup>22</sup> Para além de qualquer prestação de contas (mesmo que recheada de oximoros incoerentes) do próprio Duchamp. Mais à frente chegaremos ao “cômico que presta contas”, personagem complexo, típico da modernidade. Hoje, com a exigência das “justificativas culturais” e “contrapartidas sociais” dos editais, é a vez do “artista que presta contas”. Essa passagem ilustra a transição de regime artístico que Rancière aponta e que cito mais adiante.

<sup>23</sup> Aqui me parece interessante observar que boa parte da chamada Arte Conceitual dos anos 60/70 era, ao contrario de Duchamp, bastante séria.

<sup>24</sup> Investigarei isso no segundo capítulo.

## 2. Vamos fingir que isso não está acontecendo: a cultura de supressão do riso

Muito já foi dito sobre as obras engraçadas de Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Molière, Sterne, Swift, Machado de Assis, Beckett.<sup>25</sup> É digno de nota, porém, que boa parte dos críticos, geração após geração, ao mesmo tempo em que atualizam a lista interminável dos seus méritos, lamentem justamente o seu ridículo. Este é como um piso abominável para certos intelectos: enquanto estiver lá, o intelecto não entra. A solução? Falar de fora da sala, como fez Sant'Anna, ou cobri-lo com um tapete mofado. Assim decorada, a obra é raptada para o cemitério das coisas seriíssimas e *profundas* ou meramente úteis e edificantes. A atitude de depreciar com paternalismo e estreiteza de visão as *besteiras* na arte é ainda comum entre a gente da cultura<sup>26</sup> e, infelizmente, entre muitos artistas.<sup>27</sup>

No prefácio de sua peça *Jacques e seu amo*, Milan Kundera cita o “elogio” de um crítico norte-americano ao livro de Laurence Sterne, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*.<sup>28</sup> Segundo o crítico, “Tristram Shandy, although it is a comedy, is a serious work, and it is serious throughout”.<sup>29</sup> O comentário de Kundera ao esforço do crítico para salvar o livro de Sterne é muito interessante:

Meu Deus, expliquem-me o que é uma comédia séria e o que é a comédia que não o é? A frase citada é vazia de sentido, mas trai perfeitamente o pânico que se apossa da crítica literária diante de tudo que não parece sério [...]. Mas o que é “ser sério”? É sério aquele que acredita no que quer fazer os outros acreditarem. Justamente, não é esse o caso de *Tristram Shandy*; essa obra, para fazer mais uma alusão ao crítico norte-americano, é não-séria *throughout*, inteiramente; ela não nos faz acreditar em nada: nem na verdade dos seus personagens, nem na verdade do seu autor, nem na verdade do romance enquanto gênero literário: *tudo* é questionado,

---

<sup>25</sup> Ele mesmo.

<sup>26</sup> Devemos sempre lembrar que, ao menos no Brasil, uma sátira grotesca e agressiva como *Viagens de Gulliver* não raro se encontra na prateleira de livros infantis das livrarias, além de ser largamente desconhecida entre aqueles que frequentam literatura. Isso diz muito sobre o lugar do cômico na sociedade, mas também sobre como pode ser lamentável, insuportável e embrutecedora nossa concepção de vida adulta.

<sup>27</sup> O que me faz lembrar a ridícula, mas não menos trágica, morte de Gogol, o czarista que não pôde suportar seu próprio gênio cômico e por isso, dizem, morreu de colapso nervoso, após queimar duas versões consecutivas e quase terminadas do seu derradeiro e perdido trabalho.

<sup>28</sup> Kundera define sua peça como uma “versão” para o romance *Jacques le fataliste* de Diderot, por sua vez fortemente influenciado por *Tristram Shandy*.

<sup>29</sup> “Tristram Shandy, embora seja uma comédia, é uma obra séria, e inteiramente séria.” M. Kundera. *Jacques e Seu Amo*, p.10.

*tudo* é posto em dúvida, *tudo* é jogo, *tudo* é divertimento (sem ter vergonha de divertir) e com *todas as consequências* que isso implica para a forma do romance”.<sup>30</sup>

O crítico, *com a melhor das intenções*, é preciso salientar, alça o *Tristram Shandy* ao patamar de obra respeitável, mas, para isso, precisa impor-se a ele, docilizá-lo e, nesse movimento, colonizá-lo, obrigá-lo a ser outro. É um ato de dominação e subjugo. Mas não vamos nos enganar: a verdadeira, a única vítima dessa dominação e subjugo não é o livro, óbvio, mas o leitor, incluindo aí o próprio crítico. E todos passam a ser recalçados *throughout*.

Essa triste cultura de esvaziamento do cômico, em que o riso é atirado numa espécie de bureau kafkiano, realizando trabalhos sem nexos que o levarão invariavelmente à depressão, é relativamente recente. Ela desenvolve-se com a modernidade e tem seu auge no século XVIII, dito *Das Luzes*. Nesse processo ocorre o que Georges Minois, em seu *História do riso e do escárnio*, chama de “a grande ofensiva político-religiosa do sério”:

Desde a metade do século XVI, ocorre uma poderosa reação contra a gargalhada da Renascença. Essa reação visa, em primeiro lugar, às manifestações do riso popular: carnavais e várias festas são o alvo de repetidas interdições por parte das Igrejas e do poder civil. Depois, rapidamente, essa ofensiva aumenta para o conjunto das atividades culturais. O riso torna-se suspeito. Não se pode negar que ele seja próprio do homem, então ele é a marca do homem decaído.  
<sup>31</sup>

No que diz respeito à postura frente ao riso, a diferença fundamental entre a modernidade e os tempos anteriores a ela é que, na era moderna, o riso passou a ser sinônimo de retardo, tanto mental quanto civilizatório. Ou seja, inimigo tanto do progresso como do esclarecimento.<sup>32</sup> Ou, como diria Jacques Rancière, um dos elementos “que se perdoava alegando a rudeza dos tempos em que vivera o autor”<sup>33</sup>. Essa mudança de postura frente ao riso e às obras cômicas acompanha uma transformação mais ampla e profunda, o estabelecimento de uma nova compreensão

---

<sup>30</sup> Idem., p. 11. Grifos do autor.

<sup>31</sup> MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*, p.317. No segundo capítulo veremos como era diferente a avaliação do riso no Renascimento.

<sup>32</sup> O personagem Coringa, arqui-inimigo do Batman, é tributário dessa visão. Ele é um doente mental que ri sem parar e diverte-se explodindo estações de trem (progresso, civilização). Batman, em contraste, jamais ri e usa *gadgets* tecnológicos para capturar bandidos.

<sup>33</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, p. 36.

do próprio fazer artístico. Rancière chama essa nova compreensão de *regime poético ou representativo das imagens*, onde a lógica do que se deve representar

(...) entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: o primado da representação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade.<sup>34</sup>

Assim, “no século XVI, todos riam lendo o livro de Rabelais, mas ninguém o desprezava porque fazia rir. No século XVIII, o riso alegre tornou-se desprezível e vil”. Já em 1690, portanto apenas um século e meio após a publicação das sagas de Gargântua e Pantagruel<sup>35</sup>, La Bruyère escreveria:

Rabelais sobretudo é incompreensível: seu livro é um enigma inexplicável; é uma quimera, é o rosto de uma bela mulher com os pés e cauda de serpente ou de qualquer outro animal mais disforme; é uma monstruosa combinação de uma moral fina e engenhosa e de uma corrupção suja. Onde ele é mau, passa muito além do pior, é o encanto do canalha; onde é bom, chega ao refinado e ao excelente, pode ser um manjar dos mais delicados.<sup>36</sup>

A mudança de mentalidade foi tanta que, já no século XVII, Rabelais passou de autor apaixonante, adorado por eruditos e não eruditos, a alienígena grosseiro. No século XVIII, nem Voltaire o tolerava. Em sua “biblioteca de Deus”, construção tão abstrata quanto arrogante, onde “quase todos os livros são edições revistas e retocadas”, conservaria da extensa obra de Rabelais apenas “cinco ou seis folhas”.

Rabelais, no seu extravagante e ininteligível livro disseminou uma extrema alegria e uma ainda maior impertinência; prodigalizou erudição, sujeira e aborrecimento; um bom conto de duas páginas é pago por volumes de asneiras; apenas algumas pessoas de gosto bizarro se obstinam em entender e apreciar essa obra, o resto da nação ri das tolices de Rabelais e despreza o livro. Olham-no como o bufão número um, e lamenta-se que um homem que tinha tanto espírito, tenha feito tão pobre uso dele; é um filósofo bêbado que só escreveu sob os efeitos da embriaguez.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, p. 32.

<sup>35</sup> O primeiro volume data de 1532.

<sup>36</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no Renascimento*, pp.92,93.

<sup>37</sup> Idem, p. 100.

O mesmo aconteceu com Shakespeare, cujo “barbarismo” teatral tornava impraticável a encenação de suas peças no século XVIII.

Para os comediógrafos, satiristas e demais sem-vergonhas dos novos tempos, restava compensar seu vício de provocar o riso com motivações virtuosas. Surge, então, a quixotesca figura do “cômico nobre”, que deve justificar suas bobagens. Um dos famosos exemplos é Molière, quando modifica o fim do *Tartufo* para não ser enxotado da corte de Luís XIV.<sup>38</sup> E nem precisamos ir tão longe assim. Chaplin, ao fechar seu *Grande ditador* com um belo e edificante discurso, faz o mesmo. Note: o fascismo é exposto, ridicularizado e desmoralizado em quase duas horas de filme, mas ainda assim o palhaço precisa se justificar, transformar sua tolice em algo digno. Ele *valida* o seu trabalho marginalizando-o. Mesmo o contemporâneo e radical Sasha Baron-Cohen já caiu nessa armadilha velha e tediosa, terminando seu *Ditador* de forma edificante e postiça e subestimando a inteligência do público.

E aqui, finalmente, chegamos ao Monty Python, onde, como no *Tristram Shandy*, *tudo* é questionado, *tudo* é posto em dúvida, tudo é jogo, tudo é divertimento, *sem ter vergonha de divertir*. Existe, de fato, muito em comum entre o *Tristram Shandy* e o Monty Python. Pode-se dizer que são parentes próximos. Nessa família também entram outros, como François Rabelais e Jonathan Swift. O que os une é um tipo de comicidade que em determinados momentos penetrou na cultura erudita ocidental, mas que sempre foi visto com receio pelos seus guardiões letrados: algo a se lamentar ou repreender, dependendo da época e lugar. Para falar sobre esse tipo de comicidade, caracterizando e comentando seus elementos essenciais, me apoiarei no estudo de Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na idade média e no Renascimento*, em que analisa a obra de Rabelais e o que chama de “cômico grotesco popular”.

---

<sup>38</sup> O *Tartufo* foi censurado logo após sua primeira sessão, em 1667. Molière passou dois anos tentando convencer o rei e os clérigos a liberarem a peça, que finalmente voltou ao palco em 1669, com final modificado, enaltecendo o monarca. As cartas de Molière ao rei são exemplares da dificuldade de ser comediógrafo na época. Ao mesmo tempo que concordava ser “a finalidade da comédia corrigir os homens, divertindo-os(...)”, atacar, por caracterizações ridículas os vícios do meu século”, Molière era chamado de “demônio revestido de carne e vestido de homem” por gente ofendida que compartilhava da mesma opinião. Que fazer? Molière defende-se alegando que os ofendidos são Tartufos que “acharão sempre meios de falar mal das coisas mais inocentes que possam sair da minha pena” e que os homens piedosos também precisam de diversões, sendo “nenhuma tão inocente como a comédia”. A comédia é “arma” na aproximação com o rei, mas ser “diversão” é o que a exime de culpa, o que já diz muita coisa. De qualquer forma, não é à toa que Molière fez sucesso explorando justamente o tema da hipocrisia numa época preocupada com A Verdade, no singular. Que nas suas peças a hipocrisia estivesse nos poderosos e *Tartufo* se tornasse um campeão de bilheteria, é outra história. MOLIÈRE, Jean Baptiste. *O Tartufo ou O Impostor*. Martin Claret, São Paulo, 2003.

## CAPÍTULO 2:

### O pythonesco em diálogo

*A tentativa era fazer algo tão imprevisível que não tivesse forma, que ninguém soubesse dizer que tipo de humor era. E o fato de “pythonesco” estar hoje no dicionário Oxford mostra o quão completamente fracassamos.*

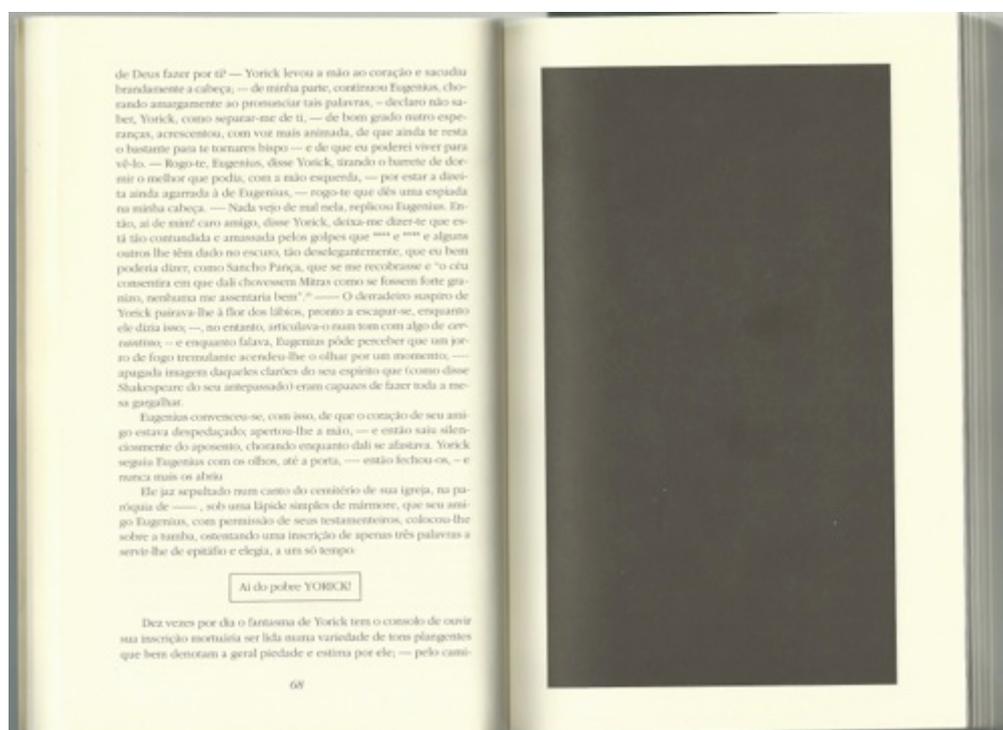
(Terry Jones)

*O riso da Idade Média, que venceu o medo do mistério do mundo e do poder, temerariamente desvendou a verdade sobre o mundo e o poder. Ele opôs-se à mentira, à adulação e à hipocrisia. A verdade do riso degradou o poder, fez-se acompanhar de injúrias e blasfêmias, e o bufão foi seu porta-voz.<sup>39</sup>*

(M. Bakhtin)

#### 1. “Stop it! This is silly.”<sup>40</sup>

Abrindo na página 69 o livro de Laurence Sterne, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, vemos o seguinte:



<sup>39</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p.80.

<sup>40</sup> “Parem! Isso é estúpido.” Fala de um dos personagens mais recorrentes da série *Flying Circus*, espécie de censor militar que interrompe as cenas curtas, interpretado por Graham Chapman.

A folha negra, que compreende duas das 600 páginas desse antirromance de nove volumes, o primeiro datando de 1760, está de luto pela morte de um dos personagens. Não se trata de uma ilustração. A página “estar de luto” não é o mesmo que ela “tratar do luto” ou “expressar o luto”. O que acontece no primeiro caso é bem diferente. Inserindo uma folha negra ao fim de um capítulo que trata da morte de um personagem, sem qualquer menção textual à sua existência ou propósito – o texto não reitera a existência da folha negra, que surge como elemento externo –, o autor causa uma inversão na hierarquia impressão/suporte, tornando o suporte também legível. O suporte ganha voz. Não são duas páginas de luto, mas uma folha *em luto*; o luto não é conteúdo, assunto, ele é forma, presença. É pictórico e demanda apreciação estética<sup>41</sup>. A folha está enlutada, por isso seu vestido a cobre na frente e atrás – do contrário, claro, estaria nua.

Cindindo a unidade do objeto-livro, dotando-o de heterogeneidade conflituosa (a folha é ativa em sua tristeza; ela também lê o livro), dando a ver sua *fisicalidade* no auge do idealismo iluminista, Laurence Sterne faz algo extraordinário – e cômico. Todo o livro é um rebaixamento da filosofia abstrata e conceitualista da sua época. Numa narrativa completamente caótica, o fidalgo Tristram Shandy se propõe a contar sua “vida e opiniões”. Porém, o que nos é apresentado como história cronológica, desde o princípio revela-se um emaranhado estático de reflexões absurdas, argumentações pedantes e discussões acaloradas sobre, por exemplo, a abotoadura das casacas inglesas. Tudo isso num espaço temporal tensionado ao infinito. Após centenas de páginas, pouco se sabe da vida de Tristram Shandy, que cronologicamente sempre está por nascer sob os urros da mãe no andar de cima, num parto sem fim. Essa valorização do material, do corporal é um ponto chave da comicidade do *Tristram Shandy* e também do pythonesco, como veremos mais à frente.

Agora, recapitulemos a sequência inicial de *Em busca do cálice sagrado* (1974), primeiro longa metragem do Monty Python. O filme começa e vemos uma colina enevoada. À direita, em cima de um poste, o cadáver apodrecido de algum condenado à morte. Escutamos um galopar de cavalo. Surgem duas figuras de trás da

---

<sup>41</sup> Lembrando que a problematização do suporte é tradicionalmente vista como um evento iniciado na pintura, preferencialmente com Cézanne, cujos brancos muitas vezes eram o da própria tela aparente. O francês Paul Cézanne nasceu 126 anos após o irlandês Laurence Sterne. A poesia concreta, 233 anos depois.

colina: uma delas, a que segue na frente, age como se estivesse em cima de um cavalo, embora o cavalo não exista. A outra, vindo logo atrás, bate duas metades de um coco, fazendo o som de galopar que acreditávamos ser de um cavalo. A primeira figura é um cavaleiro de armadura, a segunda, seu servo. Chegam aos muros de uma fortaleza. No alto, há um guarda. Segue o diálogo:

GUARDA – Alto! Quem vem lá?

ARTUR – Sou eu, Artur, filho de Uther Pendragon, do castelo de Camelot, rei dos bretões, destruidor dos saxões, soberano de toda a Inglaterra.

GUARDA – Ah, vê se conta outra!

ARTUR – Sou sim! E este é meu fiel servo, Patsy. Cavalgamos em todas as direções do reino em busca de cavaleiros que queiram se unir à minha corte em Camelot. Eu devo falar com vosso amo e senhor.

GUARDA – O que? Vieram a cavalo?

ARTUR – Sim!

GUARDA – Vocês estão usando cocos.

ARTUR – O quê?

GUARDA – Vocês têm metades vazias de cocos e batem uma na outra.

ARTUR – E daí? Cavalgamos desde que as neves de inverno cobriam a terra, desde o reino de Mércia...

GUARDA – Onde conseguiram os cocos?

ARTUR – Nós os achamos.

GUARDA – Acharam!? Em Mércia!? Mas os cocos são tropicais!

ARTUR – Que quereis dizer?

GUARDA – Esta é uma zona temperada.

ARTUR – A andorinha voa para o sul com o sol, o gavião e o tordo-do-mar buscam climas mais quentes no inverno e, no entanto, não são estranhos em nossa terra.

GUARDA – Está sugerindo que os cocos migram?

ARTUR – De forma alguma. Podem ser carregados.

GUARDA – O quê? Uma andorinha carregando um coco?

ARTUR – Ela pode segurar pela casca!

GUARDA – A questão não é por onde ela segura; é uma simples questão de proporção de peso: um pássaro de cem gramas não pode carregar um coco de meio quilo!<sup>42</sup>

Temos aqui um procedimento cômico-artístico análogo àquele do *Tristram Shandy*: somos enganados pela obra. Ela não cumpriu aquilo que prometeu, ela nos fez de idiotas. Nos créditos iniciais havia uma bela música instrumental, perfeita para

---

<sup>42</sup> Diálogo transcrito da dublagem original. <http://www.youtube.com/watch?v=Zbg7zxMIVwg>

um drama histórico; no primeiro quadro, a paisagem fria da Inglaterra medieval, o barbarismo da Idade das Trevas no cadáver apodrecido; e eis que o rei Artur irrompe nessa atmosfera brincando de cavalo invisível, como uma criança de 5 anos. O filme segue, e dois minutos num filme de noventa são desperdiçados com uma discussão sobre cocos estarem numa zona temperada.

Como vimos no capítulo anterior, toda operação cômica é um rebaixamento, uma degradação. No *Tristram Shandy*, a evidenciação da materialidade da impressão, do objeto-livro, não é apenas uma operação artística – ela é cômico-artística, produto de um rebaixamento muito especial: o rebaixamento da própria obra, ou da obra enquanto algo dado, imutável, com certa “aura”, como disse W. Benjamin. Nesse tipo de rebaixamento, que podemos chamar de “inclusivo” ou “absoluto”, o cômico dobra-se sobre si mesmo: a própria obra afirma seu caráter ridículo, expõe-se como excrescência e deformidade, alinhando-se assim aos demais elementos rebaixados. Nesse movimento, nivela tudo e todos ao rés do chão, onde ela também se instala, promovendo assim uma espécie de “ponto zero” ideal para o jogo livre e improvável que a constitui. Ela é um devir permanente, um paradoxo.

Voltando à cena do rei Artur, constatamos que o mesmo ocorre aqui. No tempo compreendido entre a cartela “Inglaterra 932 A.D.”, com música grandiosa, e os primeiros galopes do Artur e seu cavalo invisível, aproximadamente quarenta segundos, o rebaixamento é tal que atinge o próprio filme: afinal, a cartela era uma *bela cartela*; a música é, de fato, uma *bela música*; a paisagem, de fato, evoca desolação e misticismo; o galope obviamente anunciava um cavalo. A construção do filme *Em busca do cálice sagrado* é interrompida, abortada, desrespeitada por algo inadmissível: o rei medieval, cuja figura surge historicamente acuradíssima (sua cota de malha, armadura, espada e insígnia são indubitavelmente medievais e realistas), cavalga um corcel invisível. Uma regra fundamental da ficção cinematográfica realista é transgredida aqui: jamais quebrar a ilusão. Passar por cima dessa convenção básica do cinema ocidental, cuja inclinação é indubitavelmente realista, e *no campo do que seria um filme realista*, produz um abalo cuja magnitude equivale à folha negra no antirromance de Sterne: o artifício da arte é exposto com tal radicalismo, e de forma tão precoce, que transforma a fruição realista numa espécie de festa ébria, onde tudo pode acontecer. Também a narrativa causal, nos moldes clássicos, não se sustenta, já que o pilar da verossimilhança está ausente, e não é apenas o espectador que vê os cocos como absurdos: os personagens também o fazem, ou seja, o próprio

filme denuncia sua impossibilidade como ficção convencional. Não se trabalha com Aristóteles aqui.

A obsessão aristotélica não é o real (como no drama naturalista), mas a lógica aplicada à construção de uma imagem de mundo, a ideia de que deve haver uma *razão* e um *fim* para as ações humanas. A repetida exigência de verossimilhança nessa convenção dramática não visa ao fingimento da verdade com fins de exclusivo deleite formal, mas sim ao engendramento de uma ação “verdadeira” e “universal”; verdadeira *porque* universal, porque coerente e convincente, porque exemplar e modelar, e que ao se propor como imitação do mundo, *dá sentido* ao mundo. O que não cabe, assim, no drama aristotélico é o *nonsense* e a *inação*.<sup>43</sup>

A semelhança entre o personagem de Artur e o Dom Quixote não é uma coincidência. Ambos fazem parte de obras que mostram a falência de determinadas formas artísticas nos novos tempos. No caso de Cervantes, o romance de cavalaria no início da era moderna; no caso do Monty Python, o cinema clássico no mundo conturbado e em plena revolução cultural dos anos 60/70, dividido e em guerra permanente, “fria” apenas para aqueles que não a sofreram. Sobre esse detalhe de temperatura, valem as palavras do historiador inglês Niall Ferguson<sup>44</sup>:

De fato, a segunda metade do século XX não foi muito menos violenta do que a primeira. No total, algo como vinte milhões de pessoas morreram num total de uma centena de conflitos armados de maior escala. Apenas a localização da violência foi transferida. Em vez de se confrontarem diretamente, como quase fizeram em Cuba em 62, as superpotências passaram a guerrear por intermediários, no que consideravam “teatros periféricos”. Mas não havia nada de “periférico” ou “frio” nessas guerras, para aqueles que as sofreram. (...) Você pode não ter visto, mas a Terceira Guerra Mundial realmente aconteceu.<sup>45</sup>

O Monty Python, tanto no cinema quanto na TV, tematizou largamente a violência desses tempos. Dos guerrilheiros de *A vida de Brian* ao filme curto *A piada mais engraçada do mundo* (“The funniest joke in the world”), em que uma piada que mata de tanto rir é utilizada como arma secreta na Segunda Guerra; da busca e

---

<sup>43</sup> MENDES, Cleise Furtado, pp. 2,3.

<sup>44</sup> Apesar de sua costumeira condescendência com o império britânico e suas “trapalhadas” genocidas, notada também por Eric Hobsbawm.

<sup>45</sup> FERGUSON, Niall. In *The war of the world: a new history of the 20<sup>th</sup> century*, documentário para a BBC, disponível na rede: [http://www.youtube.com/watch?v=84Yc\\_k7-BMc](http://www.youtube.com/watch?v=84Yc_k7-BMc)

assassinato de pessoas escondidas, no filme curto *Como não ser visto* (“How not to be seen”), evocando as perseguições paranoicas da época, ao *maître* com ferimento de guerra no filme curto *Garfo sujo* (“Dirty fork”).

*Em busca do cálice sagrado* nos mostra a falência das grandes narrativas, dos épicos espetaculares de milhares de figurantes, cenários grandiosos e heróis edificantes – e por extensão, a morte do mundo a que pertenciam. O rei Artur está em busca de seu épico grandioso, mas encontra um filme baixo e confuso, onde tudo está literalmente coberto de excremento. Um camponês imundo pergunta a outro:

CAMPONÊS I – Quem é esse aí?

CAMPONÊS II – Não sei. Deve ser o rei.

CAMPONÊS I – Por quê?

CAMPONÊS II - Não está coberto de bosta.

O uso do excremento é a literalidade do rebaixamento, o triunfo da materialidade sobre o conceito. A mesma operação ocorre na cena do castelo francês, quando Artur e seus cavaleiros, aos pés das muralhas, são bombardeados por toda sorte de animais, incluindo uma vaca. Falarei sobre essa literalidade do rebaixamento mais adiante.

*Em busca do cálice sagrado* também traz elementos como: a repetição de um mesmo plano cinco vezes consecutivas, mostrando o filme como montagem, material manipulado; Sir Lancelot massacrando inocentes a esmo; moças angelicais que querem sexo; muito sangue e desmembramentos; atuações extra-cotidianas e grotescas; câmera na mão; final abrupto e sem causalidade; narrativa atravessada e posta em segundo plano; sequências animadas que *também* protagonizam o filme e são independentes das sequências atuadas etc. Todos esses elementos são, sem exceção e como no *Tristram Shandy*, afirmações da materialidade.<sup>46</sup> A maneira como esses elementos surgem e relacionam-se no filme é das mais ousadas e inovadoras; a violência, dimensão e inteligência do rebaixamento cômico é no mínimo invulgar, e desde então não houve nada no cinema ridículo que se assemelhasse a tal radicalismo.

---

<sup>46</sup> Materialidade que difere daquela modernista. Nesse caso, o material não se refere somente à materialidade do objeto, mas principalmente ao corpo, à carnalidade e à mortalidade/nascimento. É uma adição fundamental que só poderia se desenvolver no pós-guerra, momento em que esses elementos são resgatados e repensados. Resgate semelhante se configurou no Renascimento, época de Rabelais. Falarei mais sobre isso adiante.

Voltemos, então, à comicidade especial de *Em busca do cálice sagrado* e do *Tristram Shandy*. Como vimos, trata-se de um tipo de comicidade artística cuja amplitude do rebaixamento atinge a própria obra. Podemos chamá-la, por isso, de uma comicidade *absoluta*. Há, de fato, poucos exemplos de obras assim na produção cultural filtrada pelos séculos. Desde a antiguidade encontramos criações cômicas, mas parece que a comicidade absoluta teve manifestações bastante localizadas, embora importantes, na história da arte ocidental.<sup>47</sup> Isso absolutamente não quer dizer que ela cessasse de existir fora desses momentos, mas o fato é que apenas determinados períodos favoreceram seu florescimento e permitiram seu ingresso no campo da arte mais importante. Há inúmeros clássicos engraçados, mas poucos são obras essencialmente cômicas. Por quê? Em parte por causa da própria natureza cômica, avessa a clubes solenes, mas uma outra razão é certamente de natureza cultural: determinadas épocas consideravam o riso algo a ser reparado.

Talvez por intuir na ação cômica essa negação sistemática do real e da verdade, essa recusa tanto da fatalidade quanto da devoção a qualquer princípio, a avaliação ético-social da comédia sempre pareceu oscilar (embora por vezes invocando razões estéticas) entre o desdém e a proibição. O ofício do comediógrafo ora parece inócuo, ora pernicioso; ora passatempo para entreter a plebe, ora perigoso sintoma de desrespeito às regras vigentes. Ciclicamente os comediógrafos foram mantidos “em rédea curta”, e as sucessivas leis de contenção, vistas do nosso mirante histórico, podem constituir por si mesmas uma narrativa cômica, de Aristófanes, proibido de nomear seus desafetos, à tentativa de vetar certos personagens na TV.<sup>48</sup>

A última grande onda anticômica começou a se formar no século XVI e teve seu auge no XVIII. Pouco a pouco, o riso passou a ser associado não mais à saúde e à inteligência, como no Renascimento, mas à ofensa e à loucura. Esse pensamento foi sendo erodido lentamente, mas sobrevive até hoje<sup>49</sup>, a despeito da evidente penetração do ridículo na cultura erudita. Não surpreende então que Henri Bergson, que viveu

---

<sup>47</sup> História que é, sempre, a combinação do que o tempo conservou e do que se conservou a tempo. Penso, além disso, que muitos artistas do século XIX gostariam de pintar com o humor grosseiro de Bruegel (e certamente houve quem pintasse), mas talvez suas pinturas jamais chegassem a valer alguma coisa enquanto vissem. A época de Brueghel, ao contrário, parece ter aceitado bastante bem seu trabalho.

<sup>48</sup> MENDES, Cleise Furtado, p. 209.

<sup>49</sup> O riso veiculado hoje na grande mídia brasileira (e mesmo na internet) é sensivelmente mais conservador e agressivo do que aquele de algumas décadas atrás. Assim como seu trabalho, também a postura de muitos dos novos humoristas é arrogante e insultuosa. Penso, além disso, na aberração de um comediante soberbo.

entre os séculos XIX e XX, só tenha conseguido enxergar o riso como *repulsa ao defeito*, em vez de *prazer do defeito*: o recalque é tamanho, que o prazer torna-se repulsa.

A comicidade, dizíamos, dirige-se à inteligência pura; o riso é incompatível com a emoção. Descreva-se um defeito que seja o mais leve possível: se me for apresentado de tal maneira que desperte minha simpatia, ou meu medo, ou minha piedade, pronto, já não consigo rir dele. Escolha-se, ao contrário, um vício profundo e até mesmo, em geral, odioso: ele poderá tornar-se cômico se, por meio de artifícios apropriados, conseguirem, em primeiro lugar, fazer que ele me deixe insensível. **Não digo que então o vício será cômico; digo que a partir daí poderá tornar-se cômico.** *Ele não deve comover-me*: essa é a única condição realmente necessária, embora não certamente suficiente.<sup>50</sup>

Observemos como, sutil e involuntariamente, Bergson aproxima o riso da repulsa. A frase destacada por mim, em negrito, chega a ser engraçada, pois revela o embaraço do autor diante de uma constatação básica – vícios são engraçados *também*, não *em si*. Mais do que isso, exemplifica o recuo fundamental que faz do seu livro, mais uma descrição de certos procedimentos – a rigidez, a repetição, o quiproquó etc. – que em si nada trazem de cômico<sup>51</sup>, do que propriamente uma investigação sobre o riso. O vício é tão desnecessariamente cômico quanto a rigidez, a repetição e o quiproquó.

Sobre a suposta insensibilidade de quem ri, escreve a profa. Furtado Mendes:

A afirmação de Bergson, de que o riso é inimigo *da emoção*, viria ser apenas o ponto inicial de todo um desenvolvimento de ideias nascidas da visão da insensibilidade como disposição característica do espectador cômico. A fim de cumprir sua função de “correção social” – castigar os excêntricos, os desviados, os que se afastam da norma – o cômico exigiria “certa anestesia momentânea do coração” para produzir seus efeitos. Consequentemente, a comédia se destinaria apenas à faculdade cognitiva do espectador, que agiria como um “legislador” leigo, fraco individualmente, mas fortemente escorado no pertencimento ao grupo social com o qual partilharia a defesa das mesmas leis de comportamento.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> BERGSON, Henri. *O riso*, p. 104. O grifo em negrito é meu.

<sup>51</sup> A tragédia grega contém os três: o herói trágico não recua quando devia (rigidez), já sabemos de antemão suas escolhas e o resultado delas (repetição) e sua falha trágica é um engano abissal (quiproquó). Também na Paixão cristã, Cristo sabe que será traído e nada faz (rigidez), já sabemos como tudo vai acabar (repetição), e seu flagelo é fruto da ignorância dos romanos e judeus: “eles não sabem o que fazem” (quiproquó).

<sup>52</sup> MENDES, Cleise Furtado. Pp. 28,29.

O que se propõe a ser uma reflexão sobre o papel do riso, acaba sendo uma comprovação da sua inutilidade. Pois, se o riso *não é* uma manifestação emocional, mas fruto de um julgamento moral, e esse mesmo julgamento pode perfeitamente ser feito sem gargalhadas, então o riso é uma aberração e podemos muito bem passar sem ele. Tentando nos mostrar a importância do riso, tal raciocínio termina provando sua nulidade. Embora ousado na escolha do seu objeto e sem dúvida intrigado por ele, Bergson opera dentro das hierarquizações do regime representativo das imagens, como definiu Rancière.

Por trás da censura ao riso, está a desconfiança no corpo em detrimento das faculdades intelectuais, a “razão pura” que nos separaria dos animais. O riso, manifestação física, torna-se algo mental e abstrato, paradoxalmente igual ao não-riso. A única comicidade admitida no reino da “razão pura”, primado do *logos* e da verdade do *logos*, é aquela que se dá dentro do discurso e produz o riso curto e repentino de quem *entendeu* a piada. O riso, nesse caso, resulta de um desvelamento ou *insight*. Fazem parte dessa comicidade a ironia, a sátira e o humor espirituoso, ou simplesmente humor, preferido por seu caráter inclusivo e brincalhão. O humor, a sátira e a ironia são ramificações de uma comicidade eminentemente verbal que opera nos tropeços e contradições do discurso. Claro que, para os bons pensadores da modernidade, tal comicidade era boa, não pelo prazer que proporciona (é preciso sempre duvidar das sensações), mas por promover justamente a denúncia do ilógico, do falso e da hipocrisia. Sem muito *pathos*, naturalmente: quanto mais excelentes, mais sutis e veladas ao intelecto. O problema, como se pode notar, é que denunciar não é propriamente algo engraçado.<sup>53</sup> Quando existe, o riso da denúncia é parcial e hierarquizante. Há o rebaixamento, mas ao custo de outro alçamento, como numa gangorra. É um riso cativo, pois subordina-se ao enfrentamento ou, no extremo, à

---

<sup>53</sup> Denunciar é diferenciar, desautorizar, desclassificar, e está ligado à intolerância. A comédia naturalmente subverte a denúncia, tornando os malfetores hipócritas, e os hipócritas, gente comum. Nesse movimento, mostra a maldade como fraqueza e engano, sem no entanto esconder seus efeitos nefastos. Molière rebaixava seus hipócritas, que aliás eram ricos e eruditos, de forma alegre e festiva, mostrando-os como patetas contraditórios. Já no *Tartufo*, a hipocrisia do personagem é perigosa, e nas partes em que Cléante *denuncia* seu pensamento intolerante, não há riso nenhum, nem objetivo cômico. O personagem Tartufo provoca riso apenas quando se mostra patético e apaixonado, ou seja, inofensivo e mundano. O grande inimigo de Molière é o pensamento anticômico, triste, que Tartufo professa, não sua pessoa. Ele separa muito bem as duas coisas, já que a carne sempre vence a mente, e a carne é sempre positiva. Rebaixando Tartufo à sua carnalidade, uma carnalidade positiva, vivificante, Molière *revela* o prejuízo de suas ideias, que fazem mal ao próprio Tartufo. Molière não só denuncia Tartufo, ele o salva.

pura humilhação, que consideram o rebaixamento algo necessariamente negativo. Pedir que o riso denuncie é desejar, no fundo, sua extinção.

Espremidos nesse gueto, os comediantes só tinham uma saída: fingir de coração que faziam o que lhes era pedido e alardear a seriedade de suas piadas. Daí que os mais diversos cômicos deverão dar um verniz altivo ao que na verdade não tem muita altivez: rebaixar a linguagem, explorando justamente sua precariedade lógica e transbordamento de sentidos. *Tristram Shandy* leva isso a níveis únicos no século XVIII, e Lewis Carrol, cem anos depois, trabalhará diretamente sobre o ilógico.

Ora, Bergson afirma que rimos do que é defeituoso. O problema é que identifica defeituoso com lamentável. Como insistimos em rir dos tombos de Chaplin, e levar um tombo é lamentável, riso e lamento são a mesma coisa. É, claro, um falso silogismo. Bergson não enxerga o prazer vivificante de se perder a compostura, nem questiona por que alguém decide passar a vida caindo no chão, como Chaplin e tantos outros.<sup>54</sup> Defeito e lamento não são de forma alguma sinônimos. A opressão, quando defeituosa, é a mais louvável das opressões. Como já foi dito, o riso não advém de coisas lamentáveis e vis e não de outras, louváveis e boas, mas de uma determinada *ação* sobre qualquer coisa, um movimento degradante.

## 2. O “cômico grotesco popular” de Bakhtin.

Os procedimentos cômico-artísticos do *Tristram Shandy* são típicos de uma escola que tem o pythonesco como derivação recente. Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, seu estudo sobre a obra de François Rabelais, designa esta tradição de “cômico grotesco popular”. A palavra *grotesco* ganhou seu sentido artístico no século XIV para caracterizar a inusitada arte mural encontrada em ruínas da época de Nero, em Roma, que mostravam figuras meio humanas e meio animais. De maneira mais ampla, o termo refere-se a certo tipo de imagem mutante e ambivalente:

---

<sup>54</sup> Me parece basicamente errada qualquer reflexão sobre a comicidade que não leve em conta a mera existência dos artistas cômicos. Ela deveria, ao contrário, partir daí. Lendo as análises de Bergson e outros pensadores, tem-se a impressão de que um cômico é essencialmente um masoquista, espécie de mártir desprezível e incompreensível.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência: os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose –* são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma.

Bakhtin sustenta que a imagem grotesca é própria da humanidade em seus estágios pré-históricos e arcaicos, quando a concepção do mundo era também grotesca. Essa concepção teria atravessado as épocas transformando-se, acompanhando e adaptando-se às mudanças da civilização – e assim foi enfraquecendo. Na Idade Média, Bakhtin afirma que essa concepção, mesmo degenerada e em constante conflito com a fé cristã, ainda se exprimia na cultura popular muito fortemente. As festas e recreações populares, por exemplo, ainda traziam elementos oriundos de ritos tribais e tempos sem história. Mesmo despidos de seu significado original, perdido no tempo, tais elementos mantinham seu frescor como expressão genuína da visão grotesca do mundo, ainda compartilhada pelo grosso da população, rural e sincrética – e tolerada cada vez menos pela Igreja. As festas contrabalanceavam, com sua comicidade irrefreável, a seriedade do rito cristão:

Os homens da Idade Média participavam igualmente de duas vidas: a oficial e a carnavalesca, e de dois aspectos do mundo: um piedoso e sério, o outro, cômico. Esses dois aspectos coexistiam na sua consciência, e isso se reflete claramente nas páginas dos manuscritos dos séculos XIII e XIV, por exemplo nas lendas que narram a vida dos santos. Na mesma página, encontram-se lado a lado iluminuras piedosas e austeras, ilustrando o texto, e toda uma série de desenhos quiméricos (mistura fantástica de formas humanas, animais e vegetais) de inspiração livre, isto é, sem relação com o texto, diabretes cômicos, jograis exercitando acrobacias, figuras mascaradas, *sainetes* paródicos etc., isto é, imagens puramente grotescas. E tudo isso, repetimos, numa única e mesma página. (...) No entanto, mesmo nas artes decorativas da Idade Média, uma fronteira interna clara delimita os dois aspectos: mesmo existindo lado a lado, eles não se confundem, não se misturam.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p.83. Discordo da afirmação de que os dois universos não se misturavam. O cristianismo ocidental, durante toda a Idade Média, período dinâmico e do qual se sabe menos que se gostaria, expandiu-se e penetrou na cultura popular misturando-se e adequando-se a ela. O processo de assimilação e submissão da população – nobre, plebeia e mesmo eclesiástica – aos dogmas foi lento e problemático. Se a

Pouco a pouco, conforme a Idade Média avançava para o fim, e gêneros como as moralidades, *soties* e farsas começavam a se desenvolver, o riso popular foi sendo admitido nos altos círculos. A cultura cômica popular começa a ultrapassar os limites estreitos das festas, penetrando em todas as esferas da vida cultural. Nos séculos XIV e XV, surgem grupos como o “Reino do Clero”, composto de clérigos, que encenava farsas cheias de obscenidades, paródias de textos sagrados e “sermões alegres”, ou os “Garotos despreocupados”, que interpretavam *soties* e cujo líder tinha o título de “príncipe dos idiotas”.<sup>56</sup> No Renascimento, nos diz Bakhtin, esse processo chega ao seu auge, e Rabelais seria seu expoente máximo.

François Rabelais (1495-1553), padre e médico que cresceu e estudou no interior da França, participando ativamente das feiras e festividades populares, trouxe para a cultura letrada as formas rudes e incorrigíveis do populacho. Sua obra mais conhecida, *A vida de Gargântua e de Pantagruel*, cujo primeiro de cinco volumes data de 1532, causou grande repercussão em sua época e gerou inúmeras imitações. “Além disso”, afirma Bakhtin, “Rabelais não era apreciado apenas pelos humanistas, na corte e nos estratos mais altos da burguesia urbana, mas também entre as grandes massas populares.”<sup>57</sup>

Temos (...) uma curiosa descrição das festividades grotescas (de tipo carnavalesco) que se realizaram em Ruão em 1541. À frente da procissão, que parodiava um funeral, vinha um estandarte com o anagrama de Rabelais; em seguida, durante o festim, um dos convidados vestido de monge lia do alto da sua cátedra a *Crônica de Gargântua*, em vez da Bíblia.<sup>58</sup>

A obra de Rabelais é uma espécie de casamento entre a biblioteca e a feira; a erudição do autor equipara-se, em vastidão, ao seu repertório de pregoeiro de praça. A degradação cômica, porém, transforma tudo num banquete ébrio e anárquico, em vez de numa estilização superficial das formas carnavalescas.

---

Igreja expandiu seu poder político rapidamente, graças à espada dos chefes guerreiros, demorou muito mais tempo até que a população recém-batizada (inclusive os próprios chefes guerreiros) abandonasse hábitos arraigados como a poligamia, o incesto e a pajelança. Regionalmente, muitos hábitos pagãos acabaram assimilados e transmutados em cristãos, notadamente as festividades sagradas.

<sup>56</sup> Idem, p. 84.

<sup>57</sup> Idem, p.51.

<sup>58</sup> Ibidem, p.53.

Analisar a comicidade grotesca de Rabelais é perceber sua enorme similaridade com o pythonesco. A visão carnavalesca do mundo, descendente da concepção grotesca do mundo e inerente à festa popular medieval, celebrava a suspensão das relações hierárquicas, da verdade dominante e do regime vigente. Fortemente anárquico, o carnaval era a festa do tempo, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro incompleto. As formas que o carnaval produz são mutantes, elas são e não são, estão *em formação* – ou seja, são essencialmente grotescas. A abolição das hierarquias é, portanto, um elemento central dessas festas populares:

Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em estados e corporações na vida diária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituirá uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. O autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível.<sup>59</sup>

A comicidade grotesca, de forte inclinação festiva e ligada, como o carnaval, a uma concepção grotesca do mundo, degrada pela via da *materialização*. Tudo que é abstrato é materializado de forma degradante, através de uma série de procedimentos que analisaremos a seguir. O rebaixamento cômico se dá numa relação topográfica concreta, onde os extremos são: acima, a cabeça, o intelecto; abaixo, o ventre, o ânus e os genitais. A comicidade grotesca rebaixa e posiciona tudo à altura do ventre e em relação a ele. O baixo humano absoluto, geográfico e ideal, relaciona-se por sua vez à terra, o baixo cósmico, ímã contra tudo que sobe. O ventre e a terra, geradores da vida e consumidores dela:

(...) a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente *topográfico*. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, *ao mesmo tempo*, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu

---

<sup>59</sup> Ibidem, p.9.

aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. (...) 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 corporais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. (...) O baixo é sempre o *começo*.<sup>60</sup>

A comicidade grotesca, seu vórtice criativo, é perpetuamente retroalimentada por esse rebaixamento fértil, que engendra outro e mais outro, em profusão cíclica. É como se o tensionamento dessas duas naturezas excludentes do baixo (começo e fim) promovesse um movimento horizontal de saída, como o arco impulsionando a flecha. Por seu caráter contraditório e ambivalente, as imagens grotescas parecem monstruosas, deformadas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, ou “da estética da *vida cotidiana preestabelecida e completa*”, como diz Bakhtin. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento.<sup>61</sup>

O corpo grotesco, que também se apresenta na comicidade grotesca popular, é aquele em que não se verificam os limites, proporções e posicionamento do cânone moderno:

(...) não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. (...) Isso é particularmente evidente em relação ao período arcaico do grotesco.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Ibidem, pp.18,19.

<sup>61</sup> Ibidem, p.22.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 23.

O grotesco, ou a *forma* grotesca, surge, na obra de Rabelais e em outras manifestações artísticas, com determinados expedientes que denotam essa abertura ao mundo exterior e sua essência ambivalente. Enumerarei agora alguns especialmente importantes:

Primeiro, a forma que consiste em extremos ambivalentes, como morte e vida, humano e besta, beleza e feiura, novo e velho, muito e pouco, altíssimo e baixíssimo.

Segundo, a forma **que é despedaçada**, desmembrada. É um despedaçamento ambivalente, alegre, ligado ao renascimento.

Terceiro, a forma **hiperbólica**, que se reproduz ao infinito; a ênfase na abundância e na vida desmesurada, desequilibrada e descontrolada.

Quarto, a forma relativa ao **baixo corporal**, ao baixo ventre. A referência ao ânus, vagina, pênis, virilha, excretas, fluidos sexuais, barriga, tripas, órgãos da digestão – e, por conseguinte, também à boca e ao ato de comer.

Quinto, a forma **hipertrofiada**, disforme, desequilibrada, inchada ou alongada. Em figuras humanas, a ênfase nas partes do corpo que se elevam no espaço, como seios, pênis, nariz, barriga, e naquilo que sai do corpo *para* o espaço, como fezes, urina, catarro e fluidos diversos além de, claro, outro corpo.

Em *Gargântua e Pantagruel*, identifica-se todas estas formas com facilidade, tanto no aspecto temático quanto estrutural da obra, que articulam-se problemáticamente. Além disso, os expedientes formais listados acima aparecem quase sempre em simultâneo, ou aglomeram-se tão rapidamente em cada capítulo, que o próprio livro surge como forma grotesca, já que a presença reiterada e impregnante desses procedimentos resulta num todo contraditório, fragmentado, hiperbólico, escatológico e hipertrofiado. Ao leitor, o livro dá a impressão de um amontoado, uma excrescência cujo crescimento prodigioso só cessa porque botou-se um ponto final.

Algo muito semelhante ocorre nas telas dos holandeses Hyeronimus Bosch e Pieter Bruegel, este último um contemporâneo de Rabelais.



Hieronimus Bosch  
*Tríptico (aberto): O paraíso terrestre, O jardim das delícias, O inferno musical*, 1503-1504  
220 x 389cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid



Pieter Bruegel, o Velho  
*Batalha entre Carnaval e Páscoa*, 1559  
118 x 164,5cm  
Kunsthistorisches Museum, Viena

Uma diferença fundamental entre Bruegel e Bosch, seu antecessor e conterrâneo, é que as pinturas de Bruegel costumam retratar a vida mundana, enquanto as de Bosch são religiosas, tendo o imaginário cristão como tema recorrente. No entanto, apesar da temática bíblica, é clara a comicidade carnavalesca de muitas cenas de Bosch, sua exuberância subversiva, carnalidade e erotismo. Bosch, na pintura mais acima, está mais próximo de Woodstock do que de Roma. Já a pintura de Bruegel é um inventário da recreação popular de sua época, como muitos dos seus quadros célebres - e como a obra de Rabelais. Bosch é definitivamente mais esquemático na sua composição, as figuras estão dispostas com mais simetria e inteireza, enquanto em Bruegel há muito mais a ideia de recorte e de um caos que transborda. Nos dois quadros, porém, temos a sensação de entulhamento escatológico e divertido que parece limitado apenas pelos limites da janela renascentista.

### CAPÍTULO 3:

## **O Monty Python no grotesco; o grotesco no Monty Python.**

*Eu, respondeu Gargântua, por longa e curiosa experiência,  
inventei um meio de me limpar o cu, o mais senhorial, o  
mais excelente, o mais expediente que jamais foi visto.*

(*Gargântua e Pantagruel*, primeiro livro)

*O que vocês conseguiram foi reduzir algo, que pertence à grande  
arte, em algo que é apresentado na forma de arte baixa.*

(Malcolm Muggeridge, jornalista britânico,  
lamentando o filme *A vida de Brian*)

### **1. O Renascimento e os anos 60/70: momentos privilegiados do cômico grotesco.**

Passado o experimentalismo divertido da arte renascentista, tanto o rígido luto protestante, que desempregou muitos artistas, quanto o fausto agressivo da igreja de Roma não viam mais sentido na ambivalência risonha do grotesco. A cristandade se dividiu, a população sofria com guerras fratricidas e destruição sem paralelo. O barroco não é ambivalente, mas amputado.

A primeira grande reabilitação do grotesco na arte pós-renascimento se deu no romantismo. Bakhtin diferencia o grotesco de Rabelais do grotesco romântico. Embora o romantismo incluísse em sua cartilha revolucionária a revisão das manifestações artísticas populares, tradicionais e regionais, ou seja, a cultura não-oficial, o grotesco revisto nas obras românticas surge como algo terrível e alheio ao homem. Os artistas românticos, debatendo-se com a questão do desencanto racionalista e a filosofia de Kant, tentavam trazer o irracional, o imponderável e o misterioso à tona em suas obras. A ambivalência grotesca volta a fazer sentido. No *Fausto I* de Goethe, por exemplo, contrapõe-se ao protagonista cartesiano e solitário toda sorte de aparições e pulsões sensuais, misteriosas e arcanas. O problema é que

esse universo desvela-se a Fausto pelas mãos do diabo. Pondo de lado as complexas questões estético-morais da peça e o quilate de Goethe, é fácil notar que o universo de catacumbas, monstros e embriaguez que Mefisto revela está mais próximo da loucura que da algazarra, inspira mais perigo que alegria. Não é um universo familiar, mas exterior e terrível, como a perda da razão deveria ser. Goethe, ele também um cientista, parece querer mostrar o tamanho do abismo que a razão tratava como uma rachadura, mas só consegue concebê-lo como um lugar de perdição, cínico como Mefisto.<sup>63</sup>

O grotesco modernista possui uma graça evidente, apesar da tendência modernista ao esquematismo e ao dogmatismo, e portanto à rigidez. O cômico modernista, combativo e antitético, tende à ironia e ao sarcasmo devassantes. Nas artes plásticas, além de Duchamp e Matisse, as obras tardias de Picasso e Mirò me parecem exceções a isso; há ali uma alegria vivaz e carnavalesca. Há também grotesco em Klee, mas a alegria de suas pinturas contém certo torpor amniótico.<sup>64</sup> O cômico dadaísta carrega uma tristeza kamikaze.<sup>65</sup> A arte modernista, feita sob depressão, perseguições e guerra, dificilmente se distancia dos tons melancólicos e pessimistas, mesmo quando faz rir. O construtivismo russo é sério e compenetrado. No teatro, Brecht é um dos poucos que investem num cômico festivo e alegre, e suas principais peças, ao contrário do que se costuma dizer, não são dogmáticas ou propagandísticas, mas divertidas e indagativas.<sup>66</sup> O teatro moderno de Nelson Rodrigues é grotesco, de uma comicidade subversiva, mas é também trágico e sinistro. No cinema, entretanto, a subestimada comédia pastelão, de grande fisicalidade, se desenvolve e atrai milhões às salas de exibição.

É apenas a partir da revolução cultural do pós-guerra que o riso do Monty Python se torna possível e mesmo apreciável.<sup>67</sup> Emanando do corpo liberto no espaço,

---

<sup>63</sup> O que não significa que isso não surja como uma questão central no *Fausto I*, onde a razão é tragicamente insuficiente para uma vida plena, até mesmo incompatível.

<sup>64</sup> Klee se debateu com o que chamava de formas primitivas. Seus escritos, diferenciando *forma*, ligada à morte, de *formação*, ligada à vida, relacionam-se diretamente com o que Bakhtin fala do grotesco, e correspondem ao caráter uterino e silencioso de seus quadros, como se o artista buscasse a tensão entre o nada e a primeira fagulha de vida.

<sup>65</sup> No sentido de medida desesperada de guerra, descrença profunda, despedaçamento sem renascimento.

<sup>66</sup> Não à toa, Brecht tinha em Shakespeare seu maior modelo, assim como Peter Brook e Arianne Mnouchkine terão.

<sup>67</sup> Como já vimos, o primado da razão e do sério teria antes que ser questionado.

fértil e erótico, a comicidade grotesca de que fala Bakhtin só poderia vicejar num contexto que encorajasse esse corpo a se manifestar, algo impossível até então.

(...) o advento da sexualidade e da cultura popular como temas apropriados de estudo pôs fim a um mito poderoso. Ajudou a demolir o dogma puritano de que seriedade é uma coisa e prazer é outra. O puritano confunde prazer com frivolidade porque confunde seriedade com solenidade. O prazer fica fora do reino do conhecimento e, portanto, é perigosamente anárquico. (...) O puritano não vê que prazer e seriedade estão relacionados neste sentido: que descobrir modos de tornar a vida mais prazerosa para mais pessoas é um assunto sério.<sup>68</sup>

A geração pós-guerra viveu a invenção da pílula e o colapso do imperialismo, a construção do Estado de bem-estar (e seu correlato socialista) e o *baby boom* pós-matança. A sensação de que a humanidade havia chegado ao fundo do poço, e que novos valores eram urgentes à construção de uma sociedade mais feliz, fizeram com que muitas pessoas passassem a defender o prazer e a descontração, e acreditassem na construção de um mundo novo e mais justo.

Toda a sensibilidade da sociedade havia passado por uma de suas transformações periódicas. (...) Se havia um generalizado descontentamento, havia também uma esperança visionária. Existia uma percepção geral, excitada, de que o presente era o lugar para se ser. E, se assim fosse, era porque, em parte, ele parecia tão obviamente o arauto de um novo futuro, o portal para uma terra de infindáveis possibilidades.<sup>69</sup>

O pessimismo e a destruição deram lugar a uma paz rapidamente atômica e paranoica, contrabalanceada pela certeza aguerrida no avanço irrefreável da liberdade e dos direitos civis. Conforme as décadas passavam e a nova ordem mundial entrava em crise, mostrando sua estupidez reacionária, a alegria festiva e transformadora apanhou feio e incentivou-se cada vez mais o cinismo estéril e individualista do *consumidor*.

Em cinco de outubro de 1969, com anarquia e irreverência absoluta, o Monty Python surge como um fato novo, um novo riso, sintonizado com sua época.<sup>70</sup> Eric

---

<sup>68</sup> EAGLETON, Terry. *Depois da teoria*, p. 18.

<sup>69</sup> Idem, p. 44.

<sup>70</sup> A BBC dava ampla liberdade ao grupo, que não precisava atingir nenhuma meta e nem adequar-se a nenhum padrão prestabelecido.

Idle, John Cleese, Terry Jones, Terry Gilliam, Graham Chapman e Michael Palin fazem parte daquela horda de jovens universitários<sup>71</sup> inquietos, desejosos por mudanças – e otimistas quanto a isso! – que transformou a cultura da segunda metade do século XX.

A sociedade de classe média fora inconsequente o bastante para criar instituições nas quais pessoas jovens, inteligentes, moralmente conscienciosas não tinham nada para fazer durante três ou quatro anos além de ler livros e ficar discutindo ideias; e o resultado dessa risível indulgência da sociedade foram revoltas estudantis ao atacado.<sup>72</sup>

O trabalho do grupo foi desde o início pautado por ousadia e experimentação; sua atitude é aquela do rock de Woodstock, uma descarga dionisíaca de festa e comunhão. O filme *A vida de Brian* (1979) só pôde ser realizado graças ao dinheiro do beatle George Harrison. Em 1998, num evento nos EUA, Gilliam contou sobre uma das poucas ideias que o grupo teve e que a BBC não aceitou:

*Terry Gilliam:* O programa começaria e nós diminuiríamos aos poucos o volume da cena, e faríamos isso bem devagar, de modo que a Inglaterra inteira precisasse se levantar, aumentar o volume da TV e sentar. Aí abaixaríamos mais, e iam ter que levantar e aumentar mais. E continuaríamos abaixando, até que o botão estivesse no volume máximo, e aí faríamos o maior barulho possível.

Algo assim só pode ser pensado a sério num ambiente de extrema fecundidade artística, e não falo apenas do prédio da BBC. Temos nisso uma amostra, não só da liberdade que o grupo gozava na TV, mas do horizonte criativo de uma época.

*John Cleese:* O problema, hoje, quando assisto aos episódios... Sabe, nós realmente fizemos algumas coisas pela primeira vez. E quando se assiste a elas hoje, não dá para lembrar direito qual foi a sua reação a algo tão novo... Perdemos algo, não podemos mais assistir como na primeira transmissão.(...)

---

<sup>71</sup> Idle, Cleese e Chapman estudaram em Cambridge (inglês, direito e medicina); Jones e Palin em Oxford (inglês e história moderna); e Gilliam no Occidental College de Los Angeles (ciências sociais).

<sup>72</sup> Idem, p.46.

*Terry Jones:* O melhor momento do Python era ler as cenas. A leitura começava, e você sabia que escutaria coisas que nunca tinha escutado antes.

*Terry Gilliam:* Bastava seis pessoas rirem, e pronto. Não tinha produtores, não tinha executivos, não tinha marqueteiros dizendo “isso aqui vai dar audiência”. Eram seis pessoas.<sup>73</sup>

O cômico grotesco absoluto parece ganhar força em momentos de mudança profunda. Suas formas ambivalentes e abertas, sua fertilidade e alegria parecem corresponder a momentos igualmente dúbios, abertos, férteis e alegres. Há, porém, um fator chave para o seu desenvolvimento, que é a valorização das possibilidades do corpo. No Renascimento, essa valorização estava ligada à circulação e apropriação do conhecimento greco-romano e muçulmano, que transformaram drasticamente a sociedade. Segundo Bakhtin<sup>74</sup>, há três fontes básicas para a “filosofia do riso” desse período. Em primeiro lugar, Hipócrates, cujos tratados de medicina afirmavam as virtudes curativas do riso e da alegria. Rabelais leu Hipócrates quando era estudante de medicina em Montpellier. Em segundo lugar, Aristóteles, quando afirma que “o homem é o único ser vivente que ri”<sup>75</sup>, frase muito popular na época. A partir daí, o riso passou a ser considerado “o privilégio espiritual supremo do homem, inacessível às outras criaturas”<sup>76</sup>. A terceira fonte é Luciano de Samósata, importante satirista do século I, cuja obra, muito em voga na época, relacionava o riso com a liberdade do espírito e da palavra. O riso torna-se, a um só tempo, natural, libertário e salutar.

Comum a médicos e artistas, o estudo das entranhas do homem era subversivo e fascinante, e uma afronta ao platonismo cristão. O corpo aberto era também um corpo *em aberto*. Abrir um cadáver era revolucionar, não só a medicina, mas a estética, a engenharia, a arquitetura, a literatura, o teatro. O corpo era uma maravilha em sua materialidade *viva*, e os nativos do novo mundo eram a prova invejada disso, exibindo sua nudez sem doença e sem pudores, seu socialismo impensável a uma

---

<sup>73</sup> “Monty Python in the US Comedy Festival”, 1998.  
<http://www.youtube.com/watch?v=AQQMA55gcnk>

<sup>74</sup> BAKHTIN, pp. 58-60.

<sup>75</sup> Aristóteles, *Sobre a alma* (De partibus animalium), livro III, cap. X.

<sup>76</sup> BAKHTIN, p.59.

Europa religiosamente intolerante, pestilenta e servil. Aos espíritos inovadores, o momento era muito oportuno.

O modo como, nos anos 60 e 70, os artistas retornaram ao universo medieval e aos mitos ancestrais, mostra, entre outras coisas, o interesse por um corpo primevo<sup>77</sup>, de possibilidades inesgotáveis, um corpo também *em aberto*. Esse corpo deveria conectar-se a tempos ancestrais, prenhes de possibilidade, para não tornar-se instrumento alienado. O oponente agora não era o platonismo cristão, mas a coisificação do homem sob o capitalismo, produtora de genocídios industriais. O homem deveria reencontrar sua humanidade perdida.

As formas grotescas, ligadas à ancestralidade humana, retornam com muita força nesse período. No cinema, a busca pelo corpo mítico e grotesco aparece, por exemplo, na *Medeia* de Pasolini e no *Satyricon* de Fellini, ambos de 1969. Zeffirelli, em *Irmão Sol, Irmã Lua* (1972), mostra um São Francisco hippie que discursa nu. Apropriar-se da vida de determinados santos especialmente igualitários, mostrando o quanto a Igreja deturpou seus ideais, era parte da agenda libertária. O Monty Python fez isso à sua maneira em *A vida de Brian* (1979), depois que filmar histórias bíblicas tinha se tornado uma moda rentável. O interesse na Idade Média, em filmes como *O incrível exército de Brancaleone* (1966) de Monicelli, *Decameron* (1971) de Pasolini, e claro, *Em busca do cálice sagrado* (1975), está ligado à busca pelo corpo inesgotável de muitas formas. Por exemplo, a estranha lógica do homem medieval (mas não só dele), que pensava fazendo, em vez de fazer seu pensamento, é cara aos artistas, pois afirma o corpo como fonte criadora.<sup>78</sup> Além disso, é uma lógica de causalidade estranha, também ligada à experiência, mas sem base científica, que trabalha com outro tipo de premissas, e que agrupa ou diferencia os elementos do mundo segundo parâmetros outros.

Os labirintos de Borges são perfeitos exemplos dessa exploração de lógicas incomuns de outros povos e tempos. Contos como *Pierre Menard, autor do quixote*, *A loteria na Babilônia*, *O jardim de veredas que se bifurcam* e *A casa de Astérion* são explorações de outras temporalidades, narrativas e históricas, e da imprevisibilidade

---

<sup>77</sup> *Tristes trópicos*, de Lévi-Strauss, foi publicado em 1955.

<sup>78</sup> Isso está ligado à noção, bastante contemporânea, de que as criações não surgem porque pensamos nelas antes, mas porque lidamos com a matéria ao mesmo tempo em que pensamos nela. Mente e corpo estão conectados no ato criativo, que se dá pela manipulação de algo externo, ou seja, toda criação é uma negociação com um ente teimoso, não uma reprodução ou transposição de uma ideia.

do ato criativo. Borges debatia-se com a questão da autoria, para ele algo impossível<sup>79</sup>, e foi buscar argumentos em tempos onde essa noção não existia. O *ouroboros*, a cobra que morde o próprio rabo, figura grotesca e ancestral, arcana e mística, parece corresponder aos espelhamentos infinitos e à circularidade da narrativa Borgiana, onde fim e começo, passado longínquo e presente se tocam e geram o novo. O artista, para Borges uma espécie de funil mediúnico, seria esse ponto de interseção e de passagem promíscua, e suas criações, tão suas quanto daqueles que o antecederam – ou seja, a obra ganha autonomia e se problematiza como um todo complexo. Curioso é que Borges pensa isso já na década de 40, embora o reconhecimento internacional do seu trabalho ocorra vinte anos depois.

A pintura gestual de Pollock nos anos 40 e 50 também é uma tentativa precoce de habilitar o corpo como fonte da criação, e de pensar a obra de arte como algo exterior, e não uma composição mental pré-existente. A técnica de gotejar a tinta sobre a tela promove outra relação, mais problemática e horizontal, do artista com a matéria, e evidencia a correspondência precária entre o pensado e o pintado. Pollock iria influenciar fortemente a arte das décadas posteriores.

No teatro, o espaço vazio de Peter Brook é seu ponto zero preche de possibilidades, e sua ênfase na improvisação livre dos atores, no jogo atoral como *fundamento* do teatro, traz à toda todo tipo de formas grotescas. Não à toa, Brook reabilita Shakespeare e o palco elisabetano como material de pesquisa e como norte na busca pelo mito e pela ancestralidade.<sup>80</sup> Grotowski pesquisará por décadas o corpo em relação, como um alquimista<sup>81</sup>, desenvolvendo a pesquisa de Stanislávski e acompanhando descobertas científicas.<sup>82</sup> O ator Grotowskiano é aquele que pensa fazendo, e cujo trabalho parte do corpo, da *memória física* do corpo, fonte da sua criatividade. Acessar a memória física não é um trabalho mental, mas psicofísico: para poder criar, o ator precisa, em primeiro lugar, se mover e engajar-se fisicamente,

---

<sup>79</sup> Certa vez, Borges sugeriu a seus amigos artistas que todos escrevessem livros sem assinatura, mas não conseguiu emplacar a ideia. Ver *Diálogos - Borges/Oswaldo Ferrari*, editora Hedra, 2010, em três volumes.

<sup>80</sup> Novamente a ponte para o Renascimento, sempre como acesso à ancestralidade.

<sup>81</sup> A partir de certo ponto, Grotowski abandona o teatro e continua suas pesquisas em isolamento e com poucas pessoas. Seu interesse sempre foi pelo humano, antes do teatral. Como Da Vinci, que produziu pouquíssimos quadros e cujo interesse científico superava sua vontade de transformá-lo em arte.

<sup>82</sup> A ciência provou que todo movimento espontâneo origina-se na base da coluna, como argumentava Grotowski. Recentemente, provou-se que a decisão mental do movimento ocorre *após* a detonação física desse movimento.

ou seja, em sua inteireza, no jogo. Para acessar sua criatividade, ele necessita de um corpo sem travas, um corpo aberto à relação com o ambiente e com o outro. Grotowski, assim como Brook, Mnouchkine e outros, pensa o trabalho do ator sempre como uma *resposta*, e o teatro essencialmente como jogo (algo que acontece, ligado ao presente) e não como representação (algo que já aconteceu, ligado ao passado). Pina Bausch irá dizer que seu interesse como coreógrafa é *pelo que* as pessoas se movem, e não *como* se movem. A forma é decorrente de um impulso interno, a centelha de que falava Grotowski. Não é uma ideia, mas algo físico. A busca pela corpo aberto, inesgotável, revolucionou as artes cênicas, e permanece uma questão central para os artistas.

Enfim, a arte do pós-guerra e da segunda metade do século XX, se pensarmos na diferenciação que Klee faz entre forma e formação, ateu-se definitivamente à segunda. Enquanto *forma* relaciona-se a algo acabado, final, fechado, estático e que se basta, *formação* aponta para incompletude, construção, movimento, processo, passado e futuro. Ao falar em *formação rochosa*, referindo-se a determinado relevo, o geógrafo está falando de origem e história. O mesmo ocorreu no mundo da arte, onde o processo artístico ganhou enorme importância. Hoje, pensar uma obra de arte é pensar também sua construção, seus modos de visualização e sua autonomia.

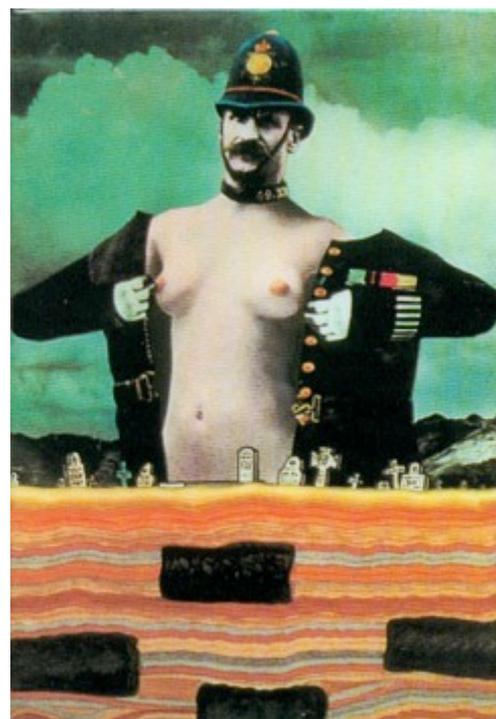
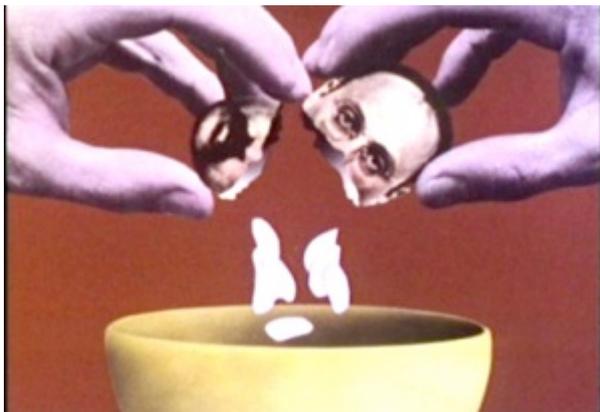
## **2. O pythonesco como comicidade grotesca.**

A imagem do Monty Python é essencialmente grotesca, mas certamente sua formalização grotesca mais radical está nas animações de Terry Gilliam, com sua apropriação de retratos antigos, sonorização absurda, cores lisérgicas e metamorfoses incessantes.<sup>83</sup> O próprio lugar dessas animações nos filmes e episódios do Monty Python denota o caráter basicamente grotesco de sua obra, que não só tematiza o grotesco, como possui tessitura grotesca. As animações de Gilliam não surgem como elemento coadjuvante aos atores filmados, mas como protagonista indubitável, tão ou mais interessante que as cenas atuadas. Há, de fato, notável qualidade artística nas peças animadas, que frequentemente lidam com documentos reais (fotografias),

---

<sup>83</sup> Uma abrangente compilação das animações de Gilliam para o Monty Python está no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=mA973KVWyr4>

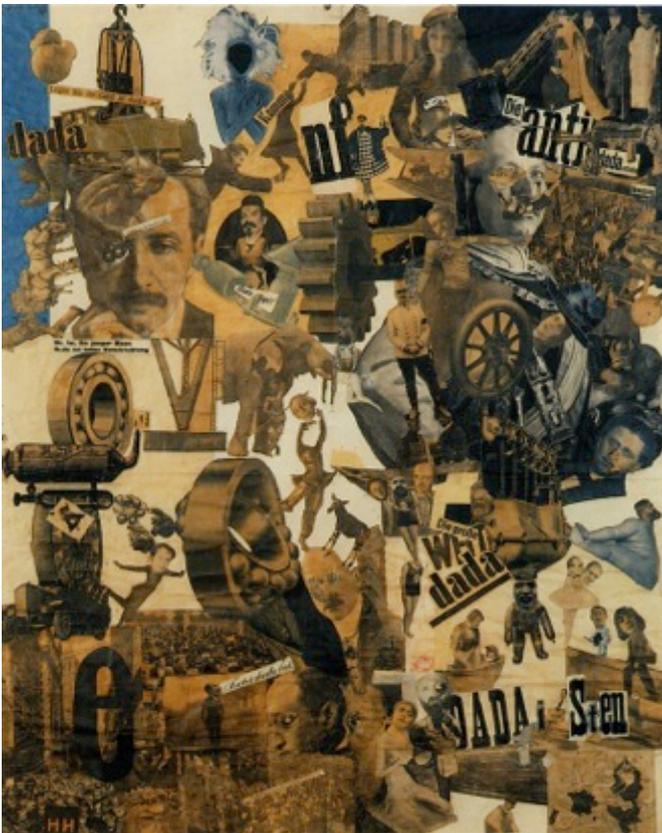
muitas vezes pessoais e antigos, contendo certa seriedade vitoriana ou enciclopédica que será degradada pelas mais diversas manipulações, gerando quimeras coloridas, rodopiantes e musicais. Essas manipulações são formalizações grotescas que abarcam todos os tipos que já enumeramos. Por exemplo, as fotografias antigas de pessoas há muito mortas, de repente, tomam vida, sem que deixemos de ver sua antiguidade e certo ar cadavérico enrijecido e sério. Também são picotadas e desmembradas das mais diversas formas, multiplicam-se, replicam-se e aludem explicitamente à sexualidade e ao escatológico.





A arte de Gilliam – americano de Minneapolis, estudante de arte que acabou se formando em Ciências Sociais em Los Angeles – está sintonizada com a revolução cultural dos anos 60, e dela faz parte. A *pop art*, que traz a cultura de massa e sua reprodutibilidade para a arte erudita; toda a contracultura da época e seu embate contra os valores e imagens do *establishment*; a herança dos modernistas engraçadinhos, dadaístas aleatórios e divertidos (e Duchamp entra nesse grupo), tudo isso encontra-se nas animações de Gilliam.

*Estado*, 1963.  
Robert Rauschenberg



*Corte, com a faca de cozinha dada, através da última era cultural barriga-de-cerveja de Weimar, 1919.*  
Hannah Höch



A obra pythonesca possui todos os elementos do grotesco bakhtiniano que enumeramos anteriormente. Vejamos alguns exemplos.

A forma de extremos contraditórios (viva e morta, humana e animal, velha e nova) está em toda parte, tanto na estrutura dos filmes (paródias que tendem à explosão, totalidade que não cessa de se expandir), como também nas recorrentes personagens que teimam em não morrer, anunciando sua melhora milagrosa ou saúde insistente com “eu não morri!” ou “ainda estou vivo!”. *A vida de Brian* termina com uma crucificação vivificante e alegre (onde se canta *Always look on the bright side of life*<sup>84</sup>), digna das pregações carnavalescas do século XV.<sup>85</sup> *Em busca do cálice sagrado* tem inúmeros ressurretos teimosos. Numa cena, o escudeiro de Sir Lancelot é alvejado por uma flecha desgovernada enquanto segue seu senhor (batendo cocos, naturalmente), e cai morto. Lancelot lê o bilhete preso à flecha: um pedido de socorro de uma suposta donzela em desgraça. Pronto para o desafio, o bravo Lancelot anuncia, heroicamente:

LANCELOT – Bravo, bravo Concorde, você não morrerá em vão!

ESCUDEIRO (despertando, com a flecha espetada no peito) – Eu acho que não estou bem certo, senhor.

LANCELOT – Bom, você não foi mortalmente ferido em vão!

ESCUDEIRO – Hum...Eu acho que me safo dessa, senhor.

LANCELOT – Tá. Entendi.

ESCUDEIRO – Na verdade, até estou legal para ir com o senhor.

LANCELOT – Não! Não, doce concorde. Fique aqui! Vou mandar socorro assim que tiver realizado o ousado e heroico resgate, com meus únicos e próprios... (não encontra o termo adequado)

ESCUDEIRO – Recursos, senhor?

LANCELOT – Recursos!

Em outra sequência, um homem cuja profissão é recolher os mortos da rua com seu carrinho (já cheio de corpos), encontra um freguês carregando um velho:

HOMEM – Aqui está um.

CARREGADOR – Nove pences.

VELHO – Eu não estou morto!

---

<sup>84</sup> “Veja sempre o lado positivo da vida”, canção de Eric Idle, que também é músico. A determinada altura, o refrão muda, com o mesmo entusiasmo, para “veja o lado positivo da morte”.

<sup>85</sup> Onde, segundo Bakhtin, padres benziavam a multidão com estrume e jumentos conduziam as missas nas igrejas, entre outras subversões. Tudo com o consentimento e a participação de religiosos.

CARREGADOR – Quê?

HOMEM – Nada. Aqui está o seu dinheiro.

VELHO – Eu não estou morto!

CARREGADOR – Bem... Ele disse que não está morto.

HOMEM – Está, sim.

VELHO – Não estou!

CARREGADOR – Não está.

HOMEM – Bem, vai morrer logo. Está muito doente.

VELHO – Eu estou melhorando!

HOMEM – Está nada! Vai estar mortinho da Silva num minuto!

CARREGADOR – Eu não posso leva-lo assim. É contra o regulamento.

VELHO – Eu não quero ir para a carroça!

HOMEM – Não seja um bebê chorão!

HOMEM – Eu não posso levá-lo.

VELHO – Eu me sinto bem!

HOMEM – Faça-nos um favor.

CARREGADOR – Não posso.

HOMEM – Você não pode esperar uns minutos? Não vai demorar muito.

CARREGADOR – É... Eu prometi de ir à casa dos Robinson. Perderam nove hoje.

HOMEM – Quando passa de novo?

CARREGADOR – Na quinta.

VELHO – Eu quero ir passear.

HOMEM (ao velho) – Você não engana ninguém, sabia? (Ao carregador)

Olha, não há nada que possa fazer?

VELHO – Eu estou feliz! Eu estou feliz!

E o carregador dá com um porrete na cabeça do velho, que fica desacordado e acaba na carroça. Nesse caso, o velho é como uma criança que não quer ir ao médico: ele está cheio de vida, quer passear, e faz pirraça. A velhice vivaz e jovial é recorrente no grotesco popular. A grande comicidade da cena está na banalização da morte, onipresente nas sujas e pestilentas ruas medievais.<sup>86</sup> É uma banalização festiva e alegre, que apresenta a morte como uma espécie de “ambulante do bairro”, familiar e previsível – sem, no entanto, ceder um milímetro quanto à dimensão e crueza da mortandade.

---

<sup>86</sup> E que condiz perfeitamente com a descrição que Boccaccio faz no século XIV, em seu *Decamerão*, da Florença assolada pela peste.

O despedaçamento aparece no Monty Python de diversas formas. Tanto nas cenas amputadas e interrompidas, quanto nas figuras e formas que se despedaçam dentro delas. Além das fotografias picotadas e desmembradas nas animações, o despedaçamento aparece, por exemplo, na famosa sequência de *Em busca do cálice sagrado* do duelo de Artur contra o Cavaleiro Negro, em que este é amputado pouco a pouco a golpes de espada, até se reduzir a um tronco desmembrado (e feroz).



Em *O sentido da vida* (1983), a cena do doador de órgãos é também exemplar. Nela, médicos do Estado batem à porta de um doador em busca do seu fígado. Mesmo argumentando que no momento está usando seu órgão, os funcionários insistem em retirá-lo à força do seu corpo, com facão, serrote e um alicate enorme, no que talvez seja a cena mais sanguinolenta do Monty Python.

O hiperbolismo está presente na grande acumulação de elementos, na introdução ou no fim que não param de se anunciar, na obsessiva repetição de planos, figuras, ideias, frases, sons. São exemplos de hiperbolismo: a apresentação reiterada da foto de um lariço (*larch*, uma árvore) no episódio três<sup>87</sup> da primeira temporada do *Flying Circus*; a aglomeração e a multiplicação de figuras nas animações; a gradação extrema, como no episódio intitulado *How not to be seen* (“Como não ser visto”), em que a escalada da destruição vai de um tiro até a bomba atômica; a insistência na repetição integral dos mais de quarenta sobrenomes do “famoso compositor alemão

---

<sup>87</sup> Intitulado *How to recognize different types of trees from quite a long way away*, cuja tradução pode ser “como identificar diferentes tipos de árvore de muito longe mesmo”.

barroco”, no episódio seis da primeira temporada (*It's the arts*, ou “São as artes”); os créditos iniciais que não cessam de anunciar o início do filme e a repetição, cinco vezes consecutivas, do plano de Lancelot correndo, no filme *Em busca do cálice sagrado*.

Uma das mais conhecidas degradações pythonianas ao baixo corporal é o “futebol dos filósofos”, um jogo entre os pensadores gregos e alemães (incluindo Beckembauer, “a surpresa”, que na época jogava a copa em Munique). Confúcio, o árbitro (São Tomás de Aquino e Santo Agostinho são os bandeirinhas), dá a partida, mas os filósofos se põem a refletir e não partem para a ação. Apenas no fim do segundo tempo Arquimedes tem a ideia de tomar a bola e avançar para o gol. Sócrates “cabeceia sem chance para Leibniz” e os gregos vencem a partida por um a zero. A cabeça coletiva supera a mente individual. Após o gol, os alemães cercam o árbitro:

NARRADOR – Os alemães não aceitam. Hegel argumenta que a realidade, *a priori*, é mera subordinada de éticas não-naturais. Kant, via imperativo categórico, diz que ontologicamente ela só existe na imaginação; e Marx pede impedimento.



Confúcio, Hegel (Chapman) e Nietzsche (Palin) no círculo central.

Há outras inúmeras degradações famosas, como a grandiosa sequência musical *Every sperm is sacred* (“Todo espermatozoide é sagrado”), contida em *O sentido da vida*, uma crítica à postura da Igreja quanto aos métodos contraceptivos e à vida estéril dos protestantes. A sequência começa num bairro operário de Yorkshire, onde uma dona de casa católica pare uma criança de pé, enquanto lava a roupa, e pede a um dos seus dezenas de filhos que cate o bebê do chão, já que tem as mãos ocupadas. A aproximação do nascimento com a defecação é muito interessante e tem um sentido arcaico e grotesco<sup>88</sup>. Também o nu frontal de Brian na janela, em *A vida de Brian*, fazendo referência à imagem sacra de Jesus no altar, e a animação de Gilliam mostrando o Davi de Michelangelo tentando cobrir seu pênis com uma folha de parreira, enquanto um longo braço investe contra seu pudor, são manifestações relevantes da degradação pythonesca ao baixo corporal.

---

<sup>88</sup> A expressão em português “estar cagando” alguma coisa, no sentido de uma multiplicação prodigiosa de elementos, conserva seu sentido positivo. “Cagando filhos” parece caracterizar bastante bem a fertilidade da dona de casa proletária, embora toda a cena seja uma crítica à postura da Igreja quanto à contracepção. O pai anuncia que não há como a família comer, por isso precisará vender todos os filhos para serem cobaias de laboratório. O fato, porém, é que a sequência joga alegremente com a multidão de crianças e extrai daí seu hiperbolismo cômico, também por seu contraponto aos estereótipos protestantes, que nunca fazem sexo. A cena, portanto, consegue ser uma crítica direta à Igreja, sem deixar de ser uma defesa do sexo como vida e vivificação prazerosa. Isso porque resgata a materialidade e a positividade do corpo, libertando-o do jugo pudico religioso, tanto católico quanto protestante, que condena o prazer e no fundo odeia a fertilidade. É pela multiplicação dos corpos em festa, dançantes e livres (incluindo freiras e cardeais), e pela ênfase na materialidade exuberante da vida (o espermatozoide não é desperdiçável, ele jorra inesgotável), que a cena opõe-se à castração cristã, cujos representantes máximos, não custa lembrar, são pessoas que não fazem sexo. A parte musical tem um andamento crescente cujo final, apoteótico, explode num gozo de fogos de artifício e dezenas de dançarinos e acrobatas.



Final coreográfico da sequência musical *Every sperm is sacred*.



Brian (Chapman) aparece aos seus seguidores em *A vida de Brian*.

Por último, a hipertrofia é encontrada nas várias referências à corporeidade exagerada, como na sequência do burguês obeso de *O sentido da vida*, que vomita em jatos e explode de tanto comer, e no famoso *Ministry of silly walks* (“Ministério dos andares idiotas”), em que os atores executam os modos mais absurdos de se caminhar. De maneira geral, as atuações no Monty Python buscam o não-naturalismo, figuras

dilatadas ou enrijecidas, e há muitas referências à *slapstick comedy* no seu trabalho. As animações são de longe a maior fonte de hipertrofia descomuns.



Cleese, o ministro dos andares idiotas.



Jones vomita no cardápio do bistrô antes de explodir.

Penso que consegui mapear até aqui a vasta e fundamental presença, na obra do Monty Python, do que Bakhtin chamou de “cômico grotesco popular”. É evidente o parentesco entre a comicidade rabelaisiana carnavalesca e o chamado *pythonesco*.

## Conclusão

Espero ter levantado, em meio a todas estas páginas, questões interessantes sobre a obra do Monty Python. Talvez o trabalho do grupo nunca venha ter a atenção que, penso eu, deveria. Quanto a isso, só o futuro dirá. A influência do Monty Python foi, e ainda é, planetária, e não podemos nos esquecer que um dos palcos mais importantes do Brasil chama-se Circo Voador, inaugurado em 1982 e em plena atividade. Seus fundadores, o grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone, de grande importância na história do teatro carioca, tinha o pythonesco como referência assumida. No Brasil, o fim da ditadura viu surgir uma arte alegre e com outras preocupações<sup>89</sup>, talvez menos evidentes, ausentes nos anos de chumbo por motivos óbvios. Se por um lado, Zé Celso e Amir Haddad, por exemplo, investigavam o grotesco carnavalesco no seu teatro, sem dúvida revolucionário e seminal, por outro a alegria somava-se a um grande teor combativo, e o carnaval confundia-se com a militância pelos direitos civis. A ditadura impossibilitou que o Brasil desse sua gargalhada completa, e representou um trauma irreparável e um golpe literal no que vinha sendo uma era de grandes esperanças. Toda arte produzida nos anos ditatoriais teve que responder, de alguma forma, a essa situação excepcional<sup>90</sup>, de Nelson Rodrigues a Hélio Oiticica, de Tom Jobim a Nelson Pereira dos Santos. A ditadura era tão incontornável quanto a pedra de Drummond, e deixou marcas profundas. O riso na ditadura jamais poderia ser absoluto, pois havia o medo. Em meio ao carnaval, a tristeza.

Hoje, com o fácil acesso à obra completa do Monty Python, disponível no Youtube e em DVD, é possível perceber o quão rica e nuançada ela foi, e o quanto respondeu aos acontecimentos, bons ou ruins, artísticos ou não, de sua época. Por sua

---

<sup>89</sup> Parte da geração da “arte engajada” tem dificuldade de enxergar os engajamentos das últimas décadas. Há, de qualquer forma, muito (tudo?) a ser dito sobre a arte dos anos de redemocratização no Brasil, mais do que a Rede Globo costuma mostrar.

<sup>90</sup> Entendo como “resposta” algo além da posição política do artista. Uma ditadura significa a anulação do espaço público, a vigilância sobre a linguagem, a cisão social e a instauração permanente do medo, o que afeta diretamente o fazer artístico, qualquer que seja. A arte produzida sob a ditadura traz as marcas, nem sempre óbvias, de todos esses elementos, mesmo que o artista não pense ou não queira pensar neles. À distância pode-se ver o estrago generalizado e duradouro que uma ditadura militar produz, por mais que se insista em somente festejar a combatividade de uns e outros artistas, que prefeririam jamais ter precisado passar pelo que passaram.

comicidade radical e ousadia artística, o trabalho do Monty Python continua sendo um norte para muitos grupos que lidam com o cômico, dentro e fora da Inglaterra.

Hoje, além de grandes marchas com importantes reivindicações, vemos o crescimento de um conservadorismo fanático e intolerante, em meio à gigantesca crise do mundo capitalista que, segundo alguns, mal começou. A insatisfação de milhões é respondida, pelos governos, com alarmante mais do mesmo e brutalidade policial, e o papel da mídia tem sido o de arranjar bodes expiatórios para o ódio crescente da população, principalmente jovem. Mais do que nunca, temos que estar atentos e fortes para não cairmos na armadilha de identificar riso com insulto.<sup>91</sup> Um moralismo asqueroso e fajuto<sup>92</sup> é oferecido em uníssono pelo poder, pelas igrejas e pela grande mídia como a solução do mundo, enquanto os três tornam-se, de mãos dadas e com bem menos alarde, mais ricos e poderosos. Nessa atmosfera insalubre, a comicidade libertária do Monty Python é como ar puro e fresco, que vivifica, estimula os sentidos e faz todo mundo assoviar *Veja sempre o lado positivo da vida* à beira do abismo, que pode, de repente, ser um vale bastante agradável.

---

<sup>91</sup> Vários humoristas já caíram nessa armadilha e, embora pensem que estão sendo valorosos e espertos, fazem estupidamente o papel reacionário que a mídia precisa que façam. Além, claro, de não terem graça nenhuma.

<sup>92</sup> Terry Eagleton diferencia esse falso moralismo, ligado à obediência, do que seria a verdadeira moralidade, ligada à liberdade e ao bem-estar coletivo. “A moralidade é toda sobre fruição e abundância de vida, e, para o pensamento clássico, ética e política são quase indistinguíveis.” EAGLETON, p. 194.

## **Bibliografia**

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- DE SANT'ANNA, Affonso Romano. *O enigma vazio: impasses da arte e da crítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- STERNE, Lawrence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.