

FRANCO,Elison Oliveira. **Um pot-pourri sobre o cômico: historicidade, educação e produção de conhecimento**. Brasília: Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF); Professor de Artes Cênicas. Ator e palhaço.

RESUMO

Para preparar uma pequena miscelânea histórica sobre o cômico, apresento, por meio de uma revisão bibliográfica e entrevistas semiestruturadas, as reflexões de alguns acadêmicos e artistas a respeito dos aspectos artísticos, estéticos e pedagógicos do tema. A minha intenção é expandir suas considerações, ponderando o tratamento da comunicação e produção de conhecimento que ele pode oferecer na condição de uma possibilidade metodológica em determinados contextos educativos. Para tanto, considero, mediante a breve mistura dos pensamentos presentes em produções acadêmicas e das entrevistas que realizei com artistas que se dedicam ao universo do cômico, a intencionalidade que um grupo de sujeitos tem em produzi-lo, assim como o viés interacional e sociocultural que pode ser observado em sua manifestação cênica, e, não apenas, as suas características alçadas enquanto gênero teatral. Ao contrário, no decorrer do texto, tempero a mistura reflexiva, realçando a mobilidade fenomenológica e performática do cômico no universo das artes cênicas, ao passar, mesmo que pontual e panoramicamente, certos campos tradicionalmente dramáticos em relação a outras proposições cênicas, filosóficas, ideológicas, políticas e sociais.

PALAVRAS-CHAVES: Cômico. Educação. Metodologia. Comunicação. Conhecimento.

RESUMEN

Para preparar una pequeña miscelánea histórica sobre el cómico, presento, a través de una revisión de la literatura y las entrevistas semiestructuradas, las reflexiones de algunos eruditos y artistas sobre aspectos artísticos, estéticos y pedagógicos del tema. Mi intención es ampliar sus consideraciones, reflexionando sobre el tratamiento de la comunicación y producción de conocimiento que puede ofrecer en la condición de posibilidad metodológica en determinados contextos educativos. Para ello, creo, con la breve mezcla de pensamientos presentes en producciones académicas y entrevistas que realicé con los artistas que se dedican al universo del cómico, la intención de que un grupo tiene en la producción del cómico, así como el sentido sociocultural e interaccional que pueden ser observados en su manifestación escénica y no sólo su competencia como un género teatral. Por el contrario, en el transcurso del texto, alíño la mezcla reflexiva, señalando la movilidad fenomenológica y performática del cómico en el universo de las artes escénicas, al pasar, aunque sea puntual y panorámicamente, ciertos campos tradicionalmente dramáticos en relación con otras propuestas escénicas, filosóficas, ideológicas y sociales.

PALABRAS-CLAVE: Cómico. Educación. Metodología. Comunicación. Conocimiento.

Introdução

No dia 21 de junho de 2018, o Supremo Tribunal Federal julgou improcedente o pedido de cerceamento do humor nas eleições brasileiras do ano corrente¹. Antes disso, e no mesmo ano, alguns brasileiros puderam se regozijar com a agremiação carnavalesca do Rio de Janeiro, *Paraíso do Tuiuti*, que mostrou em seu enredo – de forma crítica e zombeteira – os cento e trinta anos de abolição da escravatura no Brasil, apresentando, em um de seus carros alegóricos, um vampirão acima de manifestantes marionetes. Uma alusão aos grandes políticos e grupos econômicos que influenciaram a crise político-econômica do país².

Já nas imagens a seguir, em uma das aulas que ministrei para alunos do ensino médio de uma escola pública do Distrito Federal, em 2013, é possível observar o momento de exploração da corporeidade e exposição do próprio ridículo em que os estudantes foram colocados por meio do procedimento do uso do nariz do palhaço. No desenrolar da cena, após uma apresentação pessoal de cada palhaço-estudante, os discentes mostraram uma situação em que a palhaça recusava os galanteios de um dos palhaços, decidindo, de acordo com seu interesse e liberdade de escolha, qual deles seria o de sua preferência.

Figura 1. Exercício cênico com o nariz de palhaço.



Esses exemplos mostram ressignificações do cômico, que foram exploradas em outros momentos históricos. Por isso, convido o leitor a me acompanhar na construção de um diálogo reflexivo sobre o assunto para que possamos pensar juntos acerca de alguns “olhares” que podem reverberar em contextos educativos. É

¹Mais informações: <http://portal.stf.jus.br/processos/detalhe.asp?incidente=3938343>. Acesso em: 03 out. 2018.

²Para acompanhar o desfile, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=RkVKiEzQMUw>. Acesso em: 06 nov. 2018.

claro que não pretendo determinar esquemas históricos sobre o que seria o cômico no decorrer da humanidade, mas possibilitar a interconexão de um diálogo com autores e artistas que investigaram este objeto de estudo em alguns contextos, compreendendo que a história não é fixa, suas possibilidades de conexões são diversas, como mencionou Paulo Freire: “(...) a História é tempo de possibilidade e não de determinismo, que o futuro, permita-se-me reiterar, é problemático e não inexorável” (FREIRE, 1996, p.19).

Paradecorar esta “salada” com as variadas pétalas de flores e especiarias que compõem a jarra, ou panela podre, que dão sentido, literalmente, à palavra francesa *pot-pourri*³, resumo as características do cômico produzidas em alguns contextos acadêmicos paralelamente ao pensamento de artistas que trabalham nesta área, lançando mão das entrevistas semiestruturadas que realizei para compor a metodologia da pesquisa de mestrado *Por uma pedagogia teatral cômica Kkkk ? kkkK*, que defendi em 2014, cujas reflexões contribuem para a edificação desta escrita⁴.

Cabe mencionar que venho refletindo sobre a fenomenologia do cômico, pois observo que sua manifestação cênica pode ser esboçada por intermédio da intencionalidade de quem a produz para uma audiência em determinado contexto pedagógico, artístico e sociocultural, independentemente de existir ou não o riso, uma vez que a tentativa de incitá-lo – mesmo sem êxito –, já pode conferir evidências à performatividade⁵ do cômico. Tais reflexões foram sistematizadas na dissertação, já mencionada, na qual investiguei a fenomenologia do cômico em processos artístico-pedagógicos ligados ao teatro, ou seja, como ele pode surgir a partir de um jogo, uma improvisação ou uma cena elaborada.

³Este é um estrangeirismo usado no português brasileiro, para alguns de forma equivocada, como “pout-pourri”, uma mistura parcial dos versos de músicas ou poemas.

⁴ As entrevistas semiestruturadas podem ser acompanhadas por meio do vídeo disponibilizado em: https://www.youtube.com/watch?v=7E0v_yS9t48.

⁵No texto a performatividade será tratada levando-se em conta o contexto interacional de sua produção e fruição que geram referenciais e metareferências para o desenvolvimento de uma cena cômica, defendido por Mota (2012), e da sua noção enquanto ato pedagógico proveniente da relação participativa entre alunos e educadores, proposta por Pereira, Icle e Lulkin (2012). Para isso, ver: MOTA, M. Dramaturgia e comicidade. Notas de pesquisa. In: **Da cena contemporânea**. André Luiz Antunes Netto Carreira, Armindo Jorge de Carvalho Bião, Walter Lima Torres Neto (org.). Porto Alegre, RS: ABRACE, 2012; PEREIRA, M. A. de; ICLE, G; LULKIN, S. A. Pedagogia da performance: da presença, do humor e do riso na prática pedagógica. In: **Revista Contrapontos** - Eletrônica, vol. 12, n. 3, p. 335-340, set./dez. 2012.

No mais, espero que essa “salada”, expressão tão temida em um escrito acadêmico devido à falta de unidade ou confusão cometida, seja degustada prazerosamente em virtude dos variados sabores que constituem a busca pelo deleite de promover a comunicação e produção de conhecimento nas artes cênicas, sem que para isso deixe de produzir sentido entre aqueles que desejam vivenciar uma experiência. Assim, faminto leitor, sinta-se à vontade caso queira emitir um tremendo, jocoso e escatológico arrote.

Um *pot-pourri* sobre o cômico

Começo a picotar essa miscelânea, direcionada ao cômico, com intuito de misturá-la em nosso *pot-pourri*, abordando a influência que o contexto sociocultural pode exercer em suas produções cênicas. Para isso, considero as colocações da professora Betti Rabetti, que ao elaborar uma análise da dramaturgia, cena e interpretação contidas na produção artística do autor paraibano Ariano Suassuna, avaliou que ele não propôs rupturas no processo de modernização teatral brasileiro, desmerecendo as fontes populares e tradicionais. Ao contrário, para ela, ele construiu, e manteve em sua obra, uma linha de continuidade evidenciada pela influência da literatura e formas teatrais advindas da cultura europeia, porém, destacando o cômico mediante os aspectos perceptíveis em seu contexto sociocultural (RABETTI, 2005, p.47).

Rabetti (2005, p.48) citou os personagens *João Grilo* e *Chicó*, da peça *O auto da compadecida*, escrita por Suassuna em 1955, como um exemplo do dueto cômico evidenciado em outros contextos históricos, mas na qual o autor realçou as características do nordeste brasileiro e das lembranças dos circos sertanejos que ele acompanhou na infância. Ao analisar a peça e as colocações de Suassuna, ela argumentou:

Isso posto, dizemos que, dos vários elementos circenses presentes na moderna comédia brasileira o *Auto da Compadecida*, o mais relevante, a nosso ver, é dado pela presença de uma especial dupla, formada por dois dos “heróis sagazes”, “amarelos”, mais significativos da cultura brasileira: João Grilo e Chicó. No dizer de Ariano Suassuna, essa “dupla vem, é claro, do Mateus e do Bastião do bumba-meu-boi, do palhaço e do Besta Circo”. (Suassuna, 1973) Para Ariano, de fato, essa dupla elege parceiros da tradição mais local, sem descartar, mesmo que invertendo sentidos e hierarquias, parentescos internacionais (RABETTI, 2005, p.52).

Outro autor que tratou da influência exercida pelo contexto sociocultural em práticas sobre o cômico, tendo como parâmetro a dinâmica interacional entre os povos, foi Dario Fo. Em particular, quando explicou a utilização da máscara pelos cômicos na *commedia dell'arte*, mostrando o quanto este objeto apresentava intrinsecamente as características e práticas cênicas exercidas por diferentes grupos sociais, desde o teatro greco-romano, influenciado pelo oriente, à *commedia dell'arte*, que possuía máscaras parecidas na constituição de suas práticas cênicas, ou, nas próprias palavras dele: “A partir dessas analogias, podemos compreender a trajetória das migrações culturais, desde o Oriente até o Mediterrâneo, do mundo antigo ao da *Commedia dell'Arte*” (FO, 2004, p.40)⁶.

Portanto, por mais que o cômico venha a ser um elemento que emerge pelo modo como os sujeitos o produzem intencionalmente em uma cena, é possível haver resquícios de outras manifestações socioculturais que, de uma forma ou de outra, influenciaram as práticas de outros grupos, considerando a própria mobilidade cultural, cujos modos cênicos se manifestam e se desenvolvem a partir das características do contexto de quem o produz.

Foi o que ocorreu com o entendimento e características do cômico, sobretudo no mundo ocidental, pois sua perspectiva enquanto gênero dramático ou literário influenciou significativamente suas características no decorrer dos tempos, cujas principais ideias foram retratadas nos escritos de Aristóteles na *Arte Poética*, embora seu entendimento não tenha sido completamente apresentado devido à possível perda de um dos livros, justamente aquele que trataria da comédia.

Verena Alberti (2002), ao discorrer sobre a consequência da perda deste suposto livro da comédia, informou que alguns autores acreditam que o cômico não teve tanta importância e muito menos abrangência nos escritos de Aristóteles, pois, naquela época, não havia conhecimento suficientemente satisfatório sobre o desenvolvimento da comédia, contrariamente ao que já tinha sido estabelecido formalmente para a tragédia e a epopeia, e esclareceu que: “[...] apesar de o riso e o risível terem se estabelecido como questões legítimas no pensamento antigo, não se

⁶ O cômico e o riso têm se tornado objetos de pesquisas para averiguar as relações humanas, o conhecimento e suas relações com mundo em vários campos do saber, como a História, a Literatura, a Sociologia e a Política. Para essas questões, ver: KUYUMJIAN. M. M. M. de; MELLO. M. T. N. **Cultura cômica e ambiência cotidiana**: história cultural, risibilidade e humor. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2012.

pode dizer que se destacavam como temas capitais. Estes eram muito mais a verdade e o ser, para Platão, e a tragédia para Aristóteles” (ALBERTI, 2002, p.46).

Já Vilma Arêas (1990) explicou que houve, no decorrer dos tempos, o fortalecimento de um preconceito intelectual com o gênero da comédia por acreditarem que a sua produção não seria tão digna em relação aos textos trágicos, porque muitas comédias parodiavam ou burlavam uma tragédia. Mas a autora alertou que, contraditoriamente, a comédia acaba sendo um gênero sofisticado, pois brinca e problematiza com os mecanismos do drama, criando uma interlocução de gêneros.

A tragédia foi o gênero dramático que ganhou destaque nos escritos do filósofo grego, tornando-se um modelo de qualidade superior em comparação à comédia, com o objetivo de provocar a catarse, advinda da forte identificação emocional do público com a personagem (ARISTÓTELES, 1951, p.110). Entretanto, a falta de informações relacionadas ao gênero cômico no pensamento ocidental fez com que suas características fossem reformuladas no decorrer do tempo, por não existirem definições tão específicas quanto aquelas dedicadas por Aristóteles ao gênero trágico. É sobre isso que discorreu a professora da UFG, Clarice Costa:

Aristóteles, de certa forma, sedimenta a conceituação negativa em torno do cômico. Na Poética, ele faz importantes assertivas sobre o trágico, reafirmando o cômico na esfera do erro e do vício. O filósofo grego define o cômico, como uma forma de “vício”, não como um mal em si, mas sim, “uma torpeza anódina da alma”, e “risível”, como as máscaras da comédia que são deformadas e não demonstram dor. Assim, Aristóteles não discorre sobre o riso como elemento provocador da catarse. O estagirita não atribuiu ao cômico um valor purificador das emoções humanas, pois a comédia não permitiria a empatia (pathos), ou seja, a identificação imediata entre protagonista e público porque a comédia visa à exposição das qualidades ou defeitos da personagem exposta em uma situação que possa provocar o riso.

[...] Aristóteles define uma importância ontológica e social para a tragédia, deixando o estudo do cômico em aberto (COSTA, 2000, p.22-23).

Nessa perspectiva, apontada por Costa, o cômico seria reformulado no decorrer dos tempos justamente pela falta de precisão do filósofo em apontar o desdobramento de suas características. Isso fez com que Costa (2000, p.71) acenasse para o contexto sociocultural como forma de identificar a produtividade do cômico, ao analisar a obra do comediógrafo brasileiro Martins Penna (1815-1848) que, segundo ela, escreveu suas peças motivado pelos conflitos e diferenças sociais da época, o que aguçou o interesse da plateia, contemplando os seus anseios e expectativas por meio da liberação do riso. O mesmo fez Rabetti (2007) ao analisar

as comédias ligeiras de Armando Gonzaga (1884-1953) e Gastão Tojeiro (1880-1965), os quais, para ela, possuíam uma técnica e habilidade apuradas para atrair o público aos espetáculos, tendo em vista a influência dos aspectos sociopolíticos e econômicos na tematização de suas comédias ligeiras.

De acordo com essas duas perspectivas, mesmo que atreladas à questão de gênero e às produções de cunho dramaturgico, chamo atenção para o fato das duas pensadoras, Costa e Rabetti, detectarem a influência do contexto sociocultural para a produtividade e o interesse pelo cômico e o riso, tanto por parte dos autores, que elas pesquisaram, quanto do público.

Por outro lado, ao vislumbrar um viés sociopolítico, o teatrólogo Augusto Boal questionou, no livro *Teatro do oprimido* (1998), o sistema trágico proposto por Aristóteles, apimentando o nosso *pot-pourri*. Boal partiu da premissa de que todo teatro é político, afirmando que o filósofo criou um dos maiores sistemas de coerção social ao instituir uma organização espacial, na qual o público deveria assistir aos espetáculos aceitando todas as informações advindas da trama sem um posicionamento crítico. Boal colocou que os “ricos” e “poderosos” eram os responsáveis pelo financiamento das produções teatrais da época, obrigando, dessa forma, que os espetáculos representassem os interesses da aristocracia local. Segundo ele:

“Teatro” era o povo cantando livremente ao ar livre: o povo era o criador e o destinatário do espetáculo teatral, que se podia então chamar “canto ditirâmico”. Era uma festa em que podiam todos livremente participar. Veio a aristocracia e estabeleceu divisões: algumas pessoas iriam ao palco e só elas poderiam representar enquanto que todas as outras permaneceriam sentadas, receptivas, passivas: estes seriam os espectadores, a massa, o povo. E para que o espetáculo pudesse refletir eficientemente a ideologia dominante, a aristocracia estabeleceu uma nova divisão: alguns atores seriam os protagonistas (aristocratas) e os demais seriam o coro, de uma forma ou de outra simbolizando a massa. “O Sistema Trágico e Coercitivo de Aristóteles” nos ensina o funcionamento deste tipo de teatro (BOAL, 1998, p.14).

É importante esclarecer ao leitor que em momento algum Boal afirmou que o cômico seria uma possibilidade a ser abordada e que contrariaria tal sistema coercitivo. Todavia, ele relembrou a existência da comunicação brincada entre as pessoas na origem desse tipo de teatro: “no princípio, o teatro era o canto ditirâmico: o povo livre cantando ao ar livre. O carnaval. A festa” (BOAL, 1998, p.135). Logo, podemos depreender que a comunicação divertida entre os

participantes é um dos pontos levantados nesta possível visão de origem do teatro ocidental, que influenciou outras culturas, como a brasileira.

O palhaço de rua Chacovachi⁷, por sua vez, abordou a questão espacial e sociopolítica como um princípio para a compreensão do cômico e suas relações com o público, quando perguntei se ele tinha alguma colocação ou questionamento sobre as perguntas e proposições que fiz na entrevista de 12 de maio de 2012. Ele acrescentou:

No tem mucho. Yo creo que você tem que diferenciar. Hay muchos tipos de payasos, muchos tipos de cômicos, infinidades. Cada cômico se realiza según conel público com quien trabaja: se você é um cômico de bar, de micrófono, va a ser cierto tipo de cômico, se você trabalha en la rua... Y hay dos tipos de payaso muy distintos, y claramente distintos: el payaso de rua y el payaso de sala. Y ahí hay mucha tela para cortar entre esses dois artistas, porque é distinto. El payaso de rua é mucho más verdadeiro porque trabalha com um montón de gente, totalmente distinta. O teatro ya hay um boleto, o teatro não vai qualquer pessoa, porque tiene que pagar una entrada, cierta classe social, cierta classe tiene que enterarse. En la rua esta todo mundo: el mendigo, el rico, el pobre. Y eso faz hacer un humor más universal. Y cuando uma personalogra fazer reír a 500 personas totalmente distintas, está logrando ahí un caso xamánico. Muy distinto comprende? Ahí el humor revuelta! Y no teatro es muy distinto... es más... no sé cómo explicar! Es usted lá e eu aquí! Es muy distinto! Ahí hay mucha tela para cortar...

Entendo que o artista Chacovachi mostrou o quanto que o cômico é característico de determinado lugar, considerando o espaço e o tipo de público que acompanha o desenvolvimento de uma cena. Assim, o fato de um artista fazer com que um público que possui peculiaridades econômicas, sociais e culturais distintas ria, pode denotar a capacidade de sintetizar o tempo cômico e o diálogo profícuo para a produção de sentido construída com a plateia, sem, necessariamente, seguir a prerrogativa de textos dramáticos ou um espaço convencional de teatro.

Já o artista Márcio Libar⁸ versou sobre o cômico como uma visão de mundo, um modo de viver, de refletir sobre a vida e a própria sobrevivência. Sinteticamente, dialogou com a discussão que apresento quando respondeu se o cômico seria uma forma de conhecimento específico, na entrevista do dia 13 de maio de 2012, e

⁷ O argentino Fernando Cavarozzi, conhecido como Chacovachi, é um artista de rua que participa de diferentes festivais dentro e fora do seu país desde os anos 80.

⁸ Márcio Libar é palhaço, ator, diretor e oferece oficinas de formação nessas respectivas linguagens. Foi um dos idealizadores e fundadores do grupo *Teatro de Anônimos*, mas, atualmente, mantém seu trabalho individual, além de ter publicado um livro no qual tratou do seu processo de formação com alguns mestres, como o palhaço Nani Colombaioni. Para isso, ver: LIBAR. M. **A nobre arte do palhaço**. 1. ed. Ed. Márcio Lima Barbosa, 2008.

completou: “Você leu *O nome da rosa*?⁹ Ele trata da segunda poética de Aristóteles, com que a igreja desaparece. Então, vamos considerar que se esse livro não tivesse desaparecido, talvez a humanidade fosse outra”. Ou seja, o artista apontou o cômico como uma possibilidade de reflexão da própria existência humana.

Para derramar fios de azeite nesta “salada”, o fundador da *Escola do Ator Cômico*, sediada em Curitiba, Paraná, o ator e diretor Mauro Zanatta, dialogou com essa perspectiva, mostrando como é possível abordar o cômico e a tragédia a partir de uma tomada de consciência de si, na entrevista do dia 25 de novembro de 2013, quando solicitei que explanasse sobre o modo que utiliza o cômico em sua abordagem pedagógica:

O cômico, eu utilizo bastante no sentido – um dos pontos dele que eu tenho trabalhado, que eu estou agora abrindo um canal muito forte – é, durante muito tempo, eu escrevi muito sobre mim mesmo, mais do que tudo sobre as minhas tragédias. E escrevi já resgatando coisas minhas, e tentando deixar isso digerido para as pessoas ouvirem, que é o processo cômico: é pegar a tragédia e fazer com que ela consiga ser ouvida. Hoje, a comédia, muito do que eu estou construindo, é trazer coisas minhas à tona e fazer com que as pessoas consigam rir, se divertir, e brincar com isso.

Por outras palavras, o que diferenciaria o cômico da tragédia seria a intenção em comunicar ao público uma situação dolorosa de forma risível. Para isso é importante a construção de uma relação de cumplicidade entre as pessoas para que faça sentido, tal qual esboçou Chacovachi sobre a diversidade do público e o encantamento em pensar que uma plateia formada por pessoas tão distintas possa rir conjuntamente. Conforme as colocações de Pavis:

O riso é “comunicativo”, quem ri necessita de pelo menos um parceiro para associar-se a ele e rir do que é mostrado. Ao rirmos de um homem cômico, determinamos, por outro lado, nossa relação com ele: receptividade ou exclusão. [...]

A mensagem cômica e o público que ri estão unidos num processo de comunicação: o mundo fictício e cômico só se revela como tal graças à perspectiva usual do espectador que é ferido e frustrado pela cena. Havendo sido frustrada a expectativa do público, este se afasta do acontecimento cômico, coloca-se à distância e passa a zombar dele, fortalecido em seu sentimento de superioridade. Ao contrário, diante da tragédia, o caráter exemplar e sobre-humano dos conflitos impede-o de

⁹ Ele se referiu ao romance escrito por Umberto Eco, que discorreu a respeito da proibição feita pela Igreja Católica, na Idade Média, à divulgação de publicações consideradas apócrifas, como a possível parte que teria sido dedicada por Aristóteles à comédia. Para tanto, ver: ECO, U. **O nome da rosa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Globo, [1980], 2003.

substituir a ação por sua perspectiva pessoal: ele se identifica com o herói e renuncia a qualquer crítica (PAVIS, 1999, p.59).

No entanto, mesmo com esse aspecto comunicativo e sua relação com outros tipos de abordagens, o cômico nem sempre recebeu nomenclaturas positivas quanto ao seu teor estético e artístico. Para alguns, tais definições são provenientes das acepções realçadas na *Poética* de Aristóteles, cujas definições teriam sido ressignificadas no pensamento de outros autores, como discorreu Alberti (2002, p.35). Ela analisou teorias amplamente conhecidas no tratamento do cômico e do riso e as passagens que se tornaram significativas na discussão do tema, como a de que o riso surge depois da quebra de uma expectativa que não dá em nada, proposta por Kant (ALBERTI, 2002, p.162). E aquela defendida por Schopenhauer, de que o riso surge pela incongruência entre aquilo que conhecemos em uma forma representativa do mundo (ALBERTI, 2002, p.172).

A partir do levantamento feito por Alberti com base na ideia de alguns autores sobre os quais ela pesquisou, resumidamente, além de *inferior, vicioso, torpe, anódino, ridículo, defeituoso, disforme, feio, errôneo*, o cômico ainda foi caracterizado como *invertido, incongruente, ilógico, contrário, menor, insignificante, banal, baixo* e tantos outros adjetivos negativos que, de certa forma, reduziram-no ou desmereceram-no esteticamente e artisticamente, em comparação com o ideal de harmonia, simetria, grandeza e beleza difundidos ao longo dos séculos por algumas vertentes estéticas. Nestas, inclusive, o cômico era analisado como um contraponto devido às suas propriedades obscenas, repugnantes, inconvenientes e estreitamente ligadas ao que era estabelecido como feio. Foi o que tratou Umberto Eco (2007), ao organizar uma história sobre a feiura e erguer um paralelo com teorias que conferiram significados à beleza e à fealdade. Mas, no decorrer do texto, ele fez aproximações entre esses supostos opostos, e esclareceu: “o feio é relativo aos tempos e às culturas, o inaceitável de ontem pode ser o bem aceito de amanhã e o que é percebido como feio pode contribuir, em um contexto adequado, para a beleza do conjunto” (ECO, 2007, p.422).

Já a perspectiva da influência do caráter sociocultural do cômico na produção de conhecimento, esfarela o registo nesta “salada” a partir dos escritos de Mikhail Bakhtin, no clássico *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, cujo estudo mostrou a influência da cultura popular na obra literária do escritor francês François Rabelais (1494-1553). Bakhtin ([1977], 1993) trouxe significativas

contribuições ao tratamento do cômico, quando analisou o contexto no qual Rabelais viveu e elaborou suas obras. Relatou que o cômico era vivenciado no período medievo como forma de ampliar a comunicação e os valores populares, diferenciando-se do pré-estabelecido e convencional estipulados pela classe dominante. Ou quando escreveu que, no folclore dos povos antigos, os rituais às divindades, por vezes, perdiam o caráter sério ao utilizarem elementos cômicos que burlavam a figura dos deuses.

Na mesma direção, a especialista em circo Alice Viveiros de Castro, em *O elogio da bobagem*, descreveu que a construção do riso no decorrer dos tempos foi uma maneira encontrada para amenizar os conflitos evidenciados no cotidiano das civilizações: “o riso surge nos momentos mais dramáticos, como válvula de escape nas tensões do grupo. Os antigos perceberam isso e o riso sempre fez parte de rituais sagrados” (CASTRO, 2005, p.18).

No que concerne ao desdobramento dos aspectos cênicos que adornam este *pot-pourri*, o cômico podia ser retratado a partir da pessoa que apresentava uma cena, a figura que por meio de seu jogo cômico ou performático provocava o riso. Conhecido por bufão, bobo, *clown*, palhaço, comediante, brincante, cômico e outras nomeações, a pessoa responsável pela produção do riso tinha uma função social significativa dentro de determinadas realidades, assim como o seu nome varia, no transcorrer dos tempos, na tentativa de identificar os tipos de cômicos existentes. Foi o que esboçou Castro (2005, p.29-30), ao exemplificar a figura do jogral na idade média, uma espécie de cantador e recitador de poesias, que perambulava pelas aldeias, sendo comparado às outras figuras cômicas como o bufão e o louco.

Castro (2005, p.20-22) ainda traçou um pequeno esboço histórico das ações de personagens cômicos em culturas milenares como o Egito, a China e a Índia, indicando a relevância de tais figuras no meio social. Ela exemplificou o personagem cômico Vidusaka, advindo do drama sânscrito indiano, uma das formas teatrais mais antigas do mundo, que facilitava com intervenções cômicas e dialeto das mulheres e classes consideradas inferiores, a compreensão dos enredos narrados em sânscrito, língua dos deuses e reis da época.

No entanto, se voltarmos e considerarmos os aspectos políticos apontados por Bakhtin ([1977], 1993, p.4), a manifestação cômica evidenciada nas etapas primevas, diferenciava-se da Idade Média, pois, para ele, elas não possuíam um regime social com a presença de um Estado. Assim, segundo ele, tais manifestações

eram igualmente “oficiais” aos cultos sérios daquela época. Por isso, observou que com o estabelecimento do regime de classes e de Estado, os aspectos cômicos se diferenciam daqueles evidenciados nos povos antigos, tornando-se a expressão da sensação popular do mundo perante o poder estabelecido. Tal pensamento se deve porque, para Bakhtin ([1977], 1993, p.6), a Idade Média era um período no qual os cultos sérios da Igreja ou do Estado Feudal restringiam, sobremaneira, a visão de mundo das classes populares. Ele acreditou que a manifestação cômica, nesta época, criava, por meio da carnavalização, a liberdade por parte dos indivíduos a qualquer restrição oficial advinda da Igreja ou do Estado Feudal. Daí o caráter subversivo e questionador da manifestação do riso popular neste período. Note-se que esse pensamento pode ser ampliado e ressignificado, considerando o que fez a agremiação carnavalesca *Paraíso do Tuiuti*, citada no início desta escrita.

O que observo, é que os que buscavam – e ainda buscam – manter o poder social e econômico, se dão conta de que, além da comunicação proporcionada pela manifestação cômica, o caráter crítico, questionador e subversivo pode servir de estímulo à percepção da realidade vivida entre as pessoas que não tinham uma posição privilegiada no meio social, pois a mensagem cômica relaciona significados mais voltados ao cotidiano, facilitando e abrindo espaços à compreensão de saberes até então restritos ou até mesmo uma possibilidade de questionamento da limitação do saber.

O artista João Artigos¹⁰ tratou dessa questão, quando lhe confessei, na entrevista concedida em 12 de maio de 2012, a minha inquietação em relação ao conhecimento que o cômico poderia oferecer enquanto produção artístico-pedagógica. Porém, questionando o porquê de assuntos dramáticos ou trágicos serem mais veiculados hoje em dia, sobretudo na mídia televisiva, ele respondeu:

Por uma questão ideológica! Porque nesse momento, o cômico empodera todo mundo. O cômico é justamente aquele que questiona o lugar do poder. Como o poder vai estabelecer, eu não posso dar espaço pra isso! E o que eu dou, por exemplo, quando você imagina a televisão – eu tenho passado por essa mediação – a teledramaturgia brasileira é competente! E eu estudei com um cara que me dava, era história do teatro, ele mostrava e falava como esses princípios catárticos, a ideia da fé única. Noventa por cento das casas têm televisão e eles estão ligados nisso. Só que é: tu acha que é à toa que o *Big Brother* tá nessa coisa do *Grande Irmão reality show*, que tá funcionando muito, por quê? Porque a gente tá no momento que quebrou

¹⁰ O palhaço João Artigos é fundador do grupo *Teatro de Anônimos*, que há 27 anos realiza apresentações por todo o Brasil e exterior, além de organizar festivais e encontros nacionais e internacionais no Rio de Janeiro, cidade sede do grupo.

tudo, não tem mais nada, o fantástico é a realidade! Como é que você vai competir com a queda do *Word Trade Center*? Quem fez isso tão espetacularmente? [...] O bobo da corte, que trabalhava naquele lugar ali, alguns viraram até conselheiros do rei, ele estava pra contar essa contradição. Ele só corria o risco de morrer ou perder o emprego se fosse ruim, e não por falar a verdade. Agora, o cara estava ali pra apontar os defeitos, e aí o poder se faz disso. Tem alguma coisa despontando e aí pode ser qualquer movimento: *hip-hop*, qualquer coisa assim, opa! Vem pra cá! Traz pra cá! Aí, nesse liquidificador, ninguém tem controle! Esse é o pacto com o diabo que você não vai ter. Isso é um momento que vai embora e essa é sua opção. Eu não estou falando que isso é bom nem ruim daquele cara que sai dali! Mas, não tenha a ilusão de que você continua nesse teu lugar de autonomia como você tinha antes. Então, isso é eficiente porque esses caras são inteligentes e eficientes. Eu não tenho a menor dúvida que meu opositor nesse lugar do poder e do palhaço ou do palhaço e do poder, que eles são bravos, eles são excelentes opositores.

Nessa perspectiva, as produções artísticas e estéticas do cômico podem possibilitar a leitura do mundo de outro modo ao denunciar a ordem estabelecida, as desigualdades sociais e o próprio jogo de poder em relação à produção de conhecimento. Fo (2004, p.187) tratou disso, e pontuou: “[...] o poder, qualquer poder, teme, mais do que tudo, o riso, o sorriso, a troça, a gargalhada. Pois a risada denota senso crítico, fantasia, inteligência, distanciamento de todo e qualquer fanatismo [...]”.

Por isso, determinadas instituições podem encontrar maneiras de amenizar a manifestação cômica e popular de acordo com os seus interesses, utilizando-se de seus procedimentos nas estruturas oficiais. Sob essa perspectiva, volto ao diálogo com Bakhtin ([1977], 1993, p.67), quando escreveu sobre as festas toleradas pela Igreja Católica na Idade Média, nas quais admitia determinadas paródias sobre os preceitos religiosos nas festas populares, como a *feira dos loucos* e *do asno*. Ainda nessa direção, Bakhtin ([1977], 1993, p.72) relatou que as recreações escolares e universitárias coincidam com essas festas e os estudantes participavam para amenizar o caráter formal e tenso dos sistemas oficiais de ensino. Segundo ele, nestes momentos, os estudantes se libertavam dos aspectos sérios e dogmáticos estabelecidos na educação eclesiástica, e burlavam os preceitos ao parodiarem tais situações. Entretanto, tais paródias não degradavam despropositadamente os textos sagrados e as regulamentações da sabedoria escolar, ao contrário, expressavam-nos comicamente como atitude positiva de renovar os aspectos negativos evidenciados no processo de aprendizagem.

Já George Minois, nos remetendo a um período mais próximo, começa a estender a toalha e preparar a mesa para saborearmos a “salada”, no livro *A história*

do riso e do escárnio (2003). Minois escreveu que, a partir do momento em que alguns antropólogos começaram a relatar os aspectos cômicos que surgiam em suas pesquisas, como consequência do choque cultural com o grupo observado, o desenvolvimento e interesse pela diversidade do cômico e do riso, e dos seus significados em certas realidades, propiciaram outras possibilidades de leituras e de pesquisas para a compreensão de distintas práticas culturais com o foco no cômico e no riso:

[...] a antropologia contribuiu muito para a consciência da universalidade do riso e da diversidade de suas significações através do mundo. A geografia do riso que emana desses estudos serve para ilustrar o papel especial do humor no mundo ocidental contemporâneo, em comparação com o lugar que ocupa no que resta das sociedades tradicionais (MINOIS, 2003, p.560).

É o caso do estudo da antropóloga, Els Lagrou (2006), que pesquisou as narrativas e as *performances* dos grupos Kaxinawa, situados na área indígena do Alto Purus no estado do Acre. Sua pesquisa mostrou o quanto o uso do humor, das brincadeiras e do riso nas práticas sociais dessa comunidade, demonstra o modo de produção de conhecimento compartilhado dentro de determinada cultura. Segundo Lagrou (2006, p.76), o segredo do humor Kaxinawa é: “capturar o modo de conhecimento do outro, fazer dizer o que de outro modo seria indizível, e dessa maneira se apropriar do modo de conhecimento e agência do outro sem se deixar englobar por ele”.

Embora não se trate de um estudo antropológico, o relato de experiência de Ricardo Puccetti, na etnia indígena dos Kraós, complementa os retoques de *stepot-pourri*. Puccetti (2005) relatou a experiência que teve com os Hotxuás e informou que estes não são personagens e sim pessoas escolhidas pelo grupo cuja função social é vista como um privilégio passado de geração a geração. Em meio à cultura Kraó, ele descreveu o jogo cômico feito pelos Hotxuás:

Do que presenciei durante esta semana, pude constatar que os hotxuás têm importante participação no cotidiano da comunidade, sempre com o viés da comichade, arrancando o riso das situações do dia a dia e brincando com as possibilidades de ver a vida sob outros ângulos. Eles podem interferir nos afazeres das outras pessoas, podem provocar ou fazer as coisas “ao contrário”, com um prazer infantil e um olhar inteligente que consegue perceber toda e qualquer oportunidade para fazer as pessoas rirem. O hotxuá pode começar a andar como animal, cheio de contorções e caretas, no meio de um grupo de mulheres que cozinha e, de repente, pegar um bocado de comida de dentro da panela e começar a comer. Não pela boca, mas pelas orelhas, olhos e nariz. Todos caem na gargalhada e ninguém se aborrece porque ele pegou a comida. O hotxuá tem permissão para fazer o

que quiser e todos têm por ele um grande respeito e afeto (PUCCETTI, 2005, p.110).

Diante desses exemplos, o cômico pode ser abordado como uma forma de ampliar a comunicação e o entendimento de determinado assunto em uma dada realidade. O relato da intervenção do Hotxuá fazendo caretas, exagerando, imitando algo, são modos ou procedimentos cômicos que constroem e compartilham significados para quem está presenciando a situação cênica e performática, possibilitando, assim, uma intercomunicação.

É possível que o conhecimento em arte seja comunicado por meio do cômico, independentemente dos adjetivos negativos que influíram numa análise a respeito do seu teor estético e artístico. Ao contrário – e o contrário –, o disforme ou o feio, são recursos para essa relação ou se confundem com a busca pela beleza, tendo em vista a ressignificação que as novas gerações fazem quanto a esses conceitos, conforme afirmou Eco (2007, p.426): “Costuma-se repetir em toda parte que hoje em dia se convive com modelos opostos porque a oposição feio/belo não tem mais valor estético: feio e belo seriam duas opções a serem vividas de modo neutro, o que parece se confirmar em muitos comportamentos juvenis”¹¹.

Foi o que fez o palhaço Pepe Nunes¹², ao resumir o que seria o cômico, na entrevista concedida em 13 de maio de 2012, cujas possíveis negatividades a respeito do tema podem realçar, paradoxal e agridamente, sua produtividade e performatividade:

Basicamente o cômico é aquilo que não é correto. É aquilo que quebra a lógica de nossa mente limitada por uma série de preconceitos: de uma cultura, uma ideia, uma religião e uma lógica de nossa mente que traça tudo em uma linha reta. Então, sempre que a situação sair dessa linha reta, o riso aparece. Poderíamos dizer que o cômico é isso. O cômico é o inesperado, o imprevisto, o absurdo. É quando quebramos as fronteiras da lógica social em que vivemos: social e mental. Nossa mente é muito correta. Quando tá acontecendo algo, nossa mente sempre tem o mecanismo de projetar. Ela sempre vai um pouco à frente da realidade. Projetou que aquilo vai nessa direção, quando aquilo zum... e, por outro, o riso vem porque ela precisa rir para se defender e assumir que aquilo não é como estava previsto. O Bergson, em *O riso*, trabalha muito bem essa história. E isso a gente leva a um todo, tanto a nível mecânico, como a nível social. Sempre que o oprimido domina o poderoso vai ser cômico, porque o normal é que o

¹¹ A produção de conhecimento sensível proporcionado pelo fazer artístico e sua relação com a feiura, e até mesmo com o horror, foi tratada em outro estudo. Para isso, ver: MEDEIROS, M. B. de. **Aisthesis**: estética, educação e comunidades. Chapecó: Argos, 2005.

¹² O espanhol José Nuñez, conhecido como Pepe Nunes, além de palhaço, é diretor de teatro e produtor de festivais dentro de seu grupo *Pé de Vento Teatro*, com sede e residência na cidade de Florianópolis, em Santa Catarina.

poderoso domine o fraco. Sempre que quebramos as normas estabelecidas vai levantar uma gargalhada porque não é lógico quebrarmos a lógica, quebrarmos a expectativa. Cômico, basicamente, é uma transgressão.

Assim, desejo soleitor, ofereço-lhe e sugiro que degustemos livremente esta “salada” em nosso histórico *pot-pourri*: com talheres, mãos ou o corpo inteiro, saboreando-a, transgressoramente, com a cômica-intenção educativa que nos couber e vier para a produtividade de conhecimento...

Considerações Postres

Ao servir essa salada, nesta escrita convidei o leitor para me acompanhar nos preparativos dos variados ingredientes e especiarias que possivelmente culminariam, ou não, em um fermentado arrote. No entanto, antes que este presumível odor não permita um diálogo tão contínuo e profícuo – ou até mesmo não aconteça –, gostaria de dulcificar alguns pontos que venham a ajudar em nossa digestão.

Durante a escrita, busquei realizar um panorama sobre o cômico, considerando sua abordagem em contextos que jogam com o conhecimento cênico, dramatúrgico, sociopolítico, ideológico e filosófico, apontando-o como um fenômeno que emerge justamente pela intencionalidade em produzi-lo esteticamente e artisticamente.

Observo, então, o cômico não somente enquanto gênero teatral, mas também como uma manifestação intencional das práticas sociais nas quais os sujeitos estão inseridos. Assim, vislumbro que, com o seu intencional uso em sala de aula, os estudantes podem produzir intencionalmente a brincadeira e o riso relacionando aspectos cotidianos e costumeiros na compreensão de determinados temas que não são, por vezes, considerados em um processo de ensino-aprendizagem formal em teatro.

Ocupo-me em refletir sobre o cômico na condição de uma possível metodologia em espaços educacionais que, enquanto recurso pedagógico, motive os estudantes a conhecerem esteticamente e comicamente as especificidades e conteúdos concernentes às Artes Cênicas, tal qual foi colocado no início da escrita por meio da cena dos alunos-palhaços, e até mesmo na função espectador, por

meio da análise e debates do espetáculo carnavalesco proporcionado pela agremiação *Paraíso do Tuiuti*.

Referências

ALBERTI, V. **O riso e o risível**: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARÊAS, V. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução direta do grego, com introdução e índices por Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães Editores, 1951.

BAKHTIN, M. M.. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Universidade de Brasília, [1977], 1993.

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

CASTRO, A. V. de. **O elogio da bobagem**: palhaços do Brasil e do mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

COSTA, C. da S. **O elemento cômico em Martins Pena**. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura, UnB, 2000.

ECO, H. **História da feiúra**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Recor, 2007.

FO, D. **Manual mínimo do ator**. Franca Rame (org.). Tradução Lucas Baldovino, Carlos David Szlak. 3. ed. São Paulo: Senac, 2004.

FRANCO, E. O. **Por uma pedagogia teatral cômica**: Kkkk ? kkkK. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Arte, 2014.

FREIRE, P.. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e terra, 1996.

LAGROU, E. Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances Kaxinawa. In: **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, v. 49 nº 1, 2006, p. 55-90.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PUCCETTI, R. O riso dos Hotxuás. **Revista do Lume**. nº 6, 2005, p. 109-114.

RABETTI, B. **Teatro e comichidades**: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios. Betti Rabetti (org.). Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

RABETTI, B. **Teatro e comichidades 2**: modos de produção do teatro ligeiro carioca. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.