

## Comédia: modos de ser e de estar

O atual número da *Aletria: revista de estudos de literatura*, periódico ligado ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (PósLit) da UFMG, dedica seu “dossiê” à comédia, gênero literário e teatral que, a despeito de sua força e de suas particularidades estéticas e éticas, tem sido muito pouco abordado nas publicações acadêmicas e, em particular, nos “dossiês” de periódicos especializados do país.

Diferentemente de outros gêneros dramáticos, falar sobre a comédia parece quase sempre exigir algum tipo de justificativa. Seja na forma da farsa, da comédia pastelão, do bosteiro, da comédia romântica, da revista ou das *sitcoms* televisivas, a popularidade do gênero parece inversamente proporcional ao seu prestígio na pesquisa acadêmica ou junto à intelectualidade. Mesmo fora dessas esferas, é possível dizer que há mesmo um senso comum de que seu âmbito seria apenas o do entretenimento passageiro – aquele cujo alcance seria tão reduzido que não mereceria sequer uma conversa alongada a seu respeito na saída do teatro, muito menos uma atenção que dure mais que um gesto de deslizamento do dedo na tela do celular.

Parece também estar ligada a essa dimensão, aparentemente despreocupada do gênero, uma desconfiança histórica. O poder estabelecido com frequência mirou artistas cômicos e diferentes formas de comichade temendo o que neles tomavam como irresponsável, potencialmente corrosivo e mesmo anárquico. Para ficar em um verbo que exala comichade, podemos dizer que exemplos disso “abundam”: no início da Era Comum, na medida em que a Igreja Católica se estabeleceu como instituição referencial na Europa, a arte centenária e popular dos mimos foi frontalmente censurada, pois as pequenas cenas cômicas de feira que ridicularizavam os cristãos da época e os seus diferentes símbolos logo se mostraram potencialmente perigosas. Na alta Idade Média, padres eram advertidos sobre a anarquia causada por moralidades cujos diabinhos e diabruras fascinavam fiéis no espaço das igrejas. Centenas de anos depois, na respeitosa corte francesa do século XVII, mesmo um subgênero que já dialogava com a igualmente respeitosa tradição da verossimilhança aristotélica, a alta comédia de Molière não deixou de ser vista com desconfiança pelas instituições da época; o comediô-



grafo gozava da simpatia do rei, mas nobres, clérigos e juristas temiam a mordacidade crítica de suas peças e amiúde censuravam seus textos. Luiz Felipe Baêta Neves (1974) chegaria a cunhar de “ideologia da seriedade” essa atitude frontalmente negativa face à comicidade – de algum modo estruturante do pensamento Ocidental.

Curiosamente, nesta primeira metade do século XXI, é possível dizer que emergiram nuances inesperadas dentro desta tendência. Agora a desconfiança em relação ao gênero se encontra mesmo entre dramaturgos e artistas fora do aparato institucional, que veem nele uma espécie de terreno movediço em que se podem relativizar e mesmo ridicularizar pautas de grupos historicamente oprimidos. Como se sabe, uma vertente importante da comédia – em especial aquela derivada comédia nova romana, da farsa atelana e das máscaras da *commedia dell'arte* – se baseia na produção de tipos e máscaras cômicas, cujas características estereotipadas, fixas e ridicularizantes não pouparam velhos sovins, soldados fanfarrões, clérigos safados, mas também mulheres, pobres, homossexuais e escravizados. A própria tradição do *black face* no teatro e na TV, cujo princípio se baseava na estereotipação do fenótipo da pessoa negra e na ridicularização de aspectos oriundos de culturas afrodescendentes, predominou nos teatros e nos meios de comunicação dos Estados Unidos e do Brasil durante décadas.

A esse recurso da tipificação, frequente no desenho de personagens cômicas, se soma a própria desconfiança em relação a um dos afetos recorrentes na catarse cômica. Henri Bergson, em seu famoso ensaio sobre o riso e o cômico cotidiano, apresenta a clássica formulação de que a catarse na comédia dependeria de certa anestesia momentânea do coração, ou seja, o riso só nasce quando há distância em relação ao objeto de que se ri (Bergson, 2018). Ora, para muitos estaria nessa perspectiva não empática ou não solidária com o alvo do ridículo uma das matrizes da crueldade e do sadismo cômicos – tão frequentes em peças, esquetes e piadas que humilham e diminuem grupos que, fora da representação, já são constantemente oprimidos. Não à toa, com uma rápida passada de olhos pela produção dramática brasileira contemporânea pode chegar a uma invariável constatação: seja por medo, receio ou desdém pela forma, a comédia não está entre os gêneros mais visitados.

No entanto, parece-nos fundamental revisitar a comédia a contrapelo de tais enquadramentos restritivos e algo amedrontados. Em primeiro lugar, porque boa parte deles é tributário de uma leitura muito parcial da *Poética* aristotélica, texto fundamental para o pensamento sobre o drama no Ocidente, que com frequência relegou a comédia a um lugar secundário dentro da poética dos gêneros. Do filósofo grego nos chegaram poucas palavras sobre ela, mas suas poucas considerações a respeito alimentaram uma série de reduções: por tratar de sujeitos inferiores (seja pelo caráter, seja pelo tipo de ação na qual se envolvem) a comédia estaria ligada ao moralmente baixo, ou seja, a tudo aquilo que na vida social seria passível de reprovação ou que, no mínimo, não mereceria lugar no pedestal dos grandes valores. Some-se a isso o modo como desde Aristófanes, a comédia lida de modo rebelde com os pressupostos da verossimilhança clássica, afrouxando os princípios de unidade, coerência e causalidade que depois os neoclássicos tomaram como leis universais para a boa obra dramática. Hoje, problematizada a suposta superioridade ou universalidade desse modo de representação, é possível revisitar os diferentes gêneros cômicos reconhecendo que o que neles escapa ao aristotelismo é também muito poderoso, na medida em que estabelece outros modos de ver o mundo e as relações.

Da mesma maneira, não seria equivocado apontar que certo preconceito de classe nunca esteve de fora dos julgamentos sobre a comédia – gênero que nas suas mais variadas

formas sempre frutificou vigoroso entre as classes populares. Aquilo que na comédia é da ordem do “baixo” – com frequência lido a partir de uma perspectiva moral e, portanto, valorativa –, pode agora ser repensado segundo o que Cleise Mendes (2022) concebeu como dimensão *topográfica* do gênero. A pesquisadora aponta como nas diferentes formas de comicidade opera um movimento de deflação, uma força capaz de puxar os elementos composicionais (tema, enredo, personagens...) para baixo. Invertem-se hierarquias e prioridades: prefere-se o cotidiano ao que é sublime ou exaltado, aquilo que é de ordem material ao transcendental, as platitudes reveladoras às supostas profundidades metafísicas. Daí a afinidade do cômico com o jogo de máscaras, a materialidade do corpo, o sexo, o alimento, as fantasias excrementícias... Ou seja, uma certa verdade da forma estaria nesse tipo de redimensionamento de perspectiva, que também ilumina aspectos inescapavelmente fundamentais da existência.

Ou seja, na comédia, o heroísmo, a virtude e o intelecto exacerbados cedem lugar à humanidade comum, esfera em que se partilham necessidades e fraquezas. Ora, no Ocidente, justamente essa nossa condição animal com frequência foi tomada como limitante, inferior ou secundária. No entanto, para a perspectiva cômica, essa portentosa significância que funda a ideia mesma de uma superioridade racional do homem revela sua dimensão de pantomima, de teatro quase ridículo. As peças de Samuel Beckett são exemplares nesse sentido.

Em segundo lugar, muitos desses enquadramentos restritivos ao gênero também parecem fechar os olhos para a centralidade que a comédia e as diferentes formas de comicidade tiveram na história do teatro brasileiro. O crítico e historiador Sábato Magaldi, sempre afeito ao estabelecimento de marcos e linhagens, não hesita em reconhecer em seu clássico *Panorama do teatro brasileiro* (1997) que a *comédia de costumes* seria o gênero responsável pelas obras felizes que realmente contam na literatura dramática brasileira. Para ele, *O juiz de paz na roça* (1838), de Martins Pena, marca o início de uma trajetória do que haveria de mais autêntico em nosso teatro. Nascida sob o signo do entremez e da farsa, ela povoaria o palco não só de uma linguagem mais próxima do cotidiano, mas também de uma série de tipos sociais identificáveis na vida pública brasileira. A opinião de que a comédia de costumes é o gênero que consolida a tradição teatral brasileira – “nossa única tradição teatral: a da comédia de costumes” – é também compartilhada por Décio de Almeida Prado (1999, p. 117). E, nas palavras de um crítico decisivo do século XIX, Sílvio Romero, estaria nesse gênero a verdadeira reconstrução de uma fisionomia moral dos primeiros cinquenta anos do século XIX, expondo nos palcos a política do favor como mola social, a dimensão de contravenção do tráfego negreiro, a exploração estrangeira, a corrupção generalizada e, como aponta Vilma Arêas, o próprio processo de assimilação problemática da cultura europeia no Brasil e a permanente sensação de desajuste cultural – tema este de algum modo presente nas ácidas paródias de ópera que escreve o comediógrafo, como na peça *O dileitante* (1844) (Arêas *in* Faria, 2012).

O desenvolvimento orgânico do gênero, que parecia absorver na forma algo da dimensão movediça de nossa sociedade, continuaria vivo mais tarde com França Júnior e Artur Azevedo, autores em diálogo direto com outras formas cômicas populares, como as revistas, burletas e *vaudevilles*. Flora Sussekind, em seu famoso *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, mostra como a revista de ano, bebendo da opereta francesa e do desenvolvimento da comédia de costumes, gozou de êxito estrondoso nos palcos cariocas do final do século XIX e do início do XX. Contribuíram para que o público carioca construísse uma imagem de si em um período de mudanças contundentes no espaço público e nas formas de sociabilidade. Foi com a revista – com sua linguagem a um só tempo elogiosa e debochada – que o especta-

dor tinha então condições de se ver dentro das contradições daquele espaço que emergia ora como corte do passado, ora como moderna capital federal –, encenando uma ambivalência daquela cidade calcada nas formas do passado que não passa e nos influxos de uma “cosmopolitização” violenta (Süssekind, 1986).

Não à toa, uma das primeiras companhias de teatro negro do Brasil foi justamente a Companhia de Teatro Negro de Revista, capitaneada pelo baiano De Chocolat, fundada em 1926 e formada por atores e atrizes negros. Era em meio a esse gênero largamente atravessado pelos recursos da comédia popular farsesca que se instalava uma disputa pela produção de outras formas de representação, para além daquelas feitas de apagamento e tipificação violenta do negro. Vê-se aí a relevância do gênero para o período, sua penetrabilidade em meio às classes populares e seu poder de condensar – sempre em chave contraditória – a dimensão de fratura da sociedade brasileira.

Mesmo entre os modernistas paulistas também não faltou quem buscasse justamente na tradição cômica as alternativas para o impasse de representação literária nacional, sempre às voltas com o fantasma das formas importadas em dissonância com a experiência local. Mario de Andrade encontraria então na mitificação da figura cômica do palhaço Piolin algo de uma plenitude inocente, não tocada pela vulgaridade burguesa e, por isso, aberta à espontaneidade criadora. Na mesma esteira, o crítico Antônio de Alcântara Machado veria na arte do palhaço e nas dramaturgias da farsa e da comédia de costumes a incompletude da forma e a falta de compromisso com a verossimilhança clássica. Para ele, estes seriam elementos basilares de um programa denominado “teatro da bagunça”, que explicaria a força de uma tradição local não como um estágio anterior de formas mais modernas e avançadas, mas como uma “salvação pelo cômico popular”, dando-nos acesso a uma representação mais profunda da realidade brasileira.

Na outra ponta desse movimento, agora já distantes da agenda nacional que motivou boa parte dessa produção crítica, com um salto temporal de quase um século e com os olhos postos inclusive na produção não teatral, ainda é possível perceber a centralidade dos diferentes gêneros cômicos e das diferentes formas de comicidade na cultura de massa brasileira contemporânea. Gêneros difusos e voláteis ocupam inclusive o espaço da internet e das redes sociais, de modo que talvez possamos dizer que muito do imaginário que se produz sobre o ser brasileiro hoje – nacional e internacionalmente – passa pelos modos como nos relacionamos com as diferentes formas de comicidade. Afinal, como pensar as redes sociais mundiais sem as ironias, paródias e desbundes dos “memes” brasileiros, que inauguram inclusive padrões formais que logo se deslocam do contexto local e se adequam a outros mundo afora? Nessa disposição recorrente para o jogo, a quebra de uma pretensa elevação dos assuntos e a inversão de hierarquias se forja muito do que poderíamos mapear, inclusive, nos modos de se pensar e fazer política no Brasil.

E é justamente neste ponto que impera uma questão intrigante. Se, de um lado, a comédia foi um gênero largamente frutífero no teatro brasileiro, em particular no século XIX, e, por outro, existe uma “índole” nacional voltada à comicidade, como na produção teatral mais recente o gênero esteja colocado à margem? Se, como dito, as investigações das variações do gênero são restritas em certo meio intelectual – e que se tornam ainda mais raras à medida que se rebaixa o riso –, isso talvez também seja sintoma da escassez no plano artístico. A ambivalência de que foi falada, própria do gênero, registra outro fato não menos importante, mas que se alinha à reflexão que almejamos colocar: de difícil apreensão, escorregadia

por si só, oscilante, a comédia trapaceia nas tentativas de fixidez e de leituras. Ou seja, é um gênero que exige atenção, porque “puxa o tapete” não só do objeto tomado como objeto de riso, mas também do espectador ou daquele que lê. E, em tempos tão suscetíveis e sensíveis, tão esmagadoramente inflexíveis, a comédia, subversiva que é, causa confusões. Em tempos de pulverizações e crise do ato de narrar, a comédia, exigente com o seu espectador e leitor, tem encontrado certa resistência. Sintoma disso é a quase ausência, neste “dossiê”, de um texto que trate de comédias no teatro contemporâneo – muito embora, destacamos, seus elementos estejam sendo apropriados largamente, como se verá, em dramaturgias ditas *híbridas*.

A essa altura, chegamos a uma constatação óbvia, mas importante: a despeito da marginalização sofrida pelos gêneros cômicos (não custa lembrar que, mesmo com sua popularidade, no século XIX a comédia não era considerada gênero respeitado e seu lugar na programação era de ato complementar nas noites teatrais cujo centro era o drama romântico); e a despeito da marginalização pela qual os estudos sobre a comédia e sobre o cômico passaram (também não custa lembrar que são poucos os esforços de histórias e teorias elaborados a partir da perspectiva da comédia), *é por meio dessa tradição cômica que, no Brasil, realizamos muito de nossas principais trocas simbólicas*.

Estas considerações de algum modo buscam justificar a necessidade de tomarmos a comédia “a sério”. Na história do pensamento ocidental, há exceções pontuais de estudos que tomaram o riso e a comicidade como tópico importante. Pensadores que trataram com seriedade do tema quase sempre parecem recomeçar a reflexão ignorando o que disseram seus predecessores, trazendo definições que muitas vezes já constavam nos textos de outros teóricos (Alberti, 1999, p. 8). Tal cenário de fragmentação começa a mudar a partir de meados do século XIX, abrindo espaço para a emergência de estudos que tentaram compreender a comicidade, o riso ou o humor sob diferentes aspectos – ora focando as intenções e o contexto do enunciador, ora o objeto de que se ri, ora os próprios efeitos gerados. Aquela que seria a expressão dramática da comicidade, a comédia, também só recentemente ganhou importância nos estudos dramáticos e literários brasileiros.<sup>1</sup>

O que esse adensamento do debate permite perceber é que, a despeito de muitas teorias que tentaram compreender a comédia a partir de modos e efeitos fixos, as formas do gênero são dinâmicas e os sentidos adquiridos pelos procedimentos que utiliza são elaborados historicamente e socialmente. Se não há estratégias que definam a comédia em uma possível “essência”, também os efeitos a que ela aspira não se reduzem ao riso, por exemplo. Sobretudo a partir do século XVIII, o que ficou evidente é que o gênero operou muito além das fronteiras clássicas, assumindo formas deslizantes que, por vezes, desorientam a própria ideia do que seja cômico. Convenções clássicas do gênero passam por reformulações e são reapropriadas ao gosto dos autores. Não é à toa que um dramaturgo que esteve à frente

---

<sup>1</sup> Daí a importância de estudos como os de Vilma Arêas, que faz uma importante introdução ao gênero em seu *Iniciação à comédia* (1990); de Cleise Furtado Mendes, que promoveu verdadeira inovação no campo ao repensar toda a tradição de estudos sobre a catarse e investigar as especificidades de uma catarse cômica em seu *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia* (2022); ou de Beti Rabetti, que retomou parte importante da “dramaturgia menor” cômica e realizou estudos importantes sobre comediógrafos brasileiros em seu *Teatro e comichadas: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios* (2005) e no seu *Teatro e comichadas 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca* (2007). A lista poderia se estender para outros estudos importantes igualmente importantes, ainda que não sejam muitas as histórias do teatro brasileiro ou os estudos ensaísticos que coloquem a comédia em primeiro plano.

do processo vigoroso de renovação das formas dramáticas no final do século XIX, Tchekhov, tenha travado discussões acalentadas justamente sobre isso. Konstantin Stanislávski, diretor de suas peças, via *O jardim das cerejeiras* como uma dolorosa tragédia, enquanto o dramaturgo insistia em chamá-la “comédia”.

Do ponto de vista da personagem, por exemplo, com frequência se acreditou que a tipificação seria exclusiva da comédia e que tal recurso seria, numa escala de valores, inferior ao desenho da personagem moderna, dotada de uma psicologia ou de “camadas”. No entanto, ainda que a presença de tipos faça parte de uma espécie de memória do gênero, isso não lhe é exclusivo, pois gêneros como melodrama e mesmo a tragédia – com sua miríade de personagens secundários – vão recorrer a diferentes estratégias de tipificação. Ocorre que a comédia muitas vezes parece não temer assumir que toda personagem guarda algum grau de convenção, de predictabilidade, de mecanismo. Matthew Bevis diria inclusive que parte do flerte da comédia com os tipos tem a ver com a ideia de que se pode revelar a verdade sobre as pessoas e sobre relações sociais esticando-as, ampliando-as, exagerando-as – daí o papel iluminador da caricatura, que assume a arte como algo mais verdadeiro que a própria realidade (Bevis, 2013, p. 56). Bergson veria aí o ponto de partida para a afirmação de que uma das funções do riso seria “corrigir” essa dimensão inconsciente, exagerada e mecânica da personagem. No entanto, ao afirmá-lo, o filósofo deixa de lado uma galeria de personagens que, na tradição, são interrogativas ou semi-conhecedoras de si, que não coincidem consigo próprias, mas que vão muitas vezes fingir deliciosamente ser qualquer coisa, inclusive elas próprias.

Do mesmo modo, se enredos cômicos com frequência foram subvalorizados como simplificados, carentes de dimensão metafísica ou muito dependentes da exuberância corpórea da cena, hoje já é possível perceber o quanto esses julgamentos derivavam de hipervalorização dos modos de representação trágicos, opostos e contrastivamente vistos como superiores. Na tragédia, o destino opera para estabelecer um fim doloroso quando crenças são desmanchadas. Na comédia, por outro lado, as forças do destino parecem dar lugar ao acaso, o que implica também reconhecer que o risco é antes de tudo celebrado, pois dele advém alguma forma de descoberta. Ele se torna inclusive uma fonte de prazer: celebração da perspicácia, da possibilidade de corrigir o próprio erro e seguir adiante. É como se na comédia as confusões, as trocas de identidade, as trapaças e quiprocós amiúde nos colocassem em contato com uma forma menos estreita de racionalidade, que zomba das mentes “preparadas”, da lógica estrita e dos planos bem elaborados. Mais uma vez, a filosofia bergsoniana, que vê no quiprocó o resultado da ação mecânica da personagem que insiste em não se adequar à plasticidade da vida, não dá conta daquilo que nos enredos cômicos tem a ver menos com um desejo de correção e mais com um gosto pelo erro, pela sorte e pelo acidente. Nisso tudo, para ficar mais uma vez com Matthew Bevis, haveria uma celebração contraintuitiva de nossas falsas crenças.

Por fim, a ideia mesma de que os procedimentos cômicos estariam a favor exclusivamente do riso pode agora ser ao menos relativizada. Cleise Mendes destaca que a comédia lida com uma miríade de afetos muito mais ampla do que o riso distanciado, de que fala Henri Bergson. Segundo ela, a catarse conjuga necessariamente a experiência emocional e a aprendizagem lógico-racional; e na comédia, especificamente, ela pode mobilizar não só o riso, mas também a simpatia pelas personagens facilitadoras; a antipatia pelas personagens obstrutoras; o júbilo diante da personagem que, com sua astúcia, realiza fantasias que

desbastam cenários angustiantes; o prazer solidário com a personagem que, diante de nós, tira a máscara e inicia uma cômica solidariedade de fraquezas...

Com toda essa ampla discussão, já é possível perceber que o receio diante da comédia parte no mínimo de uma visão muito parcial do gênero. Se ela ameaça, pode igualmente forjar comunidades; se reforça estereótipos, pode igualmente desorientar enquadramentos; se ri do tolo, pode também transformá-lo em pivô do enfrentamento de hierarquias; se ridiculariza de maneira dolorosa, pode do mesmo modo lidar ludicamente com a dor... Essa ambivalência algo perene, tal como exposto, é o que talvez torna a comédia tão desafiadora quanto fascinante, tão censurada quanto insistentemente presente. E é em cada momento histórico e em cada cultura que os pactos do que é cômico na comédia são refeitos: convenções são reafirmadas, ressignificadas ou mesmo banidas, desenhando a comédia como essa forma dinâmica. Em algumas épocas ela parece acanhada, temida, subestimada; no entanto, como lhe é próprio, sempre dá rasteira em ultimos e reafirma a contrapelo aquilo que carrega desde os cortejos fálicos na Grécia antiga: uma permanente pulsão de afirmação da vida.

Alguns desses assuntos são debatidos, abrindo o presente “dossiê”, com a entrevista concedida por Cleise Furtado Mendes aos organizadores: além de abordar alguns dos pontos cruciais de sua trajetória como pesquisadora e autora de comédias, a entrevista, concedida por e-mail, versou sobre o interesse de Cleise por comédias, os aspectos do gênero na contemporaneidade e sobre seu livro, já mencionado, *A gargalhada de Ulisses*, bibliografia fundamental dos estudos do gênero no Brasil.

Além da entrevista, contamos com uma gama bastante ampla e variada de textos sobre a comédia e o cômico, seus tipos, características, desafios editoriais e a chegada no contemporâneo. Assim, ao longo dos dez artigos que compõem este “dossiê”, podemos estabelecer um percurso que parte da presença da comédia e do cômico na Antiguidade Clássica, a começar por Homero, até os recursos presentes na contemporaneidade, passando pelos séculos XVI, XVIII e XIX. Optamos, por isso, por uma organização histórica do gênero, o que – almejamos – possa demonstrar a trajetória e a própria amplitude da comédia ao longo da história do teatro ocidental.

São três os textos que se debruçam sobre a literatura clássica e como a comédia, o cômico e suas variantes estão presentes em diferentes tipologias textuais. Tadeu Bruno da Costa Andrade, no artigo “Homero, o cômico: o estilo poético do *Margites*”, se propõe a uma análise do poema humorístico *Margites*, obra parcialmente perdida e atribuída a Homero, tomada como referência por Aristóteles como precursora da comédia. Assim, o autor se debruça sobre as referências à obra na *Poética*, de Aristóteles, além de relacioná-la às perspectivas de enredo e caráter aristotélicas, para enfim se dedicar ao exame da elocução, com foco no emprego humorístico da formulariedade da épica. Na sequência, ainda versando sobre a Antiguidade Clássica e igualmente sobre Homero, o artigo de Tereza Virginia Ribeiro Barbosa, “Tersites, o mero mortal sem noção”, propõe um estudo da personagem Tersites, na *Ilíada*, como figura cômica universal, um protótipo, tido por muitos estudiosos como um duplo cômico de Aquiles. Assim, Barbosa propõe uma tradução metaplasmativa, que privilegia o léxico dialetal presente nos poemas, a fim de retratar a personalidade cômica da personagem. Por fim, em “O riso musical de Aristófanes: a canção de Agatão e a crítica à nova música em *Tesmoforiantes*”, Luciano Heidrich Bisol e Vanessa Almeida encaram a musicalidade como

um elemento do cômico e, para exemplificar tal hipótese, os autores se detêm sobre uma das canções de *Tesmoforiantes*, de Aristófanes.

Com um pulo temporal, agora chegamos a um dos períodos mais cruciais para a fixação de certo modelo de comédia enquanto gênero teatral e literário, mas não menos ambivalente: o Renascimento e o teatro elisabetano. Em “Essa matéria seríssima de que é feita a comédia shakespeariana”, Fernanda Teixeira de Medeiros analisa, em três comédias de William Shakespeare – *Sonho de uma noite de verão*, *Noite de reis* e *As alegres comadres de Windsor* –, eixos temáticos da construção das peças que representem questões estruturais do corpo social, salientando com isso o quanto a matéria das comédias shakespearianas, menos prestigiadas que as tragédias, é elemento não menos sério.

Já no século XVIII e na Península Ibérica, onde a tradição da comédia é bastante relevante, Luiz Carlos de Barros e Alfredo Cordiviola oferecem, com “Edição anotada do entremez *El encanto y desencanto en la zanfoña y la diferencia y burla de las lenguas*, peça portuguesa inédita do século XVIII, uma edição anotada do entremez – gênero cômico breve presente em certo formato de apresentações teatrais – com um breve estudo introdutório. Dando continuidade aos estudos da comédia e seus desafios editoriais, em “Tradurrindo o sainete *L’Ours* (1894) de Georges Courteline”, de Dennys Silva-Reis, é possível compreender os desafios da tradução de uma peça cômica, ainda mais tratando-se de uma dramaturgia de cunho popular como o sainete, assim como o *vaudeville*, cujas características imediatas com o contexto da cena são tão importantes. Para encerrar ainda este conjunto de artigos articulados à edição de comédias, chegando ao Brasil do início do século XX, Henrique Brener Vertchenko, em “Editar comédias no Brasil das décadas de 1920-1940: entre o cinema e o rádio”, analisa edições de comédias ligeiras e suas formas temáticas e materiais, relacionando os casos escolhidos à disseminação do cinema e do rádio, mídias que alteravam significativamente os modos de entretenimento da época.

Finalmente chegamos ao teatro contemporâneo. Nesse último conjunto, temos também três artigos que vão investigar a diversidade da comédia e do cômico em três países distintos, apontando assim para a permanência, ainda que difusa, do gênero na produção teatral atual. Em “Nós queremos que você ria”, Isa Etel Kopelman e Fernanda Paula Capraro de Toledo vão pensar as peculiaridades da comédia desenvolvida por autoras mulheres. E, para amparar as análises com a comicidade e o riso, as autoras tomam como referências as dramaturgias *Phaedra’s Love*, de Sarah Kane, e *We Want You to Watch*, escrita por Alice Birch em parceria com o coletivo RashDash. Já Michel Silva Guimarães e Adilson Santos de Souza tratam, em “Um sátiro nos Andes: tradição e modernidade no riso de Sileno”, das questões da comicidade e do riso na peça *O Ciclope* (2002), inédita, do argentino César Brie, pautando-se em aspectos do drama satírico e sobre as estratégias de elaboração do cômico. Por fim, para encerrar o “dossiê”, João Alberto Lima Sanches, em “Estratégias de uma comédia lírica”, propõe uma reflexão sobre as estratégias dramatúrgicas da comédia *Maria ao vivo! (ou Mamãe tá aqui)*, solo autobiográfico da atriz Maria Menezes, estreado em 2023 em Salvador.

Com este percurso resumido dos artigos veiculados neste “dossiê”, queremos apenas ressaltar aquilo que pontuamos acima, no breve ensaio sobre o gênero e suas (im)permanências: malgrado toda (pouca) atenção que tem recebido, a comédia é um gênero exigente, escorregadio – podemos afirmar –, e que, embora portadora de elementos condicionantes para sua formação, as convenções do gênero se alteram e se moldam à medida que a própria configuração do cômico precisa se definir. O percurso histórico montado a partir dos artigos recebidos só aponta para essa ambivalência que buscamos salientar: de um lado a perma-



nência, de outro a modulação social e histórica de suas características. Mas, cremos que é preciso, sobretudo, deixar-se envolver pelas artimanhas, traquinagens e abundância de seus recursos para... a diversão. Divirtam-se!

*Os organizadores*

Elen de Medeiros  
Rodrigo Alves do Nascimento

## Referências

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

ARÊAS, Vilma. A comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto de (dir.). *História do teatro brasileiro I – das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 119-137.

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

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.

BEVIS, Matthew. *Comedy – a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

MENDES, Cleise. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2022.

NEVES, Luis Felipe Baêta. A ideologia da seriedade. In: *Revista de cultura vozes*. Rio de Janeiro, ano 68, jan./fev. 1974.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo, Edusp, 1999.

RABETTI, Beti (org.). *Teatro e comichades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

RABETTI, Beti. *Teatro e comichades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.