



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL  
FACULDADE DE LETRAS – FALE  
CURSO – LETRAS/PORTUGUÊS

Arla Katterine Campos Mendonça

**A COMÉDIA COMO CRÍTICA SOCIAL NO TEATRO BRASILEIRO: OS TIPOS DE  
CÔMICO NA PEÇA *O BEM-AMADO*, DE DIAS GOMES.**

**MACEIÓ/AL**

**2021**

ARLA KATTERINE CAMPOS MENDONÇA

**A COMÉDIA COMO CRÍTICA SOCIAL NO TEATRO BRASILEIRO: OS TIPOS DE  
CÔMICO NA PEÇA *O BEM-AMADO*, DE DIAS GOMES.**

Monografia apresentada no curso de graduação da  
Universidade Federal de Alagoas como requisito  
parcial para a obtenção do título de Licenciada em  
Letras Português.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Henrique Trindade  
Kalil Auad.

**MACEIÓ/AL**

**2021**

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

M539c Mendonça, Arla Katterine Campos.

A comédia como crítica social no teatro brasileiro : os tipos de cômico na peça O Bem Amado, de Dias Gomes / Arla Katterine Campos Mendonça. – 2021.  
53 f.

Orientador: Pedro Henrique Trindade Kalil Auad.  
Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Letras - Português) –  
Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Maceió, 2021.

Bibliografia: f. 52-53.

1. Gomes, Dias. O bem amado. 2. Teatro brasileiro (Comédia). 3. Comédia (Literatura) - Crítica social. I. Título.

CDU: 792(81)



**ATA DA REUNIÃO DE JULGAMENTO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DO/A ALUNO/A: ARLA KATTERINE CAMPOS MENDONÇA**

**MATRÍCULA: 14211171**

**TÍTULO DO TCC: A COMÉDIA COMO CRÍTICA SOCIAL NO TEATRO BRASILEIRO: OS TIPOS DE CÔMICO NA PEÇA *O BEM-AMADO*, DE DIAS GOMES**

Ao(s) 17 dia(s) do mês de março do ano de 2021, reuniu-se a Comissão Julgadora do trabalho acima referido, assim constituída:

Prof./a Orientador/a: Pedro Henrique Trindade Kalil Auad

1º Prof./a Examin./a: Moacir Japearson Albuquerque Mendonça

2º Prof./a Examin./a: Susana Souto Silva

que julgou o trabalho ( X ) APROVADO ( ) REPROVADO, atribuindo-lhe as respectivas notas:

Prof./a Orientador/a : 9,0 ( NOVE INTEIROS )

1º Prof./a Examin./a: 9,0( NOVE INTEIROS )

2º Prof./a Examin./a: 9,0( NOVE INTEIROS )

totalizando, assim a média: 9,0 (NOVE INTEIROS), e autorizando os trâmites legais.

Estando todos/as de acordo, lavra-se a presente ata que será assinada pela Comissão.

Maceió, 17 de MARCO de 2021

*R. Trindade Kalil Auad*

Prof./a Orientador/a:

*Moacir Japearson A. Mendonça*

1º Prof./a Examin./a:

*Susana Souto Silva*

2º Prof./a Examin./a:

VISTO DA COORDENAÇÃO



inclusão **Universidade Federal de Alagoas - Ufal**  
expansão **Campus A. C. Simões - Av. Lourival Melo Mota, s/n, Tabuleiro do Martins**  
inovação **- Maceió - AL, CEP: 57072-970**

**Coordenação da Faculdade de Letras – Fale Site:**

[www.fale.ufal.br](http://www.fale.ufal.br) E-mail: [coordlet@ufal.br](mailto:coordlet@ufal.br) Fone (82) 3214-1333

## AGRADECIMENTOS

Iniciei os estudos na Universidade Federal de Alagoas em 2014, com meus recém completos dezoito anos. Hoje, tanto tempo depois, tenho uma estranha dificuldade de me reconhecer naquela garota cheia de sonhos. O caminho que percorri foi muito diferente do que imaginava, mais difícil e muito incerto. No entanto, depois de tantos questionamentos e medos, cheguei até aqui. Concluir essa etapa foi, acima de tudo, uma conquista pessoal, a realização de algo que idealizei ainda muito jovem, sem o apoio da grande maioria. Apesar de receber comentários, “conselhos” e olhares que tentavam diminuir minha escolha, contei com o suporte das pessoas mais valiosas em toda minha vida: minha mãe e minha irmã.

Sou grata a todos os professores que me inspiraram ao longo dessa jornada, mas principalmente aos que conheci na universidade: professor Roberto Sarmiento, professor Aldir de Paula, professora Adna Lopes, professora Gabriela Costa e professora Rita Zozzoli. Sou grata ainda a todos os professores das disciplinas pedagógicas, por todos os embates e todas as provocações, afinal, nas palavras de Bruce Springsteen, “não podemos começar um incêndio sem uma faísca”. Agradeço ainda a meu orientador, professor Pedro Kalil Auad, por toda paciência e confiança ao longo dos últimos meses, e aos membros da banca avaliadora desse trabalho pelas palavras de incentivo e pelas pontuações construtivas.

Sou grata a todos os bons amigos que fiz durante esses anos na universidade, mesmo os que me acompanharam apenas por um curto período de tempo. Agradeço especialmente à Ivan Souza (me perdoe, ainda esqueço a ordem de seus sobrenomes), meu grande amigo. Por todos os passeios pelo campus, por todas as confidências, por todos os fins de tarde esperando o ônibus, pelos conselhos e por sua companhia de imensurável valor. Sem você não tem graça.

Agradeço à minha extraordinária irmã, Karolline Campos, meu maior modelo. Foi através de seus ensinamentos que aprendi a ler e escrever, e foi graças ao seu amor que me tornei uma pessoa mais forte, por você, por mim, por nós. Seremos sempre duas ervilhas numa vargem. Você é minha alma gêmea e quanto a isso não tenho nenhuma dúvida. Agradeço a meu irmão (mesmo que não de sangue) Alex Rolim, por Francis, por todo apoio ao longo dessa jornada, por todos os livros que teve paciência de pesquisar e por ser parte da nossa família. Agradeço a minha mãe, Mari Campos, a mulher mais forte e maravilhosa que tive o prazer de conhecer. Nunca vou conseguir colocar em palavras o quanto admiro seu lindo coração. Não

seria metade do ser humano que sou hoje sem seus ensinamentos, sem seu exemplo, seus sacrifícios e seu incondicional amor. Obrigada por acreditar em mim, por me apoiar em cada uma de minhas ideias malucas, por fazer eu me sentir especial todos os dias e por me dar a certeza de que posso alcançar tudo o que almejo. Você é a fonte de toda a minha força.

Agradeço ao meu melhor amigo, Rodrigo Soriano, por ser a pessoa com quem sempre posso contar, aquele que me aconselha e consola, mas que também diz as verdades difíceis de ouvir. Agradeço por me dar um “empurrãozinho” sempre que pensei em desistir. Obrigada por me ajudar a não temer meu futuro.

Agradeço aos governos do PT no Brasil, por possibilitarem o acesso a uma educação de qualidade à minha geração e, possivelmente, a outras que estão por vir. Agradeço imensamente a todos os que financiaram meus estudos direta ou indiretamente, a todos os que tornaram isso possível.

Agradeço a cada pessoa que acreditou em mim e também aos descrentes. No final, cheguei até aqui. Ainda tenho um longo e árduo caminho para percorrer e muito para aprender, mas a conclusão desse trabalho é um importante primeiro passo. As dúvidas que me assombraram quando questioneei minhas escolhas e meu valor já se extinguiram. Hoje, não reconheço a garota que assistiu a primeira aula na universidade em uma tarde de terça-feira, mas respeito a mulher que me tornei e anseio pelos desafios que enfrentarei daqui em diante. Ainda tenho muito a aprender, mas me despi de meus medos e incertezas. De agora em diante minha bagagem é de certezas e objetivos bem definidos.

## RESUMO

Para a composição do seguinte trabalho, partimos da inquietação que a história da peça *O Bem-Amado*, de Dias Gomes desperta em seus leitores. Propomos aqui uma reflexão acerca do uso do gênero comédia no teatro como tática para críticas sociais. Daremos início com uma investigação dos primeiros vestígios do uso da comédia como estratégia para fazer denúncias desde à Grécia antiga, considerando suas sátiras e peças cômicas, passando pela Roma, Idade Média e *Commedia dell'arte*, até chegarmos ao formato das comédias feitas na atualidade. Refletiremos acerca do riso e do absurdo nos tipos de cômico encontrados na peça de Dias Gomes, considerando como norte o trabalho de Henri Bergson (1900) acerca do riso. Por fim, faremos reflexão sobre o momento político do Brasil quando *O Bem-Amado* teve sua primeira versão escrita, considerando o contexto em que o teatro se encontrava inserido quando a peça foi encenada, além de suas inquietações e estratégias frente à ditadura civil militar instalada no Brasil em 1964.

**Palavras-chave:** História do teatro cômico; *O Bem-Amado*; O uso da comédia como crítica social.

## ABSTRACT

For the composition of the following work, we start from the concern that the story of the play *O Bem-Amado* by Dias Gomes generates in your readers. Here we propose a reflection on the use of the comedy genre in the theater as a strategy for making social criticisms. We will begin with an investigation of the first traces of the use of comedy as a strategy for making complaints from ancient Greece, considering his satires and comic pieces, passing through Rome, Middle Ages and *Commedia dell'arte*, until we get to the format of comedies made today. We will reflect on the laughter and absurdity in the types of comics found in the play by Dias Gomes, considering Henri Bergson's work on laughter, as a guide. Finally, we will reflect on the political moment in Brazil when *O Bem-Amado* had its first written version, considering the context in which the theater was inserted when the play was staged, in addition to its concerns and strategies in the face of the political dictatorship installed in Brazil in 1964.

**Keywords:** History of comic theater; *O Bem-Amado*; Use of comedy as a social critic.

## SUMÁRIO

Introdução.....	8
I. A comédia como crítica social: da grécia antiga à atualidade.....	11
II. Os tipos de cômico na peça <i>o bem-amado</i> , de dias gomes. ....	22
III. A comédia no teatro brasileiro nos anos 50, 60 e 70: seu momento, suas inquietações e suas estratégias. ....	34
Conclusão .....	49
Bibliografia.....	52

## INTRODUÇÃO

A narrativa de *O Bem-Amado* começa em Sucupira, uma pequena cidade litorânea no interior da Bahia. Dois homens entram em cena carregando o corpo de um pescador que morreu e deve ser levado até uma cidade vizinha para ser enterrado, pois em Sucupira não há um cemitério. É aí que entra em cena nosso protagonista, Odorico Paraguaçu. Trata-se de um homem esperto, cheio de lábia, que não perde tempo e decide tirar proveito da situação. Em tom de discurso o “Coronel Odorico” — como a ele se refere uma das personagens em cena — promete que, se eleito prefeito, construirá um cemitério para a cidade. A forma de falar de Odorico atrai olhares, chama atenção, inspira confiança e impõe sua autoridade desde o primeiro momento. Com o apoio do povo e em meio a aplausos, na mudança de um quadro para outro, Sucupira já tem um novo prefeito.

O perfil oportunista e paternalista de Odorico fica visível quando o novo prefeito promete aos seus eleitores enterro e cova de graça: “basta dizer ao padre na hora da extrema unção”<sup>1</sup>. Percebemos que sua personalidade retrata um perfil de políticos muito comuns no Brasil, chamados de populistas. Isso fica claro quando, diante dos processos da prefeitura, Odorico descobre que não há verba para a obra que deseja realizar. Ele não aceita isso como um empecilho, afirma que seu cemitério também é uma obra pública de urgência e desvia verbas de diversas áreas para conseguir cumprir sua principal promessa de campanha. Depois disso, não demora muito para que o cemitério seja construído, mas o prefeito se depara com uma irônica surpresa: não morre ninguém na cidade, o que o impede de inaugurar sua obra. Afinal, “não tem graça”<sup>2</sup> inaugurar o cemitério sem um enterro.

Diante de uma obra que parece inútil, os opositores começam os ataques à Odorico, inclusive pedindo seu *impeachment*, sendo Neco Pedreira, dono do jornal local *A Trombeta*, o maior representante dessa oposição. Por outro lado, Odorico tem ainda seus aliados, entre eles as irmãs Cajazeiras: Dorotéia, Judicéia e Dulcinéia. Ele parece exercer um verdadeiro fascínio sob as irmãs, principalmente sob Dulcinéia, com quem tem um caso secreto. Ironicamente, Odorico é padrinho de casamento da amante, e também confidente de seu marido, Dirceu Borboleta, o assessor da prefeitura. Quando suas aliadas trazem a notícia de que um primo sofrendo de uma forte pneumonia (já estando desenganado pelos médicos) está chegando em Sucupira,

---

<sup>1</sup> GOMES, DIAS. *O Bem-Amado*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018. p. 30.

<sup>2</sup> *Ibidem.*, p. 41.

Odorico vê uma luz no fim do túnel. Afinal, com a morte do primo Ernesto o cemitério finalmente poderia ser inaugurado. Mas, para sua infelicidade, Ernesto tem uma recuperação milagrosa em pouco tempo. Odorico não tarda a buscar uma nova solução, dessa vez mais extrema: decide trazer de volta para a cidade o matador Zeca Diabo, conhecido por seu grande número de homicídios. Com base no histórico do matador, Odorico acredita que ele trará o que falta em Sucupira. Para ganhar a confiança de Zeca, Odorico decide nomeá-lo ao cargo de delegado da cidade, dando à ele carta branca para “sacudir a marreta”<sup>3</sup>. Mas, o novo plano de Odorico também falha. Para sua surpresa, o matador parece agora um homem regenerado, cansado depois de anos de fuga, que a essa altura deseja mais do que tudo uma vida tranquila dali em diante.

Assim, o cemitério de Sucupira segue vazio e o cerco vai se fechando cada vez mais ao redor do prefeito. Odorico não tem muito tempo para se lamentar pela decepção com Zeca Diabo quando descobre que sua amante Dulcinéa está esperando um filho e, para seu desespero, Dirceu Borboleta — o marido desatento — mantém um voto de castidade mesmo estando casado. Sendo assim, quando a gravidez de Dulcinéa viesse à tona, a infidelidade seria exposta.

Dirceu conta ao prefeito que, depois de receber cartas anônimas denunciando os desvios de sua esposa, encontrou um teste de gravidez que comprova suas suspeitas. Diante dessa situação, Odorico aproveita para jogar Dirceu contra Neco, contando que o jornalista é o amante secreto de Dulcinéa e incentiva Dirceu a ir atrás dos amantes e comprovar o suposto caso. Instigando o tolo e inocente Dirceu a se vingar, Odorico vê a perfeita oportunidade de resolver dois problemas de uma só vez: se livrar da responsabilidade da gravidez, de Neco e “com sorte” inaugurar o cemitério — considerando que a ira mortal que tenta criar em Dirceu tinha o objetivo de fazer uma vítima. Mas, novamente, a “sorte” não parece estar ao lado prefeito. Dirceu acaba assassinando a esposa ao invés de Neco Pedreira e, a despeito dos esforços de Odorico para que a falecida seja sepultada no cemitério municipal de Sucupira, a família Cajazeira opta por respeitar a vontade do falecido pai das irmãs e fazer o sepultamento em outra cidade, onde os pais também estão enterrados. Em meio a um surto Odorico ainda insiste desesperadamente na ideia de inaugurar seu cemitério a todo custo, não aceita que o corpo seja transportado, instiga o povo, cria um verdadeiro caos. No entanto, Neco o desmascara perante toda cidade. Depois de uma conversa com Dirceu — preso por assassinato —, o jornalista descobre as manipulações e mentiras de Odorico que levaram o marido a agir contra a esposa infiel e publica a

---

<sup>3</sup> Ibidem., p. 67.

história real em seu pasquim.

Chegamos ao fim da história com o prefeito sendo morto por Zeca Diabo, que “faz justiça” por todos e ironicamente é Odorico Paraguaçu o primeiro a ser enterrado em seu cemitério. É somente com sua morte que se faz a inauguração da mais importante obra de seu mandato como prefeito.

A peça de Dias Gomes cria uma ligação direta entre o teatro e a política, elo este que, para alguns autores é indissociável. A história de *O Bem-Amado* é conhecida pelo humor extremo, por fazer graça sem vergonha, espontaneamente. A peça faz um verdadeiro retrato da vida política brasileira com uma forma de humor capaz de inquietar enquanto expõe na ficção o que em muitos aspectos é também a realidade. Não podemos deixar de notar que além das passagens leves e bem-humoradas do texto, a peça trata de um assunto sério.

Partindo da inquietação que esse tipo de cômico desperta, o presente trabalho tem como objetivo refletir acerca do uso da comédia como estratégia para críticas sociais no teatro. Para isso, no primeiro capítulo propomos uma investigação dos primeiros sinais dessa prática, indo desde o teatro da Grécia antiga até os dias atuais. A seguir, no segundo capítulo, refletiremos sobre os tipos de cômico da peça *O Bem-Amado*, buscando compreender as causas e os efeitos do riso na peça de Dias Gomes. Considerando que a primeira versão dessa história foi escrita em 1962, mesmo que tenha sido encenada profissionalmente somente em 1970, propomos no terceiro capítulo uma investigação sobre o teatro brasileiro das décadas de 50, 60 e 70, buscando compreender o momento, as inquietações e estratégias de artistas dessas décadas, frente às mudanças impostas pela ditadura que tomou conta do Brasil e de toda a América Latina nesse período histórico.

## I. A COMÉDIA COMO CRÍTICA SOCIAL: DA GRÉCIA ANTIGA À ATUALIDADE.

O teatro grego surge por volta de 550 a.C., a partir de rituais de sacrifício, dança e culto aos deuses, em especial à Dioniso, o deus do vinho e da embriaguez — que, segundo os mitos, era acompanhado por um cortejo de sátiros hilários e desbragados. Esse mesmo deus viria a ser também o deus do teatro, da alegria de viver, do riso sem preocupação. Ao lado da respeitada tragédia, a comédia<sup>4</sup> marcava presença com temas ousados que zombavam desde sentimentos sublimes à conflitos internos da *polis*, com “estocadas sarcásticas” até mesmo contra os juízes de festivais teatrais. A verdade é que todos eram alvo dos ataques da comédia grega.

Em seu livro *História mundial do teatro*, Berthold<sup>5</sup> aponta a Comédia ática “Antiga” como a precursora do que seria futuramente a caricatura política, sendo Aristófanes o maior representante na época.<sup>6</sup> É com ele, inclusive, que o teatro do riso adquire sua independência. Aristófanes entrega em sua obra um cômico rude, destemido e agressivo, no entanto, além do humor sarcástico recheado de ironia e infundáveis alfinetadas, encontramos uma profunda preocupação com a democracia. Em suas peças fez apelos pelo fim de guerras, expos a fraqueza da democracia e da religião: “Ele sustentava que o seu destino somente poderia ser confiada a pessoas de inteligência superior e integridade moral”.<sup>7</sup> O fim da era de ouro da comédia política só se dá com sua morte, e então, se inicia o que chamam de “Comédia Média”.

Nesse período que se segue, a comédia grega se afasta da sátira política para entrar em um campo menos ousado: o da vida cotidiana. “Em vez de deuses, generais, filósofos e de chefes de governo, ela satiriza pequenos funcionários gabolas, cidadãos bem de vida, peixeiros, cortesãs famosas, alcoviteiros”<sup>8</sup>. No final do século IV a.C. acontece o segundo ápice da comédia na Antiguidade, com a Comédia Nova e seu novo mestre, Menandro. A força desse segundo momento se dá na motivação para mudanças internas, no ato de avaliar cuidadosamente o bem e o mal, o certo e errado.

Já em Roma, os séculos III e II a.C. marcam o momento de florescimento da literatura dramática.

---

<sup>4</sup> A comédia aparece pela primeira vez em 440 a.C., já a tragédia em 432 a.C. MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p.37.

<sup>5</sup> BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

<sup>6</sup> *Ibidem.*, p.121.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, p.123.

<sup>8</sup> *Ibidem.*, p.124.

Desde o mais remoto início, a habilidade política de Roma se expressou no oferecimento, aos povos conquistados, da oportunidade de promover seus talentos e manter boas relações com seus próprios deuses. Os romanos anexaram a propriedade espiritual, tanto quando a terrena, daqueles que conquistaram, juntamente com o direito de exibi-la em público para o prazer de todos e para a glória da *res publica*.<sup>9</sup>

Ao promover os talentos encontrados nas regiões conquistadas, Roma se servia direta e indiretamente da inteligência e educação gregas, o que faz do teatro romano um inegável herdeiro do grego. Seguindo os passos de Lívio Andrônico — o primeiro dramaturgo de Roma, vindo de uma colônia grega no sul da Itália, responsável por traduções de tragédias e comédias gregas para o latim —, surge Gnaeus Naevius, o primeiro dramaturgo latino e um grande talento da literatura romana. Naevius era crítico ferrenho quando se tratava de elementos corruptos da República romana e, apesar das honrarias que seus dramas o trouxeram, arriscou-se no campo da comédia com polêmicas locais, ataques à políticos e nobres da época, tal qual Aristófanes<sup>10</sup>. A militância nas comédias de Naevius o levou à prisão e, posteriormente, ao exílio, onde morreu por volta de 201 a.C.

A sátira romana sempre acabava por atingir a esfera política, defendendo as tradições à ordem estabelecida, mas era somente a partir da opinião pública (por mais sutil que fosse) que a comédia atingiria seu principal objetivo: fazer rir. Mesmo antes da escrita, a sátira política estava presente em cantos e versos irônicos direcionados a figuras de autoridades diversas, sempre os lembrando que, apesar de sua posição privilegiada e de seu poder, ainda eram homens comuns. Era uma forma de manifestar o bom senso dos que buscavam o equilíbrio na exaltação exagerada de grandes homens. As guerras púnicas disseminaram entre o povo romano uma consciência política ainda maior que se manifestava inicialmente nas primeiras zombarias contra líderes militares. Esse período de guerras civis estimulou e muito inspirou os satiristas, mas muitas autoridades romanas — como o ditador Silla e até mesmo César, que era objeto de inúmeras sátiras sobre sua vida sexual — riam junto com os comediantes. Assim, a sátira política romana segue firme mesmo diante do império. Porém, é importante enfatizar que a ousadia de

---

<sup>9</sup> Ibidem., p.140.

<sup>10</sup> O dramaturgo foi surrado graças à obra *Os Cavaleiros*, uma de suas sátiras da vida social e política da Atenas clássica. “(...) [peça] em que o demagogo Cléon é descrito como um tirano ubuesco, abusado do *démos*. Aristófanes repete nessa obra que “invectivar os maus, não há nada nisso que possa provocar ódio; ao contrário, confere-se honra aos homens de bem, quando se sabe refletir”. MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p.41.

ridicularizar imperadores se restringia apenas àqueles que já estavam mortos, o que ironicamente acabava por enaltecer a nova figura no poder e diminuir seu antecessor.

Plauto, o contemporâneo de Naevius, preferia evitar ataques pessoais, uma vez que “sua origem humilde não lhe permitiria tais impertinências; ele se contenta (...) em aferrar-se aos reveses sociais, a certas categorias, tais como cortesãos e os exploradores do povo”<sup>11</sup>. De repertório inspirado no modelo da Comédia Nova ática, as obras de Plauto acabariam servindo de grande inspiração para a comédia europeia em geral no futuro. Já Terêncio, outro grande nome da comédia romana, diferia de Plauto por retornar a uma linha mais crítica da comédia, com imitações do discurso comum da nobreza romana. Apesar de seu desaparecimento em circunstâncias estranhas durante uma viagem à Grécia e à Ásia Menor, as comédias por ele escritas viveram no teatro ao redor do mundo, dramaturgos clássicos da França, Alemanha, e até mesmo Shakespeare são citados como sendo alguns dos que adotaram as técnicas de Terêncio posteriormente. Os temas escolhidos por ambos — Plauto e Terêncio — eram violentos, trágicos, retratavam tráfico de mulheres, prostituição, estupro e perversidade, o que contribuiu para fazer surgir um riso ainda mais agressivo, um riso de alívio.

A comédia que sucede a Plauto e Terêncio se distancia do gosto do povo romano, agora interessado em corridas de bigas, jogos na arena, incitamento de animais e bufões, o que ocasiona o declínio da comédia nos modelos antigos e abre as portas para “uma espécie rústica de farsa conhecida como fábula atelana”<sup>12</sup>, responsável por dar finais cômicos e grotescos às peças satíricas gregas, e até mesmo às sérias tragédias romanas. Logo as fábulas atelanas foram substituídas pelos mimos, que, assim como na Grécia, se tratavam de peças curtas em monólogo ou diálogo, com foco no realismo e na comédia, e diferiam apenas no fato de os atores não usarem máscaras. Apesar de adular o povo e os governantes, o mimo direcionava sua atenção para a figura do “cristão” e para os deuses antigos, que eram constantemente ridicularizados, assim como tudo o que fugia da compreensão das massas. Existem, inclusive, evidências que ligam o mimo a ideia de martírio, do ridículo e da fé:

Hermann Reich, especialista em *mimus*, sugere até mesmo que o martírio de Cristo, a flagelação e o *Ecce homo* sejam uma derivação direta do *mimus*. Os soldados que colocaram a coroa de espinhos na cabeça do Rei dos Judeus, diz ele, estavam representando uma cena típica de derrisão do repertório do mimo,

---

<sup>11</sup> Ibidem., p.89.

<sup>12</sup> BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 161.

popular entre os exércitos romanos e que incluía tanto o rei quanto os judeus como tipo fixos.<sup>13</sup>

Muito ligados a uma mentalidade apocalíptica, o cristianismo nascia como uma religião séria, que temia ao diabo, e sendo o riso algo tido como proveniente do carnal (e consequentemente do pecado), somado a seu histórico de uso como arma anticristã, não demora a ser definido como algo diabólico. Os líderes da Igreja muito contribuíram para que o riso fosse demonizado, colocando-o como uma ofensa direta a Deus. Rir não era permitido em nenhuma circunstância — sendo os que fazem rir, igualmente intoleráveis —, porque tal ato só faria com que as pessoas esquecessem o medo constante que deveriam sentir do inferno.<sup>14</sup> Essa concepção marca o cristianismo por séculos, mesmo que o riso de divertimento passe a ser levemente tolerado, assim como aquele que zomba o mal.

As estratégias para sátira e a crítica social mudam por volta do século XVI com o surgimento da farsa. Suas origens remontam às festas dos bufões, sendo a primeira marca na história do teatro e literatura com a obra *Maistre Pierre Pathelin*, de autor desconhecido. Representada pela primeira vez por volta de 1465, a peça contava com diálogos ácidos e frases polidas que acabavam em brincadeiras grosseiras. A farsa fazia muito uso da autoironia, da zombaria e polêmicas políticas, sem fazer uso de técnicas cênicas muito complexas, mas com astutas construções verbais. Ela foi uma das principais formas de teatro cômico encontrada no fim da Idade Média na França, tratava-se de uma peça cômica curta semelhante à comédia de costumes e caracteres, com o objetivo de provocar o riso sem nenhum norte moral para guiá-la. Se distinguia da comédia propriamente dita por não seguir as regras de verossimilhança — diferente da sátira ou da paródia —, uma vez que não tinha pretensão de questionar valores. Rabelais, Grimmelshausen e Kotzebue são alguns dos autores que surgem posteriormente, se apropriando desse tipo de escrita confiante e quase estúpida.

Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*<sup>15</sup>, Mikhail Bakhtin sugere que existem duas visões de mundo possíveis: a das autoridades e a do povo. A das autoridades é uma visão séria, já a do povo é uma visão cômica, o que pode ser observado desde as sociedades mais primitivas. Ao ser excluída do domínio sagrado na

---

<sup>13</sup> Ibidem., p.167.

<sup>14</sup> MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p.126.

<sup>15</sup> BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**; tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

Idade Média, a comédia reforça uma ligação com a cultura popular, se tornando característica essencial desta, e é a partir daí que ganha maior liberdade para se desenvolver e evoluir, agora fora do controle das autoridades.

Bakhtin subdivide as múltiplas manifestações da cultura popular em três categorias: 1. As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, peças cômicas, etc); 2. Obras cômicas verbais (incluindo as paródicas); 3. Formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (incluindo insultos, *blasões* populares, etc). Aqui, vamos nos atentar mais às duas primeiras categorias.<sup>16</sup>

A primeira categoria compreende as festas populares, como festa dos loucos, festa do asno, inclusive àquelas que utilizam elementos religiosos, como o riso pascal, por exemplo. Esse momento de diversão era como uma fuga, uma forma de subversão social que era tolerada momentaneamente pelas autoridades que reconheciam a necessidade de um escape da realidade. A apologia à essa forma de expressão e liberdade data do século XV:

Seus defensores se referem antes de mais nada ao fato de ter ela sido instituída logo nos primeiros séculos do cristianismo por antepassados que sabiam muito bem o que faziam. Sublinha-se em seguida seu caráter não sério, de *brincadeira* (bufo). Esses folguedos são indispensáveis “a fim de que *a tolíce* (a bufonaria), que é *a nossa segunda natureza* e parece *inata ao homem*, possa *ao menos uma vez por ano manifestar-se livremente*. Os tonéis de vinho explodiriam se de vez em quando não fossem destapados, se não se deixasse penetrar um pouco de ar. Nós, os homens, somos tonéis mal-ajustados que o *vinho da sabedoria* faria explodir, se se encontrasse sempre na *incessante fermentação* da piedade e do temor divino. É preciso dar-lhe ar, a fim de que não se estrague. Por isso permitimo-nos alguns dias de bufonaria (a tolíce), para em seguida regressar com duplicado zelo ao serviço do Senhor.”<sup>17</sup>

Assim, o riso, a tolíce e a bufonaria, tidos como parte da natureza humana, não seriam uma falha com o divino, com o temor à Deus. A partir daí se instaura um costume de certa tolerância à cultura cômica popular pelos séculos seguintes (até o século XVII), enquanto teólogos e figuras eclesiásticas são invocados em sua defesa quando necessário.

O papa Leão XIII escreveria em seguida uma fórmula análoga: “Considerando que a Igreja é constituída por um elemento divino e outro humano, devemos expressar a este último com a maior franqueza e honestidade possível, pois,

---

<sup>16</sup> Ibidem., p.4.

<sup>17</sup> Bakhtin menciona essa apologia de uma carta circular da Faculdade de Teologia de Paris, datada de 12 de março de 1444, que condena a festa dos loucos e refuta os argumentos expostos por seus defensores. Ibidem. p.65.

como diz o livro de Jeová, ‘Deus não tem a menor necessidade de hipocrisia’<sup>18</sup>.

A visão de mundo cômica da época traduzida em forma verbal tem ligação direta com as festividades carnavalescas. Faziam-se paródias de ritos sagrados, de liturgias, preces, sermões e até das peças religiosas. A principal característica da paródia medieval era a criação de um “realismo grotesco”, usado como estratégia para divertir, mas ainda a serviço do poder. O riso que era gerado pela imitação de uma autoridade não necessariamente a degradava, mas aumentava a legitimidade de sua figura e servia de reforço para os valores da cultura dominante. As autoridades cristãs passaram a considerar que mais valia dar aos fies relativa liberdade. As festas cristãs eram perfeitas substitutas para as manifestações pagãs.

Enquanto isso, a sátira — que reaparece a partir do século XIII — tinha como alvo todos os grupos dominantes que impunham suas vontades e controlavam valores do povo. Suas críticas ainda eram direcionadas aos dirigentes e muitas vezes ao clero, exprimindo o descontentamento com mudanças políticas, sociais, religiosas. É novamente um riso agressivo, grosseiro, indignado, intimidador.

A *Commedia dell'arte* surge entre os séculos XV e XVI na Itália cultura, de acordo com Dario Fo, se trata de uma comédia de “atores profissionais, associados mediante um estatuto próprio de leis e regras, através do qual os cômicos se comprometiam a proteger-se e respeitar-se reciprocamente”<sup>19</sup>. Os cômicos *dell'arte* faziam um tipo de teatro que marcou a história dos espetáculos na Europa por quase trezentos anos e o fizeram como um grupo culto, organizado e de gosto moderno.<sup>20</sup> Suas máscaras eram, de certa forma, descendentes das utilizadas no teatro greco-romano, mas diferiam em alguns aspectos: as máscaras zoomórficas eram exclusivas para representação da baixa corte (servos e todos os que viviam em más condições), enquanto a alta corte (nobres, damas e cavaleiros) era representada como seres humanos. A classe dominante sequer era mencionada, enquanto aqueles considerados inferiores eram retratados como miseráveis e vulgares. Os cômicos desse período não se atreviam a zombar da burguesia, cientes de que se o fizessem estariam correndo o risco de serem surrados e/ou expulsos da cidade.

Com um estilo que combinava monólogos e a perfeita execução de gestos, diálogos e ações, as apresentações dos cômicos *dell'arte* costumava acontecer em praças públicas e nas

---

<sup>18</sup> Ibidem. p.66-67.

<sup>19</sup> FO, Dario. **Manual mínimo do ator**; organização de Franca Rame; tradução de Carlos David Szlak. 5ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011. p.30.

<sup>20</sup> Ibidem., p.20-26.

ruas, uma vez que as companhias raramente conseguiam espaço cênico adequado. Mesmo assim nada impedia suas performances sem roteiro, onde tinham liberdade para criação e desenvolvimento de seus personagens fixos, muitas vezes interpretados pelos mesmos atores até sua morte. Tinham os mimos ambulantes e os improvisadores como ancestrais e a vida cotidiana inspirava esse improviso. O principal impulso dessa vertente vinha do Carnaval, graças aos cortejos de mascarados e a sátira social. Segundo Minois, tratava-se de um verdadeiro carnaval sobre o palco:

Reencontra-se aí a tradição atelana, com seus estereótipos, como Pantalon, o pai rabugento e tolo. O gênero impõe-se, bufão, trivial, burlesco, em 1545, com a formação, em Pádua, da primeira companhia de atores profissionais. As autoridades religiosas e civis tentam, em vão interditar essas impertinências que fazem até grandes senhores rir.<sup>21</sup>

Não podemos deixar de lembrar de Molière, um dos nomes de maior destaque na dramaturgia francesa do século XVII, que viria a se tornar um dos mais significativos nomes da dramaturgia em todo o mundo. Na época em que os atores eram mal vistos pela população e pela igreja, o rei Luís XIV — grande admirador das sátiras, comédias e tragédias — assinou uma lei que proibia a desqualificação dessa classe de profissionais. Foi assim que Molière se tornou seu protegido pessoal.<sup>22</sup> As comédias de Molière satirizavam a burguesia e até mesmo a corte do Rei Sol, sem se resumir apenas à intrigas, mas ousando um pouco mais, o que resultou no surgimento da *comédia de costumes*, recheada de críticas à opiniões e costumes da alta sociedade da época. Molière abordou inúmeras temáticas em suas obras, como a avareza, a inveja e a vida vivida “por aparências”, iniciando o que ficaria conhecido como *comédia de caráter*, onde as personalidades das personagens era o que gerava o riso.

Muitas vezes Molière ironizou os teóricos da dramaturgia, desdenhou suas regras e preferiu resolver na prática — no palco — qualquer problema que enfrentasse, no entanto, deu advertências aos leitores em seus prefácios, explicou sua experiência teatral e compartilhou

---

<sup>21</sup> MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p.300-301.

<sup>22</sup> “(...) [Luís XIV estava] sempre pronto a livrá-lo das encrencas, exceto quando se intensificavam contra si as borboadas e as acusações de ordem vindas do clero francês e dos bem pensantes carolas. Nesse caso, o Rei Sol permitia e até mesmo estimulava os ataques contra Molière, que era usado como bode expiatório para aliviar as tensões mais graves e desviar a atenção”. HUMBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**; tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. p.108

suas reflexões acerca da comédia. Tal trabalho era inédito para a comédia até então, uma vez que os teóricos da época se dedicavam exclusivamente ao estudo da tragédia.<sup>23</sup>

Em *A crítica da Escola de Mulheres*, Molière, furioso por ser rebaixado por alguns dos seus detratores ao nível de farsista vulgar, persegue um inegável objetivo polêmico, mas age também como teórico, dando uma poética à comédia, que obtém pela primeira vez seu título de nobreza. Mostrando, através de palavras ditas aqui por Dorante, a superioridade da comédia sobre a tragédia, Molière anuncia o triunfo da comédia no século XVIII. Ele salienta o fato de que a comédia é um gênero exigente. É importante que o quadro de costumes que ela oferece ao espectador seja verossímil. O autor cômico, assim como o etnólogo, deve ser um observador clarividente, ou mesmo um clínico apurado, capaz de desmontar as mais ínfimas engrenagens da alma humana, que arrancou suas máscaras para exibí-las. É toda sociedade do seu tempo que Molière faz desfilar em cena. Ninguém escapa da sátira: médicos e boticários, advogados, vigaristas e agiotas, professores pedantes e preciosas bitoladas, alcoviteiras, cortesãos bajuladores, libertinos e falsos devotos, etc. Essa obrigação de fidelidade ao real, da qual a tragédia escapa totalmente, essa busca do verdadeiro é uma das dificuldades maiores com que se choca o autor cômico.<sup>24</sup>

Martins Pena foi o principal representante brasileiro da comédia de costumes criada por Molière, sendo o responsável por caracterizar com muito humor e desventuras a sociedade brasileira de sua época. Esse gênero foi um dos mais característicos no teatro brasileiro, responsável pela criação de sátiras sociais a partir de tipos e situações típicas do século XIX. Essa nova forma de sátira se apresentava como uma de análise de comportamentos e costumes em determinado contexto social, tratava de amores proibidos a desvios de conduta, sempre com um predominantemente tom espirituoso e carregado de ironia.<sup>25</sup>

Outra tendência cuja presença foi significativa nesse mesmo período foi o Burlesco que rir com a união de elementos da paródia e da sátira. A palavra “burlesco” tem origem italiana, derivada de *burla*, que seria algo como “piada”, “zombaria”, “ridículo”. Sua primeira aparição se deu na França do século XV, como um gênero tipicamente brincalhão, ousado e desrespeitoso. A série de guerras civis que ocorrem na França entre 1648 e 1653, a Guerra dos Trinta Anos e revolução inglesa não apagam a presença do riso, muito pelo contrário, através de panfletos, caricaturas, bufonarias e escárnios, a nova tendência de manifestações se espalha por

---

<sup>23</sup> Ibidem., p.58.

<sup>24</sup> Ibidem., p.103.

<sup>25</sup> Comédia de costumes. **Wikipédia**. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9dia\\_de\\_costumes](https://pt.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9dia_de_costumes). Acesso em 04 de abril de 2021.

todo o continente europeu. O riso burlesco e barroco se dá como uma reação à situação, e é em meio a zombarias que o povo faz suas denúncias.

Uma nova ordem se estabelece. O riso sempre teve seu lugar no quadro clássico, mas é um riso disciplinado, conveniente, de bom-tom, decente, discreto, fino. Um riso que acomoda as convenções sociais e políticas, que defende valores, excluindo os desvios e os marginais; o riso de Molière, de Boileau, de La Bruyère, que até Bossuet aprecia. Certamente, esses ridentes sabem que o mundo é mau, mas é preciso mudá-lo. Então, vamos rir desses avarentos, dos distraídos, dos burgueses pretensivos, dos velhos amorosos, vamos rir de todos esses furúnculos ridículos que permeiam o corpo social, mas não vamos rir do próprio corpo.<sup>26</sup>

A caricatura, que já estava presente desde a antiguidade, se desenvolveu com mais afinco durante a Idade Média, dentro das tendências do Burlesco. Por algum tempo se manteve como forma de divertimento, sem uma função propriamente dita, mas, apesar de não ser uma forma nova de se fazer rir, a estratégia foi mudando com o passar do tempo, se aperfeiçoando. As *mazarinadas* marcaram um grande momento de zombaria política, onde manifestações do burlesco eram mais constantes: “Por uma vez, os grandes do mundo — rei, rainha, ministros, fidalgos, magistrados, políticos — são reduzidos à sua justa medida: o nada”<sup>27</sup>. É daí que surge a caricatura política, se servindo de elementos da cultura popular para transmitir a mensagem que desejavam passar, se concentrando na “destruição de ídolos através do riso”<sup>28</sup>. Essa tendência foi uma forte aliada durante a revolução, pois permitia que o cômico fosse usado como uma arma revolucionária com a finalidade de rebaixar valores, ídolos e mestres do passado, assim como membros da nobreza e da monarquia e também do clero.<sup>29</sup>

Por toda a Europa a tendência da caricatura se expande seus desenhos satíricos só ganham mais espaço com o desenvolvimento da imprensa. No século XVIII os jornais ganham cada vez mais espaço com desenhos recheados de sátiras políticas, que anteriormente circulavam apenas no formato de panfletos. As imagens das caricaturas exprimem opiniões com muito humor, popularizando cada vez mais o riso associado ao ato de ridicularizar. A censura a esse tipo de manifestação esteve presente de forma mais ou menos intensa em diferentes momentos. Em 1792 ela se movimenta contra os abusos das caricaturas com um decreto que ordena que

---

<sup>26</sup> MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 393.

<sup>27</sup> *Ibidem.*, p.400-401.

<sup>28</sup> *Ibidem.*, p.469.

<sup>29</sup> *Ibidem.*, p.470.

seus autores sejam perseguidos, e mais tarde, com a chegada de Napoleão I ao poder, publicar caricaturas com sátiras políticas deixa de ser possível.<sup>30</sup> Desse modo, a sátira se volta novamente para a caricatura social. No entanto, no século XIX a sátira política volta a ser possível com a liberdade de imprensa reestabelecida em condições que permitem debates carregados de ironia ou alfinetadas gerais, se tornando mais cruel com o passar dos anos.

No Brasil, o fim desse século fica marcado pela novidade trazida pelo teatro de revista, uma tendência que utilizava elementos como a paródia e o exagero e teve três fases bem definidas:

A primeira, que teve seu auge com as peças de Arthur Azevedo, é caracterizada pela valorização do texto em relação à encenação e pela crítica feita com versos e personagens alegóricos. (...) A segunda foi marcada por duas características importantes. Uma delas é a influência norte-americana na música, com a companhia de Jardel Jércolis substituindo a orquestra de cordas pela banda de jazz e a performance física do maestro, que passou a fazer parte do espetáculo. Outra foi a vinda da companhia francesa Ba-ta-clan, na década de 1920, que trouxe novas influências para o gênero: desnudou o corpo feminino, despindo-o das meias grossas. O corpo feminino passou então a ser mais valorizado em danças, quadros musicais e de fantasia, não apenas como elemento coreográfico, mas também cenográfico. Nessa fase, a revista foi marcada pela existência de uma “rivalidade amigável” entre as primeiras estrelas de cada companhia, na disputa pela preferência dos espectadores. A terceira e última fase foi a do investimento em grandes espetáculos, em que um elenco formado por numerosos artistas se revezava a cada temporada. Havia a ênfase à fantasia, por meio do luxo, grandes coreografias, cenários e figurinos suntuosos. A maquinaria, a luz e os efeitos passaram a ser tão importantes quanto os atores. Aos poucos, contudo, a revista começou a apelar fortemente para o escracho, para o nu explícito, deixando de lado uma de suas bases: a comicidade. Assim, entrou em um período de decadência, praticamente desaparecendo na década de 1960.<sup>31</sup>

O século XX é mais rígido em termos de censura graças a implantação de regimes totalitários por todo o mundo. Novamente o humor aparece como uma alternativa, um instrumento de denúncia e luta contra abusos de poder. As movimentações para silenciar essas denúncias não são capazes de extingui-las e o riso continua sendo uma das poucas armas disponíveis para a classe oprimida.

---

<sup>30</sup> Como fazer caricaturas? **Superprof**, 2018. Disponível em: <https://www.superprof.com.br/blog/desenhar-rostos-engracados>. Acesso em: 09 de maio de 2020.

<sup>31</sup> Teatro de revista: Sátira e vedetes. **UOL Educação**. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/teatro-de-revista-satira-e-vedetes.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em 01 de abril de 2021.

Desde a antiguidade o cômico está presente para entreter e divertir, mas na maioria das vezes não se limita a isso. Seu uso ao longo da história o revela como uma estratégia para criticar aspectos da sociedade, uma classe, um povo, seus costumes e seus desvios, mas principalmente figuras de poder com atitudes abusivas ou falhas. Como vimos, desde suas primeiras representações o cômico expõe e zomba não por puro divertimento e abstração momentânea da vida real, mas parece fazê-lo também para aproximar, para colocar todos como iguais, sejam deuses, imperadores, políticos, servos ou camponeses. Às vezes agressivo e indomável, outras vezes sensato e contido, o riso esteve sempre presente na vida do homem. Ao longo dos séculos mudam as tendências e as estratégias, mas a essência do cômico se mantém firme, sobrevivendo às investidas daqueles no poder, sejam eles líderes religiosos com suas ameaças às custas do medo do inferno, seja pela força bruta de censores que perseguem quem os enfrenta. A comédia triunfa e continua se adaptando, se reinventando.

Seguindo a tradição de autores da antiguidade, em *O Bem-Amado*, Dias Gomes faz o uso da comédia como ferramenta de denúncia e exposição, faz uso do humor satírico em um texto carregado de deboche e ironias, com traços da comédia de costumes criada por Molière, um pé na sátira política tão popular no século XVIII e, sem dúvidas, influenciado por tantas outras tendências mencionadas aqui. Após remontar toda a trajetória da comédia ao longo dos séculos vimos as diferentes estratégias e também diferentes tipos de cômico. Partiremos desse ponto para um mergulho mais profundo, buscando identificar pistas de como se dá esse “fazer cômico” no capítulo a seguir.

## II. OS TIPOS DE CÔMICO NA PEÇA *O BEM-AMADO*, DE DIAS GOMES.

A presença do cômico e do riso ao longo da história foi nosso principal foco no capítulo anterior, mas agora nos dispomos a percorrer um novo caminho, dessa vez, buscando compreender o que o gera, sua relação com a vida, com a sociedade, com a arte, a estrutura lógica que pode dar as primeiras pistas do que o faz ser possível. No entanto, o riso e o cômico são manifestações tão comuns e naturais a nós que ao nos dispormos a investiga-lo mais a fundo, acabamos com mais questionamentos do que respostas. Vamos usar como norte e fundamento teórico o ensaio sobre o significado do cômico de Henri Bergson<sup>32</sup>, nos afastando das tentativas de reduzir o cômico a isso ou aquilo, mas sempre refletindo a respeito das inquietações que desperta, seus efeitos, sua força de expansão e, principalmente, suas variações.

Bergson começa a traçar as linhas gerais a respeito do riso partindo de uma simples observação: só há cômico no que é humano. Isso quer dizer que, por exemplo, quando um animal é engraçado, ou mesmo quando um objeto nos faz rir, este riso só é possível a partir do reconhecimento de uma expressão ou atitude humana, uma característica próxima ou semelhante ou a partir da identificação de algum capricho humano em sua forma. Outro direcionamento dado pelo autor aponta que o riso e a empatia não se misturam bem, sendo assim, a insensibilidade, ou pelo menos certa indiferença costuma — e precisa — acompanhar o riso. Isso não impede que algo ou alguém que desperte afeto ou empatia seja alvo de nosso escárnio, mas sim que pelo menos por um momento (conscientemente ou não) precisaremos “silenciar” essa piedade, dando espaço para que o riso seja possível.

Experimente, por um momento, interessar-se por tudo o que é dito e por tudo o que é feito, aja, em imaginação, com aqueles que agem, sinta com aqueles que sentem dê, enfim, a maior amplitude a sua simpatia. Como sob um passe de mágica verá os objetos mais superficiais adquirirem peso e uma coloração severa sobrepor-se a todas as coisas. Agora desligue-se, assista à vida como um espectador indiferente: muitos dramas se transformarão em comédia.<sup>33</sup>

Isolar um fato ou um acontecimento do sentimento que o acompanha pode dar uma sensação anestésica em nossos sentimentos, sensação que se faz necessária para que o riso

---

<sup>32</sup> BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. São Paulo: Edipro, 2018.

<sup>33</sup> *Ibidem.*, p.38-39.

exista. Desse modo, o cômico irá se dirigir diretamente à “inteligência pura”, desconsiderando o lado emocional, que segundo Bergson, despertaria sentimentos incompatíveis com o cômico.<sup>34</sup> Observando o riso em seu ambiente natural — ou seja, a sociedade — nos aproximamos mais de sua função social útil, sua significação. Seguindo por essa linha de raciocínio, o autor sugere que é possível supor que o cômico nasce quando pessoas reunidas em grupos voltam sua atenção para algo ou alguém, calam sua sensibilidade e apenas exercem/fazem uso da inteligência. Bergson ilustra o raciocínio a partir do seguinte exemplo:

Um homem, correndo na rua, tropeça e cai; os passantes riem. Não riríamos dele, acredito, se supuséssemos que ele teve uma súbita fantasia de se sentar no chão. Rimos porque ele se sentou involuntariamente. Não é, portanto, sua brusca mudança de atitude que faz rir, é o que há de involuntário na mudança, é sua falta de jeito. Talvez houvesse uma pedra no meio do caminho. Teria sido preciso mudar o passo ou desviar do obstáculo. Mas por falta de agilidade, por distração ou obstinação do corpo, *por efeito de uma rigidez ou velocidade adquirida*, os músculos continuaram a desenvolver o mesmo movimento quando as circunstâncias pediam outra coisa. É por isso que o homem caiu, é disso que os passantes riem.<sup>35</sup>

O exemplo mostra o risível se manifestando a partir da exigência social de mais flexibilidade onde aparentemente só há o que o autor chama de *rigidez mecânica*, tratando-se de uma circunstância exterior que gera determinado efeito. Quando essa rigidez (a falta de tato para lidar com um obstáculo) ou inflexibilidade é notada, o riso se faz presente. No entanto, Bergson aponta que essa primeira variação do cômico não parte do interior de seu alvo, pelo contrário, se mantém apenas em sua superfície. Se a rigidez mecânica só se revela a partir da existência de um obstáculo exterior, significa que o interior do alvo não foi atingido. Para ser considerada uma característica própria do alvo do riso, essa rigidez precisaria ser uma característica própria e, desse modo, o cômico se faria presente na própria pessoa.

Imaginemos um espírito sempre voltado para o que acabou de fazer, nunca para o que está fazendo, como uma melodia atrasada em relação ao seu acompanhamento. Imaginemos certa falta de elasticidade natural dos sentidos e da inteligência que faça com que continuemos a ver o que não existe mais, ouvir o que não mais ressoa, dizer o que não convém, enfim, que nos adaptemos a uma situação passada e imaginária quando deveríamos nos moldar à realidade

---

<sup>34</sup> Ibidem., p.39

<sup>35</sup> Ibidem., p.40.

presente.<sup>36</sup>

Personagens naturalmente distraídos são explorados com frequência por essa razão, porque essa inadaptação e inflexibilidade aparece como uma característica natural.

Bergson aponta que o cômico se apresenta na vida social como um regulador de ações à espreita, esperando um deslize para exercer sua principal função: punir com o ridículo. É claro que ninguém quer sofrer essa repreensão. Ninguém quer ser visto como ridículo. O riso é um dos responsáveis por castigar os maus costumes, age como aquele o que nos deixa em constante estado de alerta, assegurando que não entraremos em um modo automático em um momento de relaxamento e conforto. Dessa maneira, o cômico pode ser visto como um gesto social, pelo temor que inspira, por nos obrigar a ser flexíveis em qualquer que seja a situação ou cenário. Portanto, a rigidez gera o cômico e o riso, sua consequência, é a correção.

Até aqui traçamos linhas gerais sobre o que Bergson fala sobre a presença do cômico em formas (que sempre vão remeter a algo humano), atitudes e movimentos gerais (o enfrentamento de um obstáculo que põe em prova a flexibilidade de um indivíduo ou expõe sua rigidez, seja ela causada por uma desatenção momentânea ou uma característica natural), no entanto, o autor assegura que se o buscarmos em ações e situações, o encontraremos com mais facilidade no dia a dia.<sup>37</sup> Considerado pelo autor como o que “exagera e simplifica a vida” sendo ainda mais instrutivo que a realidade, o teatro é apontado como a perfeita direção para seguir adiante nessa busca.

E é aqui que começamos a cruzar as reflexões de Bergson com a obra de Dias Gomes.

Dias Gomes considerava a peça *O Bem-Amado*, dentre todas as outras de sua autoria, a que teve uma história mais “acidentada”. Foi encomendada a princípio por Flávio Rangel, na época, diretor do Teatro Brasileiro de Comédia, com enredo baseado em uma crônica de Nestor de Holanda publicada no Diário Carioca. A história de um candidato à prefeitura de um pequeno município do Espírito Santo, eleito sob a promessa de construir um cemitério foi contada a Dias Gomes pelo próprio Nestor. A primeira versão da peça foi escrita em 1962, mas não chegou aos palcos imediatamente. Foi publicada pela primeira vez no ano seguinte, em um especial de natal de uma revista, e teve uma versão exibida no programa TV de Vanguarda da TV Tupi pouco depois, em 1964. Os direitos da história chegaram a ser vendidos para o cinema, mas as

---

<sup>36</sup> Ibidem., p. 41.

<sup>37</sup> Ibidem., p. 65.

filmagens nunca aconteceram, e então, quase oito anos depois de escrita, finalmente foi levada à cena com o título *Odorico, o Bem-Amado ou Uma Obra do Governo* em Recife. Mais tarde, em 1970, outra montagem chegou aos palcos do Rio de Janeiro no Teatro Glaucio Gill e muitas outras aconteceram por todo o Brasil.

Dali a três anos acontece a estreia da versão televisiva da história, adaptada pelo próprio Dias Gomes. O primeiro episódio foi exibido em janeiro de 1973 no nobre horário “das dez” da rede Globo, com Paulo Gracindo, Lima Duarte e Ida Gomes em alguns dos papéis principais. O sucesso da telenovela foi tanto que chegou a ser comercializada para outros países, ganhando versões em espanhol e chegando até mesmo aos Estados Unidos. Entre os anos de 1980 e 1984 a rede Globo chegou ainda a exibir um seriado especial sobre a história onde o personagem de Odorico voltava a vida, para a felicidade dos espectadores que acompanhavam suas peripécias. Em 1975 a obra foi publicada em formato de livro com o título *O Bem-Amado, Farsa Sócio Política-Patológica*, com alterações de enredo e relações das personagens com base da adaptação televisiva. Em 2007 voltou aos palcos de teatros e três anos depois foi finalmente adaptada para o cinema, resultando no filme dirigido por Guel Arraes.<sup>38</sup>

A peça de Dias Gomes é escrita em um momento da dramaturgia brasileira onde autores buscavam refletir mais profundamente sobre sua realidade, e o faziam por meio da criação de uma “tipificação do povo”. Partindo daí, podemos considerar que a personagem de Odorico é baseada em um tipo de político muito comum nas cidades pequenas do interior, mas também nas grandes cidades, como aponta o próprio autor: “ (...) [esse tipo de políticos são] frutos não da prática da democracia, mas da alienação e do oportunismo dos governantes, eleitos ou nomeados, escolhidos ou impostos”.<sup>39</sup> O assunto abordado na “farsa sociopolítico-patológica” é inegavelmente sério, mas ainda assim rimos de seus extremos, do absurdo, rimos quando o exagero não soa impossível. Rimos com *O Bem-Amado*, rimos do Bem-Amado. Para a reflexão e discussão desse ponto em diante, vamos levar em consideração a versão escrita da peça, cuja publicação, como dissemos, data de 1975.

Se levarmos nossa reflexão acerca do cômico por um caminho de maior simplificação, como sugere Bergson, retornaremos às lembranças mais antigas, da infância. O autor sugere que os jogos infantis que divertem as crianças podem oferecer um bom ponto de partida nessa

---

<sup>38</sup> O Bem-Amado - Novela, **Memória Globo**. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/o-bem-amado/curiosidades/> Acesso em: 5 dez. 2020.

<sup>39</sup> GOMES, DIAS. **O Bem-Amado**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018. p.8.

busca pela compreensão do que faz o homem rir. Partindo da ideia de que resta algo de infantil na maior parte das emoções alegres, Bergson afirma que é possível perceber uma relação entre o prazer infantil em jogos e o proporcionado pela comédia. Considerando que a comédia é justamente um jogo que imita a vida, ele questiona: “E, se nos jogos das crianças, enquanto manuseiam bonecas e marionetes, tudo se faz por meio de cordões, não seriam estes mesmos cordões que reencontraremos, refinados pelo uso, nos fios que ligam as situações da comédia?”<sup>40</sup> Os objetos manipulados seriam como as personagens da comédia, nas quais podemos verificar as mesmas análises gerais feitas anteriormente<sup>41</sup>, mas as quais caberia agora uma nova definição: “*É cômica toda encenação de atos e acontecimentos que nos oferece, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a nítida sensação de um arranjo mecânico*”.<sup>42</sup> Entre os diferentes tipos de cômico, Bergson menciona o da repetição (exemplificada com a metáfora do boneco de molas<sup>43</sup>) como um elemento usual da comédia clássica e o do efeito dominó (explicado por meio da metáfora da bola de neve<sup>44</sup>), mas vamos nos focar inicialmente no cômico da manipulação, ou o cômico expresso no jogo com marionetes (como na metáfora escolhida pelo autor para melhor ilustrar essa variante).

Entre as personagens principais de *O Bem-Amado*, podemos observar que muitos se apresentam como marionetes nas mãos de Odorico: as irmãs Cajazeiras, Dirceu Borboleta e Zeca Diabo. São muitas as situações em que o prefeito de Sucupira manipula as personagens ao seu redor para conseguir o que deseja, sem medir ou considerar as consequências negativas de seus desejos. No texto da peça, quando entra em cena pela primeira vez Odorico recebe imediatamente a breve descrição de alguém que parece atrair atenção para si, ou seja, se trata de uma figura que impressiona e convence. É descrito como um demagogo, “teatral no mau sentido” — mas é claro que somente seu magnetismo parece ser visível para aqueles ao seu redor.<sup>45</sup> Por outro lado, quando a personagem de Dirceu entre em cena, temos a descrição de

---

<sup>40</sup> BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**; tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018. p.65.

<sup>41</sup> Nos referimos aqui ao que foi visto anteriormente sobre a rigidez mecânica: “O que há de risível em um caso como no outro é a existência de uma certa rigidez do mecânico onde gostaríamos de encontrar a agilidade e a flexibilidade viva de uma pessoa”. Ibidem., p.41.

<sup>42</sup> Ibidem., p.66.

<sup>43</sup> “Em uma repetição cômica de palavras apresentam-se geralmente dois temas, um sentimento reprimido que se distende como uma mola, e uma ideia de se diverte em novamente reprimir o sentimento”. Ibidem., p. 68.

<sup>44</sup> “(...) efeito que se propaga adicionando-se a si mesmo, de modo que a causa, insignificante em sua origem, chega, por uma necessária progressão, a um resultado tão grandioso quanto inesperado”. Ibidem., p.71.

<sup>45</sup> GOMES, DIAS. **O Bem-Amado**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018. p.18.

um homem de “tipo fisicamente frágil e ar desligado”<sup>46</sup>. Já as irmãs Cajazeiras, quando em cena pela primeira vez, têm suas descrições mais voltadas para o efeito que Odorico causa nelas que necessariamente sobre suas personalidades individuais. Dorotéa é descrita como uma comum professora de uma cidade pequena, uma mulher “de maneiras pouco femininas” e “qualidades evidentes de liderança”, sob a qual Odorico exerce um “terrível fascínio”<sup>47</sup>. Quanto à Juju e Dulcinéa, características e descrições são ainda mais limitadas, resumindo-se ao mesmo fascínio por Odorico que sente a irmã mais velha. Mais adiante Zeca Diabo é apresentado ao leitor como um homem desconfiado, de fala mansa e voz calma, o que contrasta muitíssimo com sua fama de assassino. Apesar do peso de sua fama, até mesmo o conhecido e temido matador parece cair na teia de encanto e admiração de Odorico, que mais tarde o controlará tão bem quanto a todas as outras pessoas ao seu redor. Bom, pelo menos é o que tenta fazer por algum tempo.

Odorico é aquele que segura os fios dessas marionetes, tira proveito da ingenuidade de uns, do fascínio que exerce sob outros e diverte o público com suas armações. Na maior parte do tempo ele tem um controle cômico sob todos ao seu redor, porque de fato os controla, mas isso não significa que suas movimentações são sempre bem-sucedidas. Nesse tipo de cena de comédia as personagens acreditam agir e falar com liberdade, no entanto, quando observadas por outros aspectos (da perspectiva do espectador da peça, ou nesse caso, do leitor de sua versão escrita), elas mais parecem joguetes sob o domínio de uma mente com mais lábia. As marionetes acreditam conservar o que lhes é essencial à vida, enquanto quem segura e manipula seus fios tira proveito de seus bonecos animados, fazendo-os agir de acordo com suas vontades. Bergson enfatiza que é mais do que natural para o espectador estar do lado de quem manipula, uma vez que preferimos enganar a ser enganados:

Por instinto, e porque, ao menos em imaginação, preferimos enganar a sermos enganados, é do lado dos trapaceiros que o espectador se coloca. Compactua com eles e, dali em diante, como a criança que conseguiu tomar emprestado o boneco do amigo, toma os cordões em suas mãos e faz a marionete se mover pela cena.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Ibidem., p.20.

<sup>47</sup> Ibidem., p.19.

<sup>48</sup> BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**; tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018. p.70.

Enquanto a manipulação das irmãs Dulcinéa, Judicéa e Dorotéa podem aparecer de modo mais tímido e sutil, as movimentações de Odorico para puxar os fios de personagens como Zeca Diabo e Dirceu ficam bem mais evidentes ao longo da peça. Por exemplo, quando trazido de volta a Sucupira após anos fugindo da polícia por seus crimes do passado, Zeca Diabo se mostra desconfiado a princípio, mas não tarda a ser convencido por Odorico de que o convite para que volte à cidade é desinteressado, apenas porque “é inadmissível que um cidadão daquela terra esteja proibido de retornar a ela”<sup>49</sup>. Frente à desconfiança do matador, Odorico assegura que ele não será incomodado em seu retorno, mas, caso o incomodem, ele deve reagir, se defender. Incentivar uma reação violenta por parte de Zeca — a quem se refere como um “fazedor de defuntos” — é a forma de Odorico puxar os fios dessa marionete, com o objetivo de se beneficiar de uma possível tragédia:

ODORICO — Agora, sim. Vamos resolver o nosso problema. Temos o homem de que precisamos.

DOROTÉA — Que homem?

ODORICO — O homem que vai dar a esta cidade o que está faltando a ela. Eu já estava cansado de esperar pela morte do primo Ernesto. Decidi pôr em prática um outro plano, para o caso desse falhar.

DULCINÉA — Será que o senhor mandou buscar outro doente?

ODORICO — Nada disso. Nem doente nem defunto. O que mandei buscar foi um fazedor de defuntos.<sup>50</sup>

Ao oferecê-lo o cargo de delegado de Sucupira, Odorico busca não somente ganhar sua confiança, mas também ter maior domínio sobre Zeca. Aproveitando-se do fato do homem dever a ele não apenas gratidão pelo retorno à cidade, mas também obediência como seu subordinado, o prefeito dá a primeira ordem ao novo delegado: o manda dar uma batida na redação da gazeta “subversiva” e “sacudir a marreta em nome da lei e da democracia”<sup>51</sup>. Novamente temos um exemplo de Odorico instigando um acesso violento pela parte de Zeca que possivelmente acabaria em uma tragédia, mas que possibilitaria a inauguração do cemitério municipal.

Dirceu Borboleta é outra personagem que tem seus fios de marionete manipulados pelo

---

<sup>49</sup> GOMES, DIAS. **O Bem-Amado**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018. p.64

<sup>50</sup> *Ibidem.*, p.63

<sup>51</sup> *Ibidem.*, p.68.

prefeito de forma significativa mais adiante na cronologia da história. Diante da certeza de que a esposa Dulcinéa o traiu, Dirceu é levado por Odorico a acreditar que deve se vingar do suposto amante em nome de sua honra:

ODORICO — Eu imagino seu sofrimento. É duro um golpe desses, é duro. Mas você não tem que ficar assim nesse desconsolo. Tem é que reagir, como homem.

DIRCEU — O senhor disse que ela está com ele agora, na redação d'A Trombeta?

ODORICO — Está, tenho certeza.

DIRCEU — Vou lá.

ODORICO — Espere. Tenha calma. Eu sei que numa hora dessas não adianta dar conselhos. Se eu estivesse no seu lugar também perdia a cabeça e passava fogo nesse destruidor de lares. Mas é que a coisa talvez pudesse ser resolvida sem morte. Já sei o que você vai dizer, que é uma questão de honra. E honra só se lava com sangue. Está bem. Vá e resolva. O que puder fazer depois para lhe dar fuga, pode ficar certo de que farei. (*Estende a mão a Dirceu.*) Você está armado?<sup>52</sup>

A situação se torna ainda mais irônica e cômica pelo fato de o verdadeiro amante ser o próprio Odorico. Aproveitador, o prefeito vê nessa situação a oportunidade perfeita para se livrar de dois problemas de uma só vez: fazendo Dirceu agir contra Neco Pedreira (dono da gazeta de Sucupira e o maior representante da oposição ao seu governo) Odorico conseguiria inaugurar seu cemitério com o enterro do jornalista, e ainda se livraria do revés de exposto como o verdadeiro amante de Dulcinéa, e o pai da criança que ela carregava.

Considerando que o riso é uma resposta à uma distração da vida, uma rigidez mecânica e inflexibilidade, este, como vimos, é um gesto social que reprime tal distração, nos mantém alertas para evitar uma exposição e, se necessário, aplica a devida correção (o riso). Bergson apresenta mais adiante em seu ensaio a *repetição, inversão e interferência entre séries*, procedimentos do teatro de *vaudeville*, cujo mecanismos em cenas são comumente encontrados na comédia clássica e no teatro contemporâneo. A *repetição*<sup>53</sup> trata de circunstâncias que se repe-

---

<sup>52</sup> Ibidem., p. 85

<sup>53</sup> BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**; tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018. p.76.

tem com frequência, de modo que se destacam no que seria “o curso natural da vida”. A *inversão*<sup>54</sup> está presente quando uma cena cômica apresenta uma situação em que os papéis são invertidos, já a *interferência entre séries* se refere a uma situação que se torna cômica por “pertencer, ao mesmo tempo, a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes, de modo que possa ser interpretada concomitantemente, em dois sentidos diferentes”<sup>55</sup>.

Em *O Bem-Amado* podemos encontrar alguns desses mecanismos.

Quando Odorico se encontra repetidamente diante de obstáculos e empecilhos para inaugurar seu cemitério: primeiro há uma “escassez” de mortes em Sucupira nos primeiros anos de seu mandato, o que inutiliza sua obra, em seguida ele conta com a morte de Ernesto, primo das irmãs Cajazeiras, trazido à cidade desenganado pelos médicos, mas este milagrosamente se cura. Então, como vimos, o prefeito traz Zeca Diabo de volta para Sucupira, contando com que a mera presença do matador já venha a ser o suficiente para “agitar as coisas” na pacata cidade. No entanto, se surpreende quando o homem se mostra como um indivíduo que agora só quer se regenerar e viver uma vida tranquila. Mas ainda assim Odorico não sossega, parte de um plano para outro e vendo aproveitando uma oportunidade instiga Dirceu a cometer um crime que “com sorte” resultaria no primeiro enterro do cemitério municipal. Ironicamente, além de não se livrar de seu maior oponente (que deveria ser o corpo no caixão), o prefeito é impedido de enterrar o corpo de Dulcinéa (a infeliz e desavisada vítima) quando tio Hilário conta que, seguindo um desejo dos falecidos pais, o corpo da falecida deve ser enterrado no jazido da família Cajazeira. Odorico parece preso em um ciclo que se repete: sempre parece encontrar uma saída para seu problema algo acontece e o coloca novamente no mesmo ponto de partida, um prefeito que construiu um cemitério, mas não tem um defunto para inaugurar a obra. A repetição desse ciclo se torna engraçada por si só.

Já o processo de inversão pode ser encontrado nos atos finais da peça: apesar de contar com o apoio incondicional das irmãs Cajazeiras, Odorico é impedido de enterrar o corpo de Dulcinéa. Ele tinha a confiança e fidelidade de Dirceu, mas isso não é suficiente para fazer com que o marido traído oculte o fato de que foi manipulado pelo prefeito a agir contra a esposa infiel. E por fim, depois de tanto instigar o espírito violento de Zeca Diabo contra terceiros, o matador acaba se voltando contra o próprio Odorico. Buscando “fazer justiça” Zeca assassina Odorico, e é com a morte do prefeito que o cemitério finalmente pode ser inaugurado. Odorico

---

<sup>54</sup> Ibidem., p.77.

<sup>55</sup> Ibidem., p.79.

arma a rede na qual acaba por cair. De manipulador e dono do poder Odorico se torna o alvo final nessa história de final trágico e cômico.

Outro tipo de cômico que Bergson apresenta é o cômico das palavras. Segundo o autor, devemos considerar que o cômico que se produz pela linguagem tem muitas facetas. Desse modo, se faz necessário diferenciar o cômico expresso pela linguagem do que de fato é criado por ela. A diferenciação é feita pelo autor da seguinte maneira:

A rigor, o primeiro poderia ser traduzido de uma língua para outra, ainda que possa perder grande parte de sua significação ao passar para uma nova sociedade, diferente por seus modos, por sua literatura e, sobretudo, por sua associação de ideias. Mas o segundo geralmente é intraduzível. Deve o que é à estrutura da frase ou à escolha das palavras. Não se resume a constatar certas distrações particulares dos homens e acontecimentos com a ajuda da linguagem, sublinha as distrações da própria linguagem. É a própria linguagem que, deste modo, torna-se cômica. É verdade que as frases não se fazem sozinhas, e que, se rimos delas, poderemos rir de seu autor pelo mesmo motivo. Mas esta última condição não será indispensável. A frase, a palavra, terão aqui uma força cômica independente. Prova disto é que, na maior parte das vezes, sentiremos certa dificuldade em dizer de quem rimos, ainda que quase sempre sintamos confusamente que rimos de alguém.<sup>56</sup>

É praticamente impossível falar de Odorico Paraguaçu sem mencionar sua forma de falar. Ele usa palavras de forma inusual, as vezes inventa algumas novas, as coloca em contextos sem nenhum sentido, além de exagerar tanto em suas tentativas de soar bem em seus discursos que acaba se tornando motivo de riso. Sobre a tendência de Odorico de falar “em tom de discurso”, encontramos uma observação nas reflexões de Bergson que aponta esse fato como uma característica do que seria o cômico profissional. Nesses casos, determinadas figuras, levadas pela vaidade profissional, não conseguem se desprender de uma linguagem típica de sua profissão, o que muita vez soa ridículo e inapropriado. Desde o primeiro momento em cena Odorico se impõe como um tipo de autoridade perante aos demais por ter sido eleito vereador de Sucupira.

De volta às falas exageradas de Odorico, temos exemplos que vão desde “vim de branco para ser mais claro”, “sou um jenipapista juramentado”, “tenho que botar de lado esses considerandos”, “os finalmentes justificam os não obstantes”, “é um agonizantista praticante” e o clássico “este momento há de ficar para sempre gravado nos anais e menstruais da História de

---

<sup>56</sup> Ibidem., p.82.

Sucupira”. Não podemos deixar de mencionar também suas palavras inventadas, como é o caso de “jenipapação”, “deceptude”, “desprocedente” e outras mais. Por trás das tentativas de um discurso que soe culto e pomposo, Odorico expressa sua principal característica: a vaidade. Ele quer parecer um bom falante, quer demonstrar um domínio das palavras, quer, através delas, convencer seus ouvintes, impor sua autoridade e passar confiança. Sua desenvoltura oral faz parte de seu magnetismo, é sua lábria com as palavras que o coloca como superior aos demais.

Odorico Paraguaçu é o protagonista da história, a peça central da narrativa e, além disso, a personagem mais complexa e mais bem explorada. Não é à toa que o título da peça se refere a ele. As vidas de todos orbitam em torno das vontades e caprichos de uma única pessoa, que apesar dos inegáveis defeitos, não deixa de ser cômica. Na verdade, são justamente os absurdos de Odorico que o tornam tão engraçado.

Sendo o homem o único capaz de ser cômico, não podemos deixar de levar em conta seu caráter, e é aqui que nos deparamos com mais um tipo de cômico sobre o qual Bergson trata: o cômico de caráter. Até então “a dificuldade era bem mais a de explicar por que rimos de outra coisa que não do caráter, e por quais sutis fenômenos de impregnação, de combinação ou de mistura o cômico pode se insinuar em um simples movimento, em uma situação impessoal, em uma frase solta”.<sup>57</sup> Segundo o autor, uma pessoa se torna cômica a partir do momento em que deixa de nos interessar. Esse desinteresse tem início com o que ele chama de “enrijecimento contra a vida social”. Se trata de um indivíduo que segue vivendo sem se preocupar com os outros ao seu redor, e é esta a sua distração, há um enrijecimento de caráter onde deveria haver flexibilidade e constante atenção.

A sociedade propriamente dita não procede de outro modo. É preciso que cada um de seus membros fique atento ao que o cerca, modele-se sobre o que o circunda, evite, enfim, fechar-se em seu caráter como em uma torre de marfim. É por isso que ela faz pairar sobre cada um, se não a ameaça de uma correção, ao menos a perspectiva de uma humilhação, que, por ser leve, não é menos temida. Tal deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para aquele que é seu objeto, o riso é na verdade uma espécie de trote social.<sup>58</sup>

Segundo Bergson, defeitos leves de caráter fazem rir, mas surge o impasse se considerarmos que talvez essas falhas de caráter só aparentem ser leves porque rimos delas e queremos nos dar uma desculpa ou um “desconto” por rir. Afinal, há defeitos dos quais rimos mesmo

---

<sup>57</sup>Ibidem., p.95.

<sup>58</sup> Ibidem., p.96

estando conscientes de sua gravidade. No entanto, o cômico de caráter nem sempre é um indício dos defeitos leves ou graves de uma personagem, mas sim um indicativo de que uma rigidez foi identificada, rigidez essa que a sociedade pode considerar suspeita. Um exemplo desse caso dado por Bergson é a avareza de Harpagão e a honestidade de Alceste.<sup>59</sup> São os defeitos os principais causadores do riso graças a sua inadaptação ao meio social, muito mais isso que necessariamente sua imoralidade. Ou seja, o cômico se dá graças a inadequação à vida social de aspectos do caráter de alguém, então não analisamos esses fatos a partir de nossa moralidade, mas sim pelo fato de ser algo que foge do padrão aceitável socialmente.

Então nos deparamos com a questão: qual a estratégia usada para impedir a comoção numa peça cômica, por exemplo? Bergson responde a essa questão a partir de uma observação simples: a simpatia levada ao teatro é artificial, ou seja, em alguns casos podemos aceitar ou recusar compartilhar “sentimentos de alegria ou sofrimentos imaginários”. Duas abordagens são possíveis nesses casos: a arte de adormecer sentimentos quase como se faz em uma hipnose ou a arte de desencorajar a simpatia diante de uma situação séria, justamente quando ela deveria aparecer. Ambas são exercidas pelo poeta cômico, conscientemente ou não.<sup>60</sup>

Para Bergson, ao invés de permitir que concentremos nossa atenção em atos, a comédia dirige nosso olhar para os gestos, ou seja, atitudes, movimentos ou discursos, através dos quais se manifestam a alma. Os gestos de Odorico demonstram sua vaidade, seu ego. A partir dessa perspectiva podemos rir de suas armações e de seu trágico e ainda cômico destino, ao invés de nos sensibilizarmos com ele ou com os demais ao seu redor. Isso quer dizer que enquanto Odorico segurava os fios de marionete e manipulava as personagens ao seu redor, o poeta cômico segurava os seus, expondo, por fim, suas falhas de caráter, denunciando sua rigidez e sua inadaptação ao meio social. A correção dessas falhas só pode ser feita por meio do riso. E rimos.

---

<sup>59</sup> Bergson usa as personagens de Molière das peças “O avarento” e “O misantropo”, respectivamente, para ilustrar esse exemplo. *Ibidem.*, p.97.

<sup>60</sup> *Ibidem.*, p. 97-99.

### III. A COMÉDIA NO TEATRO BRASILEIRO NOS ANOS 50, 60 E 70: SEU MOMENTO, SUAS INQUIETAÇÕES E SUAS ESTRATÉGIAS.

As décadas de 1950 e 1960 são decisivas para artistas de toda a América Latina, entre eles, é claro, os artistas do teatro. No Brasil, por volta de 1953, é fundado o Teatro de Arena de São Paulo, e com Augusto Boal e José Renato à frente da direção artística, o grupo teatral se torna um dos mais importantes da época. Ao contrário da prática mais sofisticada do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), o Teatro de Arena propõe produções de baixo custo, com um tom revolucionário que parece conversar diretamente com as inquietações que afligiam a classe artística da época.<sup>61</sup> Em 1956 o Arena nadava contra a corrente com o início de sua fase “realista”, que se afastava do tipo estético de teatro que se fazia na época, que fora fundada originalmente pelo TBC, “feito por quem tem dinheiro para quem também o tivesse”<sup>62</sup> segundo Boal.

A metodologia do Arena era a de um trabalho artístico associado a um trabalho político e social, buscando apoiar a classe oprimida e quebrar a barreira burguesa que mantinha o teatro distante do povo. Boal cria um método chamado Teatro do Oprimido (TO), onde o povo cria e é também o principal alvo desse fazer teatral. A proposta se baseava na crença de que a sociedade poderia ser transformada através da arte, fazendo uso da palavra, do som e de imagens. Através dessa prática seria possível libertar o povo para assim possibilitar a libertação do povo do sistema opressor em que se encontravam. Até então, o cenário brasileiro era tomado por produções que Boal considerava “clássicas”, não por montarem de fato obras clássicas, mas sim pela constância do mesmo estilo em diferentes espetáculos, se limitando àquilo. Diferente destas, o Teatro de Arena de São Paulo traz a proposta nova de um fazer teatral revolucionário, questionador. O primeiro obstáculo enfrentado foi encontrar peças nacionais e interpretações brasileiras, mas logo essa necessidade foi sanada com o Seminário de Dramaturgia, um espaço onde eram feitas análises estéticas e políticas de peças dos dramaturgos do Arena. Foi assim que os autores se depararam com problemas brasileiros e com eles novos temas e personagens puderam ser colocados em cena.<sup>63</sup>

Nos anos que se seguem, Augusto Boal assume o posto de diretor e dramaturgo central,

---

<sup>61</sup> MUGUERCIA, M.; SCUDELER, C. Teatro como “acontecimento” na América Latina dos anos 50 e 60. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 224-235, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p224-235. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69093>. Acesso em: 5 nov. 2020.

<sup>62</sup> BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Editora 34, 2019. p.175-176.

<sup>63</sup> Vida e obra. **BOAL**. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/vida-e-obra/>. Acesso em 6 dez. 2020.

então parte em busca de uma dramaturgia nacional e também da nacionalização dos clássicos.

Foi um longo período em que o Arena fechou suas portas à dramaturgia estrangeira, independente de sua excelência, abrindo-as a quem quisesse falar do Brasil às plateias brasileiras. Esta etapa coincidiu com o nacionalismo político, com o florescimento do parque industrial de São Paulo, com a criação de Brasília, com a euforia da valorização de tudo nacional. As peças tratavam do que fosse brasileiro: suborno no futebol interiorano, greve contra os capitalistas, adultério em Bagé, vida sub-humana dos empregados em ferrovias, cangaço no Nordeste e a consequente aparição de Virgens e Diabos etc.<sup>64</sup>

Nesse período foram feitas muitas experimentações, entre eles o sistema coringa de atuação criado por Boal, que se tratava de uma proposta onde diferentes atores se revezavam para representar quase todos os personagens em cena, mas o vaziam sem caracterização. Enquanto os experimentos técnicos do Arena continuavam, surgia no Rio de Janeiro o Centro Popular de Cultura, liderado, entre outros, por Oduvaldo Vianna Filho, conhecido como Vianinha<sup>65</sup>.

Era apresentado em um restaurante e era um “espetáculo interdisciplinar, diríamos hoje. Criado por uma coalisão de músicas, gente de teatro e poetas, deu-se o formato de teatro revistas, seguindo a arraigada tradição brasileira. E o palco era “arena”, com o público em volta de um tablado onde os atores cantores narravam situações de perseguição de comunistas, pobreza camponesa e favelas.<sup>66</sup>

As alfinetadas na consciência do público davam o tom dessas encenações que, segundo conta Dias Gomes, deixavam a plateia com a sensação de ter participado de um ato contra o governo<sup>67</sup>. O ativismo do grupo era forte e muito presente, estimulados pela Revolução Cubana e pelas inquietações que afligiam a classe artística de países de toda a América. Essas e outras movimentações são vistas como uma ameaça à democracia, o prenúncio de um golpe comunista. Então, em resposta, o Brasil sofre um golpe político-militar em março de 1964, que depõe o governo do presidente João Goulart. Em abril o Congresso Nacional declara a vacância da

---

<sup>64</sup> Ibidem. p.178.

<sup>65</sup> Vianinha fez parte do Teatro de Arena de São Paulo até 1960, quando o abandona para ir em busca de outras alternativas para a arte política. MUGUERCIA, M.; SCUDELER, C. Teatro como “acontecimento” na América Latina dos anos 50 e 60. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 224-235, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p224-235. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69093>. Acesso em: 5 nov. 2020.

<sup>66</sup> Ibidem. p.232.

<sup>67</sup> Ibidem. p.232.

Presidência e os militares assumem o poder do Brasil. O Ato Institucional Nº 1 (AI-1) é decretado, mandatos são cassados e a imunidade parlamentar, vitaliciedade de magistrados, estabilidade de funcionários públicos e outros direitos constitucionais são cassados. É esse o período da história em que o teatro brasileiro sofre a maior perseguição.

Escrevendo para a revista *Civilização Brasileira* em 1968, Dias Gomes aponta a classe teatral como uma das primeiras a se organizar para protestar e fazer denúncias contra a ditadura instalada após o golpe direitista. Segundo o dramaturgo, foi pela liderança da “gente do teatro” que os protestos ganharam corpo, chegando ao ponto de incomodar as figuras no poder. Até mesmo as áreas mais conservadoras do próprio se uniram aos grupos mais progressistas para “empunhar faixas e cartazes nas escadarias do Teatro Municipal”, chegando até mesmo a “enfrentar com surpreendente destemor um choque da Polícia do Exército”.<sup>68</sup>

Nesse período, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri estavam à frente do Arena e precisaram elaborar estratégias para enfrentar ou driblar a censura às peças montadas pelo grupo. Como Boal, o diretor José Celso Martinez Corrêa — que liderava o grupo Oficina — se dedicou à criação da dramaturgia brasileira e principalmente a uma nova formatação de seus atores. Mais tarde ambos os grupos seriam desfeitos em razão do AI-5.<sup>69</sup> As tentativas de criação de uma nova dramaturgia eram feitas por companhias menores, sem muito público, sem espaço adequado para as apresentações, sem grandes orçamentos e sem experimentos. O tipo de literatura feita após o golpe pode ser visto como resposta direta ou indireta à repreensão instaurada no Brasil e em outros países do mundo. Para Dias Gomes, dentre todas as artes, o teatro era a que oferecia a resposta mais rápida e direta, a que contava com um maior poder comunicativo, que permitia a plateia participasse de espetáculos, que o povo desabafasse suas insatisfações e se desalienasse enquanto o fazia.<sup>70</sup>

O processo de industrialização promovido pelo governo do presidente Juscelino Kubitschek nos anos 50 fez com que a produção agrícola sofresse uma mecanização, gerando redução salarial e desemprego para a população da zona rural nordestina. As Ligas Camponesas surgiram nesse período, lutando pela reforma agrária no Brasil, e pelo fim dos latifúndios presentes há gerações. Para lidar com a miséria que assolava a população da região, a Superintendência

---

<sup>68</sup> GOMES, Dias. **O engajamento é uma prática de liberdade**, Revista *Civilização Brasileira* - Caderno Especial de Teatro e Realidade Brasileira, ano IV, p.7-17, 1968.

<sup>69</sup> VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

<sup>70</sup> GOMES, Dias. **O engajamento é uma prática de liberdade**, Revista *Civilização Brasileira* - Caderno Especial de Teatro e Realidade Brasileira, ano IV, p.7-17, 1968. p.10-11

para o Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) foi criada no fim da década, buscando estudar as alternativas para reverter esse quadro.

A primeira liga foi formada em 1954, em Vitória de Santo Antão, no estado de Pernambuco, reunindo 1200 trabalhadores rurais. O caráter dessas organizações abandonava as antigas medidas assistencialistas, passando a assumir uma atuação política mais ativa na luta pelos direitos dos trabalhadores rurais e pela distribuição de terras.<sup>71</sup>

O apoio da Igreja Católica — que se declarara favorável à reforma agrária — era um importante aliado, mas as ligas camponesas ainda sofriam forte repressão de proprietários de terras e da polícia. No entanto, com o passar dos anos o movimento se fortalece ainda mais e se expande até alcançar Minas Gerais e o Rio de Janeiro. Nos anos 60 as reivindicações dos trabalhadores rurais ganha ainda mais corpo e voz com a realização do Primeiro Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, que lutavam pela extensão dos direitos para todos os trabalhadores do campo. As reformas de base do governo Goulart fortalecem ainda mais as reivindicações dos trabalhadores do campo e essa organização é apontada mais adiante como uma das motivações para o golpe de Estado de 64. Durante o período da ditadura civil-militar as ligas camponesas seriam fortemente reprimidas, tendo seus líderes presos e sua força abalada, mas a organização voltaria a ganhar força nos anos 80 com o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST)<sup>72</sup>.

A censura não foi a única — ou a primeira — estratégia adotada pelos governos militares no campo da política cultural pós-64, como aponta Flora Sussekind<sup>73</sup>. Até 1968 o governo Castelo Branco foi liberal em relação à arte de protesto e a intelectualidade de esquerda, no entanto, se certificava de que estes não tivessem uma conexão direta com as massas. Nesse período poucos se arriscam com propostas mais ousadas, que apresentariam mais riscos, e assim, as produções mais comerciais estavam em maior número. Sendo tão limitado o alcance de produções que fugissem desse padrão, automaticamente elas não seriam tão perigosas. A televisão era o principal interlocutor para as “massas”, certificando-se de que manter o controle sob elas,

---

<sup>71</sup> PINTO, Tales Santos. **As ligas camponesas**. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/as-ligas-camponesas.htm#:~:text=As%20Ligas%20Camponesas%20organizaram%20milhares,secular%20estrutura%20latifundi%C3%A1ria%20no%20Brasil>. Acesso em 18 mai. 2021

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. Minas Gerais: UFMG, 2004. p.20.

e assim, produções ideológicas e de protesto acabava por ser reduzido a uma espécie de “diálogo de comadres” segundo a autora.

Tiro certo o da estratégia autoritária nos primeiros anos de governo militar. Certo e silencioso: deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores tinham sido roubados pela televisão. Os protestos eram tolerados, desde que diante do espelho. Enquanto isso, uma população convertida em plateia consome o espetáculo em que se transformam o país e sua história. A utopia do “Brasil Grande” dos governos militares pós-64 é construída via televisão, via linguagem do espetáculo. Sem os *media* e sem público, a produção artística e ensaística de esquerda se via transformada assim numa espécie de Cassandra. Podia falar sim, mas ninguém ouvia. A não ser outras cassandras.<sup>74</sup>

Nesse tempo já apareciam discretos prenúncios do que os anos seguintes trariam. Títulos de obras precisavam ser alterados (como foi o caso da comédia de João Bethencourt no Rio de Janeiro que de *Intervenção Federal* foi rebatizada para *Mr. Sexo*), outras simplesmente foram impedidas de estrear (como foi o caso da montagem *A Invasão*, de Dias Gomes, vetada em Minas Gerais por ser considerada uma peça “pornográfica”). Uma obra de Shakespeare que seria apresentada no Rio de Janeiro chegou a ter trechos cortados graças ao Serviço de Censura do Governo Carlos Lacerda. Aconteceu também no Rio a primeira proibição total de uma obra, nesse caso *O Vigário*, de Rolf Hochhuth. Ao longo de 1965 várias peças são proibidas (como é o caso de *Os inimigos e Morte e Vida Severina*), já outras só conseguem estrear depois de sofrerem grandes cortes (*Liberdade, Liberdade* sofreu 25 cortes durante na sua temporada em São Paulo). Em resposta, a classe teatral se mobiliza e entrega ao presidente Castelo Branco uma carta aberta com mais de 1.500 assinaturas, protestando contra os abusos da censura, enquanto outra denúncia contra as violações dos direitos de liberdade de expressão no Brasil é feita diretamente à Comissão de Direitos da ONU. Em dezembro daquele mesmo ano, Augusto Boal lança no teatro Arena de São Paulo o show *Opinião*, que fica marcado como uma das movimentações mais expressivas do teatro contra o regime militar:

Por um lado, os responsáveis pela revolução da linguagem cênica que tomaria corpo a partir de 1966, sentem-se inconformados e impotentes diante do sistema repressivo que controla cada vez mais radicalmente a vida do país, riscando do mapa qualquer noção de consulta popular, instalando de cada vez mais um rígido sistema de censura, impondo como obrigatória uma escala de valores morais alheios aos anseios espontâneos da juventude. Uma válvula de

---

<sup>74</sup> VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.14.

escape para esse inconformismo, no campo teatral, consistiu em contestar os códigos expressivos tradicionalmente aceitos como corretos e bem comportados, substituindo-os por alternativas nas quais os fatores de novidade e de provocação atuassem como molas propulsoras.<sup>75</sup>

No fim dos anos 60, o movimento estudantil se organiza de forma mais sólida e forte na luta contra a repressão. A sensação de insatisfação com os valores culturais e éticos dos que os antecederam incentivava também a juventude teatral a dar os primeiros passos em direção à uma revolução cultural que viria a acontecer. Em 1967 estreia *O Rei da Vela*, peça escrita por Oswald de Andrade em 1933. O espetáculo gera desconfiança nas autoridades e choca o público da burguesia paulistana. A crítica fica dividida enquanto atores são agredidos verbalmente a cada apresentação e ameaças de depredação do teatro acontecem diariamente.<sup>76</sup> A produção cultural que se mantinha intacta (contanto que seu contato com a massa operária e camponesa não existisse) se mostra mais uma vez como uma ameaça quando seu espectador (estudantes, o público de filmes, livros, música e teatro) se mostra um grupo politicamente perigoso. É então que a estratégia do governo militar para lidar com a cultura volta a mudar. O ano de 1968 é um dos mais trágicos para o teatro brasileiro. A censura se movimenta de forma mais intensa contra a classe, se fazendo presente junto a artistas por todo o país. Recados ameaçadores incluem dizeres como “Ou vocês mudam, ou acabam”, “A classe teatral só tem intelectuais, pés sujos, desvairados e vagabundos, que entendem de tudo, menos de teatro”, “Teatro é subversão, precisa acabar”, ou como conta Dias Gomes, aprofundam a definição do que é teatro para algo como “[é] coisa de veado ou de comunista”<sup>77</sup>. Em resposta à repreensão, os teatro de São Paulo e do Rio de Janeiro se unem e declararam greve, organizam protestos e vigílias nas escadarias dos teatros de ambas as cidades, onde ocorrem inúmeros conflitos com a polícia.<sup>78</sup>

A censura se intensifica ainda mais e a classe teatral busca estratégias para continuar ativa e crítica em um período em que nada era permitido. Ainda em 1968 o Ato Institucional nº

---

<sup>75</sup> DOS SANTOS, Carlos Aparecido. **O teatro na época da ditadura**. Disponível em: <http://www.historia-net.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=716>. Acesso em 7 nov. 2020

<sup>76</sup> PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

<sup>77</sup> GOMES, Dias. **O engajamento é uma prática de liberdade**, Revista Civilização Brasileira - Caderno Especial de Teatro e Realidade Brasileira, ano IV, p.7-17, 1968. p.13

<sup>78</sup> “Áreas conservadoras do próprio teatro então se uniram aos setores mais progressistas, saíram de seu individualismo e de suas comodidades para empunhar faixas e cartazes nas escadarias do Teatro Municipal e até chegaram a enfrentar, com surpreendente destemor, um choque da Polícia do Exército”. GOMES, Dias. **O engajamento é uma prática de liberdade**, Revista Civilização Brasileira - Caderno Especial de Teatro e Realidade Brasileira, ano IV, p.7-17, 1968. p.8

5 (AI-5) marca um momento de mudanças ainda mais drásticas e trágicas no campo da cultura brasileira. A política adotada é uma de comportamento bem mais repressivo em comparação aos primeiros anos desde o golpe militar “(...) será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores — noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento”<sup>79</sup>. Entre 68 e 69 Gianfrancesco Guarnieri desliga-se do Teatro de Arena, deixando-o nas mãos de Augusto Boal, que é preso pouco depois, em 1971. Boal vai para o exílio mais tarde com sua partida se dá o fim do Teatro de Arena.

Foi na televisão que os artistas encontraram um espaço de refúgio e acolhimento, onde poderiam, de certa forma, dar continuidade a seus trabalhos. Dramaturgos como Vianinha e Dias Gomes, por exemplo, foram incorporados pela rede Globo. Era muito vantajoso para redes de televisão ter artistas daquela geração, pois tal feito os firmava socialmente na indústria de cultura e entretenimento. Dias Gomes inicia seu trabalho para a televisão em meados de 1953, mas até então o fazia esporadicamente, apenas escrevendo textos para a TV Tupi. Apesar das grandes expectativas em torno da televisão, Dias Gomes via esse novo trabalho como uma forma de sobreviver, por isso produzia ou reaproveitava adaptações de textos literários nacionais ou internacionais.

No contexto da ditadura civil-militar, houve uma nova institucionalização dos intelectuais e artistas, demonstrando seu caráter extremamente paradoxal. Embora punindo com prisões, mortes, torturas e exílio aqueles que abertamente se revoltaram, o novo regime soube dar lugar aos intelectuais e artistas da oposição.<sup>80</sup>

Muitos dos artistas contratados não viam a televisão apenas como uma forma de sobreviver sob uma “proteção” da perseguição política, também os atraía a possibilidade de atingir um maior público. Após o “desmonte da esquerda” causado pelo AI-5 com o endurecimento da censura e da repressão, restou apenas a televisão, apresentando novos caminhos e novas estratégias para a indústria cultural, abrindo possibilidades de expansão para a produção artística. Contratado pela Rede Globo em 1969 para escrever telenovelas, Dias Gomes comenta em sua biografia:

---

<sup>79</sup> SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. Minas Gerais: UFMG, 2004. p.16.

<sup>80</sup> SACRAMENTO, Igor. **Dias Gomes e os trabalhos da memória: trajetória intelectual e ressignificação do engajamento numa entrevista televisiva**. Revista Eptic, vol. 19, nº1, p. 90-113, jan-abr 2017. ISSN: 15182487. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/6357> p.97

Minha situação econômica não me permitia sequer hesitar. Tinha várias peças proibidas, e as que ainda não estavam sê-lo-iam certamente. Não me seria permitido prosseguir com minhas experiências teatrais, pois minha dramaturgia vivia do questionamento da realidade brasileira, e essa realidade era banida dos palcos, considerada subversiva em si mesma pelo regime militar... Minha geração de dramaturgos — a dos anos 60 — erguera a bandeira do teatro popular, evidentemente. Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma plateia a cada dia mais aburguesada, que insultávamos ao invés de conscientizar. Agora, ofereciam-me uma plateia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. Não seria inteiramente contraditório virar-lhe as costas? Só porque era agora um autor famoso? <sup>81</sup>

Dentro das produções culturais da época, a peça *O Bem-Amado*, como vimos, buscava entender a realidade e criar “tipificações do povo”. As personagens, o ambiente e os acontecimentos do texto da peça apresentam essa tipificação, esse retrato alegórico, caricaturado e satírico de uma pequena cidade brasileira. No contexto de inquietações da época, a obra de Dias Gomes parece propor o humor como um instrumento de denúncia que cria uma alegoria do povo brasileiro de modo geral, de seus políticos mais típicos, de seus desvios. A classe política é sem dúvidas a mais explorada na trama, afinal, o prefeito Odorico é o grande protagonista. O tipo de político que ele representa não se reduz a um fenômeno de cidades pequenas de interior, mas parece comum também em cidades grandes, como escreve Dias Gomes em 1970:

Odorico Paraguaçu é um tipo de político que — embora a prática das eleições pareça já coisa do passado — é bastante comum, não só no interior como nas grandes cidades. É claro que o grau de demagogia e paranoia é variável. Mas o processo é o mesmo. E não se pense que a proibição do povo eleger livremente seus candidatos nos livra de Odoricos provincianos ou cidadãos, estaduais ou federais. Eles existem e continuarão existindo, com maior ou menor extroversão, porque são frutos não da prática da democracia, mas da alienação e do oportunismo dos governantes, eleitor ou nomeados, escolhidos ou impostos.<sup>82</sup>

Odorico é um homem oportunista que chega ao cargo de prefeito graças a uma promessa de campanha que encanta os eleitores da pequena Sucupira: a construção do cemitério municipal. Ao assumir o cargo ele já deseja iniciar a obra e cumprir o prometido e aproveita a oportunidade para buscar apoio da igreja, insinuando que a construção do campo-santo seria igualmente lucrativa para a instituição. Mas o Vigário é rápido em se esquivar e se excluir de qualquer

---

<sup>81</sup> GOMES, Dias. **Apenas um subversivo: uma autobiografia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. p.155.

<sup>82</sup> GOMES, DIAS. **O Bem-Amado**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018. p.8

responsabilidade financeira. E para piorar, faltam verbas para iniciar a construção do cemitério, “só déficit”, afirma o assessor Dirceu:

ODORICO — (*Folheia os processos.*) Não é possível.

DIRCEU — A Prefeitura tem um terreno...

ODORICO — O terreno só não resolve, é preciso dinheiro para o muro, as alamedas, a capela.

DIRCEU — (*Examinando os processos.*) Parece que há um restinho de verba da água.

ODORICO — Da água?

DIRCEU — É, para consertar os canos.

ODORICO — Diz isso aí?

DIRCEU — Não, aqui só fala em obras públicas de urgência.

ODORICO — O cemitério também é uma obra pública de urgência. É ou não é? (*Irônico.*) De muita urgência.<sup>83</sup>

Nessa breve passagem podemos perceber como Odorico distorce as palavras de Dirceu para benefício próprio, colocando seu projeto de construção como uma obra pública de urgência, quando na verdade, Sucupira é uma cidade tão pequena e pacata que sequer precisou ter um cemitério até então. Seguindo adiante, Odorico continua:

DIRCEU — Há um restinho, pouca coisa...

ODORICO — (*Anima-se.*) Não tem importância, um restinho com mais um restinho, já se faz um cemiteriozinho.

DIRCEU — É da luz. Para aumentar a força.

ODORICO — Para que aumentar a força?

DIRCEU — A luz anda muito fraca, Coronel, quase não se consegue ler.

ODORICO — Mas para que ler de noite? Pode-se ler de dia. E depois, uma cidade de veraneio deve ter luz bem fraca, para que possa apreciar bem o luar...

---

<sup>83</sup> Novamente, para essa análise, faremos uso do texto publicado em 1975, a versão definitiva e autorizada, publicada em livro com o título *O Bem-Amado, Farsa Sócio Política-Patológica*. Esse texto já apresentando alterações na estrutura do enredo e nas relações dos personagens características da versão televisiva. *Ibidem.*, p. 32-33.

A cidade é muito procurada pelos namorados... O senhor Vigário me perdoe.

DIRCEU — Só que esse desvio da verba...

ODORICO — É para o bem do município. Tenho certeza que Deus vai aprovar tudo.

VIGÁRIO — Quem sabe?... As intenções são boas... E como Deus não é um burocrata...<sup>84</sup>

Nesse pequeno trecho podemos perceber como Odorico vira o jogo a seu favor para legitimar seus planos. Temos aqui uma sutil, mas significativa crítica à relação da política com a religião. Pela segunda vez Odorico busca apoio na igreja e consegue do Vigário pelo menos o “apoio moral” para o desvio que pretende fazer. Trata-se de uma alfinetada e tanto.

Mais adiante, já com o cemitério pronto e ainda não inaugurado (pela falta de defuntos na cidade), Odorico passa a ser atacado pela oposição. Prestes a ter um colapso nervoso, ele esbraveja sobre como se considera injustiçado na matéria escrita por Neco Pedreira, que o acusa de “demagogo esbanjador do dinheiro público”. Nesse ponto o prefeito deixa claro como se sente diante das críticas, considera até mesmo arranjar pessoas para dar uma surra no jornalista e “ensinar a ele uma lição”. No entanto, quando avisado que a oposição vem crescendo significativamente e já não se resume a um indivíduo isolado, Odorico inicia seu discurso sobre uma classe “subversiva” que instiga a opinião pública contra sua administração:

ODORICO — Que é que eu faço com um mau-caratista como esse, dona Dotoréa? Que é que eu faço? Já pensei em arranjar dois jagunços e mandar dar uma surra.

DOROTÉA — Isso me parece contraproducente; vai fazer dele um herói e aumentar a venda do pasquim. Além do mais, o senhor teria que mandar surrar muita gente. A oposição está ganhando terreno dia a dia. E o que Neco escreveu n’*A Trombeta* é mais ou menos o que os nossos inimigos dizem por aí.

ODORICO — Eu sei. É um movimento subversivo procurando me intrigar com a opinião pública e criar problemas à minha administração. Sei, sim. É uma conspiração. Eles não queriam o cemitério. Desde o princípio foram contra. E agora que o cemitério está pronto caem de pau em cima de mim, chamam de demagogo, de tudo, somente porque aconteceu o que não devia acontecer. Ou melhor: só porque não aconteceu o que devia acontecer. Como se eu tivesse culpa!<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Ibidem., p. 33-34.

<sup>85</sup> Ibidem., p.40.

Nesse trecho temos uma amostra da personalidade instável e caricaturada de um certo tipo de político do brasileiro. Odorico se coloca como vítima de um movimento subversivo que ameaça seu governo, mas rejeita qualquer responsabilidade diante de suas escolhas. Suas ideias extremas e paranoicas muito se assemelham com o momento pelo qual o Brasil passava do lado de fora da ficção.

DOROTÉA — O senhor sabe que pode contar comigo para tudo. Apesar... apesar de minha situação pessoal não ser também das melhores. Há seis meses que não recebo e o grupo está sem dinheiro até para comprar material escolar.

ODORICO — E todo mundo acha que a culpa é do cemitério. É verdade que a receita municipal baixou um pouco. Não obstante, estamos agora livres da humilhação de enterrar nossos mortos no cemitério dos outros.<sup>86</sup>

O prefeito usa de sua lábia para distorcer a queixa de Dorotéa e voltar a se isentar da culpa. E funciona, já que a professora continua sendo sua fiel apoiadora. Essa alfinetada parece ser direcionada não somente à classe política, mas também aos ingênuos cidadãos que acabam sendo tão facilmente manipulados. Dali em diante, as personagens ao redor de Odorico mantêm a “esperança na morte”, já que ela, aparentemente, seria a solução de todos os problemas.

Outra alfinetada do texto se dá quando Neco Pedreira escreve sobre Zeca Diabo em seu pasquim, mas convence o delegado de que tem o direito de expressar sua opinião livremente. É claro que Odorico acha isso um absurdo, afinal, foi ele quem deu o cargo de representante da lei ao matador, mas o fez na esperança de fazer deste um joguete em suas mãos.

ZECA — É que não havia razão pra sacudir a marreta, seu dotô.

ODORICO — Como não havia? Não leu o que ele escreveu ontem sobre nós?

ZECA — Tá no seu direito.

ODORICO — Que direito?

ZECA — Direito que a lei garante. E eu, como representante da lei...

ODORICO — Que história é essa, Capitão? Então o senhor é representante da lei contra mim?

ZECA — Seu dotô, como delegado eu tenho que ser justo. Fui lá mesmo com gana de fazer o moço engolir o que disse. Mas ele me fez sentar e conversar.

---

<sup>86</sup> Ibidem., p. 40.

Me mostrou a lei que garante a ele dizer o que quiser. Lei feita pelos deputados, não sei se vosmincê conhece.

ODORICO — Claro que conheço. A lei diz que cada um tem a liberdade de dizer e escrever o que quiser; mas diz também que nós temos o direito de sacudir a marreta quando alguém escrever contra nós.

ZECA — Isto não está na lei que o moço me mostrou.

ODORICO — Porque o senhor não leu tudo com atenção.<sup>87</sup>

Nesse momento o texto reforça a crítica aos políticos que se sentem acima da lei, que não aceitam opiniões contrárias e que criam suas próprias brechas diante do que é correto e justo, sempre em benefício próprio, sempre de maneira distorcida. Enfim, fazendo uma política moralista. Seguindo adiante, a história do mandato de Odorico chega ao ápice quando o prefeito finalmente consegue um defunto que possibilitaria a inauguração do cemitério municipal. Depois de arriscar tudo por esse momento, o prefeito demonstra cada vez mais os sinais de paranoia e mania de perseguição, chega inclusive a acreditar que a oposição poderia sabotar o primeiro enterro do campo-santo. Segue ignorando os resultados de seus atos inconsequentes: a cidade está quebrada, sua amante, mãe de seu filho não-nascido e aliada está morta. Nada disso parece importar, porque ele finalmente sente que venceu a oposição, sente que finalmente poderá consertar tudo.

ODORICO — E a senhora, providenciou tudo?

DOROTÉA — Tudo o que me competia. Os meus alunos já estão aí fora, vão acompanhar o enterro. Tive que ir à casa de um por um, porque há um mês que a escola está fechada por falta de verba, como o senhor sabe.

ODORICO — (*Alegre.*) Sei, sei. Mas agora tudo vai mudar. Vamos esquecer os anteontem e pensar nos depois de amanhã. Com a inauguração do cemitério, a oposição sofreu uma derrota tremenda. Amanhã eu volto a ter maioria na Câmara dos Vereadores. O povo que está envenenado por Neco Pedreira e outros volta a me apoiar. Basta olhar pela janela: a rua está repleta, não ficou uma só pessoa em casa. A inauguração vai ser uma apoteose.<sup>88</sup>

Mas o enterro não acontece como planeja. Descobrir que seus planos fracassaram novamente — dessa vez tão próximo do “final feliz” distorcido que tanto ansiava — parece ser a

---

<sup>87</sup> *Ibidem.*, p. 77-78.

<sup>88</sup> *Ibidem.*, p. 97.

cartada final para causar um surto de Odorico. Ele apela ao povo, busca a fé como apoio de seus planos, busca argumentos que justifiquem suas vontades, que suportem sua visão distorcida das necessidades da cidade, do povo.

ODORICO — Eu nunca podia esperar isso de vocês! Uma traição! Mas não pensem que me entrego facilmente. Vou para as ruas, vou fazer comícios, vou lutar de armas na mão, mas esse defunto ninguém me tira!

*Desatinado, Odorico vai até a janela e fala ao povo.*

ODORICO — Meus concidadãos! Querem roubar à nossa terra o direito de enterrar seus próprios mortos! Mas eu, Odorico Paraguaçu, filho de Eleutério e neto de Firmino Paraguaçu, não permitirei que o corpo desta infeliz concidadã saia desta casa senão para fertilizar com suas virtudes a terra morna e cheirosa que a viu nascer!

*Ouvem-se vozes fora: “Viva o Coronal Odorico!... Viva!... Muito bem!”*

ODORICO — É o Direito, é a Liberdade, é a Civilização Cristã que estão em jogo. Ou enterramos dona Dulcinéa, ou nos enterramos!<sup>89</sup>

Odorico apela por apoio diretamente ao Vigário mais adiante, e a resposta do religioso pode ser interpretada como mais uma alfinetada que não pode passar despercebida, novamente sobre a relação da religião e política, vejamos:

VIGÁRIO — Bem, eu fiz o que pude para solucionar a questão pacificamente. Já que há intransigência de parte a parte, eu me retiro para a minha igreja. Aguardarei lá a solução.

ODORICO — Julguei que o senhor estava comigo.

VIGÁRIO — Eu continuo, intimamente, com o senhor. Para efeitos exteriores, porém, acho melhor aparentar uma certa neutralidade. Compreende, quando dois poderes se digladiam, o Executivo e o Judiciário, é prudente que a Igreja não tome partido.

ODORICO — Muito sábia a sua posição.

VIGÁRIO — Obrigado. Com licença. (*Sai.*)

ODORICO — Claro, assim, vença quem vencer, ele está sempre de cima.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Ibidem., p. 110-111.

<sup>90</sup> Ibidem., p. 113.

E por fim, em mais um aceso de loucura (o último) Odorico planeja um atentado simulado à sua vida, que seria atribuído à oposição. Aparentemente, isso viraria o jogo a seu favor, consertaria tudo.

ODORICO — Está aí o homem de que eu preciso! Capitão Zeca Diabo! Dou minha palavra que o senhor vai ter um fim de vida tranquilo, como deseja, com a minha proteção e a minha ajuda. Lhe dou até uma fazendinha pro senhor criar suas galinhas.

ZECA — E pra quê, seu Dotô-Coroné-Prefeito?

ODORICO — Pro senhor me ajudar. Estão querendo acabar comigo, Capitão. Esses badernistas conseguiram botar o povo contra mim. E é preciso que aconteça alguma coisa que vire o jogo, o senhor está entendendo? Um atentado, por exemplo. Um atentado covarde, brutal, que revoltasse todo mundo! Um atentado simulado, é claro... E quem melhor pra isso que Zeca Diabo? Vamos imaginar que o senhor entrasse aqui agora, de trabuco em punho, mandando bala para tudo quanto é lado. Eu finjo que me defendo, faço uma laúza dos diabos, o senhor foge no seu cavalo e a gente bota a culpa na Oposição que contratou o senhor pra fazer isso!

ZECA — Quando vai ser isso?

ODORICO — Agora! Agora mesmo... Dona Dorotéa, telefone pros jornais de Salvador, exagere, diga que morri, que estou crivado de balas... e acuse logo a Oposição! Vamos virar umas cadeiras, quebrar umas coisas... pra dar uma aparência de luta...

*Odorico fala e vai virando as cadeiras, espalhando papéis pelo chão. Zeca Diabo continua imóvel, impassível, olhar duro cravado nele.*<sup>91</sup>

O plano de Odorico fracassa, pelo menos em um dos sentidos. O atentado simulado acaba por ser um atentado real e o prefeito lunático acaba morto. No entanto, em parte, seu plano dá certo. O final dessa história é irônico como cada um de seus oito quadros anteriores: o enterro de Odorico é o primeiro do cemitério municipal que construiu. E apesar de tudo o que se passou, ainda há certo respeito pela figura que cometeu tantos abusos. Neco Pedreira, o dono do pasquim “subversivo” da pequena Sucupira discursa junto à cova do prefeito:

NECO — Só tu, Odorico, mais ninguém, podias merecer a subida honra de inaugurar esta campo-santo, que foi a grande obra do seu governo, o grande sonho de sua vida, afinal realizado! Adeus, Odorico, o Grande, o Pacificador, o Desbravador, o Honesto, o Bravo, o Leal, o Magnífico,

---

<sup>91</sup> Ibidem., 119.

A peça é recheada de alfinetadas sutis, outras bem mais explícitas. Odorico tem sua personalidade construída em torno de uma crítica à classe política e é usando do humor que o autor apresenta a personalidade ridicularizada do início até seu fim. É interessante observar que apesar do final tragicômico da história (com a morte do prefeito), Odorico morreu como alguém que merecia ser lembrado e homenageado com respeito. Até o último quadro da peça Dias Gomes foi certo e irônico.

A primeira censura sofrida por Dias Gomes ocorre quando o autor tinha ainda 19 anos, bem antes de escrever sobre a fictícia Sucupira ou Odorico Paraguaçu. A peça *Pé de Cabra* é considerada marxista (motivo de riso e confusão para o autor, que sequer tinha lido Marx à essa altura), e é impedida de ser encenada na noite e sua estreia, em 1942. Uma semana mais tarde foi liberada, mas somente mediante cortes em seu roteiro.

A censura se fez mais presente no caminho do dramaturgo quando passou a trabalhar com roteiros para telenovelas, ou adaptações de peças para a televisão, como é o caso de *O Bem-Amado*. A história foi censurada principalmente quando chegou às televisões, como vimos, graças a seu grande alcance das massas. O primeiro movimento da censura se deu graças a música tema “Paiol de Pólvora”, interpretada por Toquinho e Vinícius e precisou ser substituído por uma gravação do Coral Som Livre. Mesmo sendo adaptada para um enredo de época na tentativa de disfarçar qualquer semelhança com a realidade, a linguagem e as mensagens subliminares nem sempre passavam despercebidas. Palavras como “coronel” e “capitão” foram vetadas, mas os detalhes não foram o foco da censura por muito tempo, já que os olhares se voltara para o enredo. Capítulos inteiros começaram a ser vetados a partir daí o comportamento de personagens foi tido como problemático e assim por diante. Eram necessárias viagens do autor à Brasília quase semanalmente, na tentativa de liberar os cortes.

Com a peça (posteriormente novela, seriado e filme) *O Bem-Amado*, Dias Gomes criou um impecável retrato político do Brasil, expondo um abuso social reconhecido e adorado por todos os públicos: os que se reconheciam nessa narrativa ou aqueles que apenas se divertiam com a chuva de absurdos nessa história ainda tão atual quase sessenta anos depois de sua primeira versão ser escrita.

---

<sup>92</sup> Ibidem., p. 124.

## CONCLUSÃO

No primeiro capítulo vimos como o cômico se desenvolveu desde a antiguidade, estando sempre presente para entreter, divertir, ou até mesmo sendo usado como uma estratégia para fazer denúncias e críticas à aspectos inquietantes da sociedade. A passagem pelos principais momentos do teatro de comédia na Antiguidade, Idade Média e *Commedia del' arte* até a atualidade nos deu uma visão geral de como o cômico pode ser encontrado em diferentes manifestações ao longo dos séculos. O riso aparece como estratégia para colocar indivíduos como iguais, sejam deuses ou imperadores, todos eram sempre possíveis alvos.

No segundo capítulo, refletimos acerca dos tipos de cômico relacionados ao riso e traçamos os que podem ser encontrados na obra de Dias Gomes, nos guiando pelo estudo de Henri Bergson a respeito do significado do cômico. Concluimos que as ações e falas de Odorico deixam clara sua vaidade e seu grande ego. Rimos de suas armações e de seu destino tragicômico ao invés de nos sensibilizarmos com sua situação, afinal, o riso só é possível quando calamos nossa empatia, mesmo que momentaneamente. O autor segura os fios da marionete que é Odorico Paraguaçu em cena, enquanto o protagonista manipula todos os outros ao seu redor. Odorico é o foco da peça por ser o principal alvo da exposição em cena, feita através de sua ridicularização que denuncia a rigidez e inadaptação ao meio social dessa figura. A correção dessas falhas só pode ser feita através do riso. Sendo assim, a criação de uma personagem como Odorico cria a oportunidade de criticar não só essa figura isolada, mas toda a classe política que com ele se assemelha.

Por fim, no terceiro capítulo vimos de modo geral como a comédia se desenvolveu no teatro brasileiro entre as décadas de 50, 60 e 70, considerando o momento político do Brasil, o contexto em que o teatro se encontrava inserido, suas inquietações e estratégias. Acompanhamos o desenvolvimento de toda a organização de um governo censor que tentou a todo custo silenciar a classe artística e impedir o seu contato com as massas, o que levaria inegavelmente a sua conscientização. Com alguns exemplos do texto da peça *O Bem-Amado*, escrito por Dias Gomes, pudemos exemplificar muitas as alfinetadas típicas de produções da época, levadas cada vez mais a reflexão sobre seus líderes, suas leis, seu povo, sua realidade.

Dias Gomes escreve *O Bem-Amado* no início dos anos 60, em um Brasil prestes a sofrer

um golpe militar que alteraria os rumos da história do país. Já a partir dos anos 50 toda a América Latina passava por uma verdadeira avalanche de inquietações por parte da classe artística, estes que enfrentariam nos anos seguintes obstáculos como a censura de seus textos, perseguições, prisões, torturas e até mesmo o exílio em alguns casos. Nesse período, o teatro aparece como um instrumento de conscientização, incapaz de transformar as pessoas ou suas realidades, mas ainda assim contando com uma força significativa o suficiente para conscientizar e abrir as portas para reflexões e questionamentos. O humor que se faz no Brasil durante esses tem uma disposição crítica, tenta problematizar a situação social. Sendo o teatro a mais social das artes, era de se esperar que sua expressão inegavelmente política tomasse a frente da resistência.

Histórias como *O Bem-Amado* são feitas para incomodar o espectador, como se fizessem um convite, uma provocação para que este tome alguma iniciativa, como um convite para que vá além. A escrita do autor faz um sagaz retrato do funcionamento da política brasileira, sendo Odorico, uma verdadeira caricatura do típico político brasileiro. A história acompanha os feitos mais absurdos do líder corrupto, vaidoso e egocêntrico. Rimos do quanto Odorico surpreende com seus planos macabros e sua distorção da realidade, rimos das personagens que ele manipula com muita lábia e palavras inventadas, rimos do encanto e respeito que sua figura parece impor à todas os outros em cena, quando de nosso ponto de vista tudo parece absurdo demais para ser levado à sério. As marionetes que compõe o elenco são manipuladas em cena com inigualável habilidade. Conforme os fios presos à cada uma das personagens vão sendo puxados, nos vemos diante de um jogo com a realidade, um fazer teatral que retrata os um tipo de político brasileiro, mas também sua gente, o povo que os elege, o povo refém das vontades e caprichos dessa figura em questão. Odorico está em cena para ser humilhado, assim como todas as outras personagens e o riso causado é o responsável por punir a realidade exposta na história. A narrativa faz muito mais que criar uma alegoria de uma realidade que, infelizmente, ainda é tão atual. A partir de uma temática como essa, a comédia se apresenta quase como um acerto de contas, uma oportunidade para punir.

Sendo assim, concluímos que o uso da comédia para fazer críticas sociais une dois objetivos em um único fim: o cômico expõe e o riso trata de aplicar o “castigo” necessário. Portanto, é mais do que natural e aceitável rir dos absurdos de *O Bem-Amado*, pois esse absurdo risível é construído justamente para esse fim: chocar, denunciar, expor, e dar a oportunidade de corrigirmos esses erros. Foi com muita coragem que poetas cômicos desde da antiguidade es-

creveram suas peças, ousando zombar de tudo, até mesmo do que deveria ser levado com seriedade. Foi com igual coragem que a sátira antiga se desenvolveu a partir de denúncias que ridicularizavam as falhas, desde seus governantes até seus deuses, colocando todos como iguais. O teatro cômico suportou as represálias durante séculos, desenvolveu-se com igual coragem em diversas partes do mundo e sobreviveu até a Idade Média, onde enfrentaria novos obstáculos, mas ainda seguiria firme, se reinventando, se adaptando e aparecendo nas mais diversas maneiras, nas mais diversas formas, sempre tendo no riso uma arma ofensiva capaz de denunciar a hipocrisia das aparências, ou mesmo apontar o que não poderia estar mais claro.

Há quem busque o gênero comédia — em qualquer uma de suas variações — como forma de abstração da realidade, para relaxamento, para um momento de diversão descompromissada, lavada da seriedade do dia a dia. Para quem olha rapidamente (ou mesmo para aqueles que não pensam o suficiente sobre a questão), a comédia pode oferecer esse lugar de refúgio, essa escapatória fácil. No entanto, quando analisada com mais atenção, este, que por tantos é considerado um gênero menor, mostra que carrega muito mais valor do que se imagina. O riso destrói ídolos, desmascara e escancara a realidade.

## BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**; tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

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

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Editora 34, 2019.

CASTRO, Celso. **Visões do golpe de 1964**. São Paulo: EDIOURO, 2004.

Comédia de costumes. **Wikipédia**. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9dia\\_de\\_costumes](https://pt.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9dia_de_costumes). Acesso em 4 abr. 2021.

Como fazer caricaturas? **Superprof**, 2018. Disponível em: <https://www.superprof.com.br/blog/desenhar-rostos-engracados>. Acesso em 9 mai. 2020.

DOS SANTOS, Carlos Aparecido. **O teatro na época da ditadura**. Disponível em: <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=716>. Acesso em: 7 nov. 2020.

GOMES, Dias. **Apenas um subversivo: uma autobiografia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOMES, DIAS. **O Bem-Amado**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2018.

GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade, **Revista Civilização Brasileira - Caderno Especial de Teatro e Realidade Brasileira**, ano IV, p.7-17, 1968.

HERMETO, Miriam. Apresentação. História e Teatro no Brasil pós-64. **Varia História: Belo Horizonte**, vol. 32, n. 59, p. 287-291, mai/ago 2016. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/303181344\\_Apresentacao\\_Historia\\_e\\_Teatro\\_no\\_Brasil\\_pos-64](https://www.researchgate.net/publication/303181344_Apresentacao_Historia_e_Teatro_no_Brasil_pos-64). Acesso em: 6 nov. 2020.

LIVRO O BEM-AMADO, DE DIAS GOMES. **Cultura Genial, 2019**. Disponível em: [https://www.culturagenial.com/livro-o-bem-amado-dias-gomes/#:~:text=O%20Bem%20Amado%20foi%20uma,de%201962%20\(primeira%20vers%C3%A3o\).&text=A%20escrita%20faz%20um%20perspicaz,como%20uma%20met%C3%A1fora%20do%20Brasil](https://www.culturagenial.com/livro-o-bem-amado-dias-gomes/#:~:text=O%20Bem%20Amado%20foi%20uma,de%201962%20(primeira%20vers%C3%A3o).&text=A%20escrita%20faz%20um%20perspicaz,como%20uma%20met%C3%A1fora%20do%20Brasil). Acesso em: 16 dez. 2020.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 2000.

MUGUERCIA, M.; SCUDELER, C. Teatro como “acontecimento” na América Latina dos anos 50 e 60. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 224-235, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p224-235. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69093>. Acesso em 5 nov. 2020.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

O BEM-AMADO - NOVELA, **Memória Globo**. Disponível em: <https://memoria-globo.globo.com/entretenimento/novelas/o-bem-amado/curiosidades/> Acesso em: 5 dez. 2020.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PINTO, Tales Santos. **As ligas camponesas**. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/as-ligas-camponesas.htm#:~:text=As%20Ligas%20Camponesas%20organizaram%20milhares,secular%20estrutura%20latifundi%C3%A1ria%20no%20Brasil>. Acesso em 18 mai. 2021

SACRAMENTO, Igor. **Dias Gomes e os trabalhos da memória: trajetória intelectual e ressignificação do engajamento numa entrevista televisiva**. Revista Eptic, vol. 19, nº1, p. 90-113, jan-abr 2017. ISSN: 15182487. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/epitic/article/view/6357> p.97 Acesso em: 03 jan. 2021.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. Minas Gerais: UFMG, 2004.

TEATRO DE ARENA (SÃO PAULO). - **Wikipédia**. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_de\\_Arena\\_\(S%C3%A3o\\_Paulo\)#:~:text=Fachada%20do%20teatro%2C%202013.&text=O%20Teatro%20de%20Arena%20foi,sua%20exist%C3%Aancia%20termina%20em%201972](https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_Arena_(S%C3%A3o_Paulo)#:~:text=Fachada%20do%20teatro%2C%202013.&text=O%20Teatro%20de%20Arena%20foi,sua%20exist%C3%Aancia%20termina%20em%201972). Acesso em :15 dez. 2020.

TEATRO DE REVISTA — SÁTIRA E VEDETES. **UOL Educação**. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/teatro-de-revista-satira-e-vedetes.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 1 abr. 2021.

VAUDEVILLE — A HISTÓRIA DO FAMOSO TEATRO DE VARIEDADE. **Vintage Pri**. 3 de dezembro de 2015. Disponível em: <https://www.vintagepri.com.br/2015/12/vaudeville-historia-do-famoso-teatro-de.html>. Acesso em: 15 dez. 2020.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

Vida e obra. **BOAL**. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/vida-e-obra/>. Acesso em: 6 dez. 2020.