

O ar da graça: a comédia norte-americana dos anos 20 e 30

Flávia Seligman¹

“Sou marxista, tendência Groucho”²

“ Se em algum momento os grandes dirigentes do mundo estiverem juntos e se, em algum momento eles rirem juntos, então neste momento o mundo estará em paz.”³

1. A arte de fazer rir:

Se o homem é o único animal que ri, ele é, por outro lado, o objeto primeiro deste riso. Por isso mesmo, animais, vegetais ou coisas somente são matérias de riso no momento em que podem ser associados, de um modo ou de outro, ao homem ou à sua interferência. Desse modo, os objetos serão risíveis se neles o homem imprimir sua marca. A marca assim deixada deverá ser reveladora de alguma falha, no sentido amplo, ou revelar um padrão de gosto que fuja à norma vista como adequada (BENDER, 1996, p. 53).

Segundo Luiz Paulo Vasconcellos, no seu Dicionário de Teatro, a comédia é “uma das formas principais do *drama*, que enfatiza a crítica e a correção através da deformação e do ridículo. O efeito principal é provocar o riso” (VASCONCELOS, 1986, p.46).

Comparada com a tragédia, enquanto gênero, a comédia já foi considerada como um estilo inferior, popularesco e não dado às grandes representações nem às manifestações artísticas mais cultas e acadêmicas. No início do Século XX as peças e pequenas encenações cômicas abrigavam-se nas esquetas dos cabarés, no teatro de *vaudeville*, nas operetas e nos filmes mudos, curtos e destinados ao público popular dos *nickelodeons*⁴ americanos.

¹ Doutora em Artes / Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Cineasta. Professora do Curso de Realização Audiovisual da Unisinos, RS.

² Grafite anônimo nas ruas de Paris, em maio de 1968.

³ Luis Carlos Vasconcelos, ator, em entrevista para o canal de TV a cabo Globonews, em 10 de outubro de 2004.

⁴ Antigos armazéns. Grandes galpões desprovidos de qualquer conforto onde eram projetados os filmes ao preço de um níquel, moedas de cinco centavos de dólar norte-americano.

O riso consiste também em uma certa catarse e implica em reconhecer o ridículo. Mais ainda, em reconhecer-se no ridículo, achando graça de situações que, vistas sem a sátira ou a paródia poderiam ser tachadas de trágicas. Comédia significa rir da desgraça própria ou alheia, rir da falha, da fantasia inalcançada, rir da incapacidade de realizar uma tarefa, por mais simples que esta possa ser, enfim, transformar as pequenas tragédias em situações cômicas, às vezes com tal naturalidade que escorregar numa casca de banana e cair no chão pode ser ao mesmo tempo engraçado em Nova York ou em Nova Délhi.

A comédia tem sido vista e estudada quase sempre como um gênero fácil, intimamente ligado ao seu tempo histórico (a contextualização e a identificação são alguns dos fatores predominantes na aceitação do texto cômico), popular e menor. Enquanto gênero esteve sempre representada na história do teatro e do cinema. A comédia necessita do público para realizar-se em sua plenitude. É o riso, a gargalhada e a compreensão que traduzem a eficiência e a aceitação da mesma.

Na Poética, Aristóteles aponta para o fato da comédia trabalhar com a imitação, mas a imitação de homens inferiores, ou seja, de homens que não fossem bravos guerreiros ou sábios letrados, mas incapazes, burros ou simplesmente ingênuos. “... não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente”. (ARISTÓTELES, 1966, p.46).

Tanto na tragédia quanto na comédia, o enredo é composto de uma ação ou de pequenas ações encadeadas, que desembocarão na ação principal. Esta não começará nem terminará aleatoriamente, tendo um início, um meio e um fim; portanto, o *enredo* é o primeiro elemento relevante destacado por Aristóteles. Na comédia ele será construído a partir de eventos risíveis que se ajustem à probabilidade, não ficando descartadas as impossibilidades e as ilogicidades, como fontes geradoras do cômico.

A definição de falhas e de defeitos depende da estratificação moral de cada sociedade e também de um desajustamento em relação às proporções consideradas corretas, do ponto de vista da natureza humana. Porém, para provocar apenas o riso, e não a comiseração e a tristeza, estes defeitos devem ser pequenos e sem consequências graves para seu protagonista ou para o grupo no qual ele está inserido. Quem ri considera-se superior àquele de quem está rindo, pois vê no outro um defeito que não possui. Por isto, o herói cômico que provoca o riso é considerado um indivíduo abaixo da média, inferior.

Segundo Vladimir Propp, em *Comicidade e Riso* (São Paulo, Editora Ática, 1992), um dos fatores da satisfação provocada pela observação de uma situação cômica é o fato de constatar no protagonista exatamente um defeito que não possui. A comédia, então, trabalha com o riso da diversidade, ou seja, achamos graça daquilo que foge à norma (de conduta, estética, moral), porém, achamos isto por não sermos iguais.

O riso então, brota sempre da constatação de um desvio, de uma transgressão; falhas de caráter moral ou comportamental apresentam-se segundo um padrão definido pela sociedade em questão. Esta transgressão pode dar-se no âmbito moral/comportamental, infringindo regras sociais e trazendo à tona relacionamentos ditos amorais, como o adultério, o triângulo amoroso, o homossexualismo, dependendo sempre das normas estabelecidas em cada grupo social. Claro que sem deixar que esta transgressão tome um caráter catastrófico, a não ser quando esta é a real proposta, como no caso do humor negro.

2. O riso no cinema:

A comédia filmada inicia junto com a produção em caráter industrial do cinema nos primeiros anos da atividade, vinda dos espetáculos em cabarés, *vaudevilles*, feiras e manifestações populares destinadas a um público menos exigente com relação à qualidade técnica e às condições das salas de exibição. Nos Estados Unidos, este gênero vai abrigar imigrantes europeus, pobres de um lado e do outro da tela.

Na primeira metade do Século XX, o cinema foi o mais popular dos meios de comunicação de massa nos Estados Unidos, obtendo no início, um grande apoio das classes de menor poder aquisitivo. Foi exatamente esta época que marcou a transformação dos Estados Unidos numa sociedade industrial, predominantemente urbana. Neste contexto o cinema enquanto meio de entretenimento das massas coube como uma luva.

“Muitas cidades norte-americanas dobraram suas populações; milhões de imigrantes do Sul e do Leste da Europa trouxeram seus idiomas, instituições religiosas e costumes culturais estranhos para criar uma diversidade que a nação nunca vira até então; longas linhas paralelas de carros puxados por cavalos e de trilhos e bondes estendiam-se dos centros da cidade às áreas abertas onde subúrbios residenciais principiavam a crescer. A indústria mudou-se para o centro comercial da cidade e as classes médias se mudaram para fora do centro, deixando as velhas casas e propriedades para serem ocupadas por estrangeiros e migrantes da zona rural”.(SKLAR, P.13).

A estratificação das novas cidades acabou por colocar a grande camada de imigrantes na periferia e é lá que surgirão as primeiras grandes salas de cinema. As áreas geográficas das grandes cidades americanas eram separadas de acordo com a classe social e as salas de cinema eram uma proposta de entretenimento para as classes baixas. O tipo de vestimenta, o desconforto, o modo como aqueles imigrantes se comportavam nos galpões onde eram feitas as exibições acabavam por tornar proibitiva uma mistura de categorias. Alguns anos depois e com uma série de mudanças estruturais, o cinema passou a ser também uma forma de lazer da burguesia.

“Na cidade do princípio do século XX, as classes respeitáveis conseguiam viver anos sem entrar nos guetos dos imigrantes e nos bairros operários, e as vezes – como era o caso dos “poeiras”⁵ - vários anos se passavam sem que o público em geral tivesse conhecimento dos novos fenômenos sociais ou culturais entre as ordens inferiores.” (SKLAR, p. 14).

Nos Estados Unidos o início do século apresentou um crescimento do número de projeções em locais bastante improvisados, na periferia que estava se formando nas grandes cidades e destinadas às populações de baixa renda. Os filmes tinham em média três minutos e as sessões duravam aproximadamente meia hora. Eram pequenas comédias de costumes, com situações corriqueiras e engraçadas.

⁵ Os nickelodeons também eram conhecidos como “poeiras”, por serem grandes galpões, nem sempre limpos e sem nenhum conforto.

Por volta de 1905 surgiram os *nickelodeons*, as primeiras salas específicas para a projeção de filmes. Destituídas de qualquer tipo de conforto, serviam à este público, pois o ingresso custava apenas um níquel. Em 1910 já havia 120 destas salas em Chicago e mais de 400 na cidade de Nova Iorque. Nos Estados Unidos contava-se 10 mil salas espalhadas por todo o país e aproximadamente três mil no resto do mundo⁶.

Constituía-se aquilo que Eduardo Geada chama, no livro *O Cinema Espetáculo*, de “público barulhento do cinema mudo”. O público do cinema não tinha o comportamento da burguesia intelectualizada que assistia à ópera e aos concertos. O público popular não fora acostumado ao silêncio que os espetáculos nobres exigiam. As projeções eram seguidas por música ao vivo e este acompanhamento ao piano enquadrava emocionalmente o ritmo da narrativa em imagens, disfarçava o barulho do aparelho de projeção e continha a euforia do público.

Vista assim, a comédia norte-americana dos primeiros anos cinematográficos é quase como um manifesto social. Feita para um público que não sabia ler, que não podia freqüentar a ópera, os teatros refinados e os clubes de campo das cidades mais desenvolvidas, e que se reunia em galpões de periferia e divertia-se por um níquel, rindo de histórias consolidadas e conhecidas em outras manifestações, como as esquetes teatrais nas feiras e nos cabarés, e de personagens com os quais pudessem se identificar. Era feita para agradar às populações mais carentes que riam de si mesmo. Cada vez que o personagem do vagabundo criado e encenado por Charles Chaplin (1889 – 1977) enfrentava com galhofa um policial e acabava vencendo-o por sorte (uma total improbabilidade), era como se cada um daqueles imigrantes pobres também o fizesse. Portanto, o público ria e até mesmo porque não havia outras formas naquela época de fazer aquele público rir.

Ainda em Nova York e com a colaboração de atores e diretores vindos do teatro popular, é produzida uma série bastante importante de filmes curtos que vão definir o gênero neste formato adotado.

Misturando perfis e formatos a comédia inicia trazendo elementos conhecidos. São pequenos esquetes sobre acontecimentos mundanos e contam com atores como Mack Sennett (1818-1960), Os Irmãos Marx: Groucho (1895-1977), Harpo (1892-1964), Chico (1891-1961) e Zeppo (1901-1979), Stan Laurel (1890-1965) e Oliver Hardy (1892-1957), conhecidos como O Gordo e o Magro, e o próprio Chaplin.

A grande inspiração veio do trabalho do cômico francês Max Linder (1883- 1995), que criou no cinema um personagem dandi, um vagabundo que copiava com graça os trejeitos burgueses. Trabalhou na França e nos Estados Unidos, mas não sobreviveu ao desenvolvimento do cinema e ao aparecimento de outros nomes, como, por exemplo, Chaplin, que lhe sucedeu como maestro do filme cômico.

Já Mack Sennett começou como artista de *vaudeville*. Entrou para o cinema como ator, escritor e finalmente diretor e um dos fundadores da Keystone, o mais importante estúdio de comédias dos primeiros anos cinematográficos. Sennett contribuiu trazendo elementos europeus para criar o filme cômico norte americano. Sobre ele escreveu Georges Sadoul:

⁶ “Tem-se atribuído geralmente a dois homens de Pittsburgh o mérito de haver inaugurado o primeiro teatro de armazém de bairro em McKeesport, Pensilvânia, no verão ou no outono de 1905.” (SKLAR, P. 26)

“ Los estadounidenses menosprecian el género cómico que los hizo realizar tantas obras maestras. Sus historiadores han prestado poca atención a este incomparable pionero, de quien las cinematecas europeas y el “mercado de las pulgas” nos revelan al azar de los descubrimientos los excepcionales éxitos. Como Thomas Ince⁷, fue ante todo un maestro, un relevante animador. Más que dirigir, fue el supervisor de sus películas, que realizaron sus asistentes y actores.” (SADOUL, 1956, p. 131).⁸

Sennett fez parte de uma primeira leva de realizadores e atores cômicos que trabalhavam também com o recurso do inverossímil. A utilização da *gag*, um efeito burlesco onde o ator joga com um elemento surpresa no texto ou no gestual, foi marcante e até hoje aparece em comédias populares no cinema e nas atuais *siticons*, as *situation comedys*, séries baseadas nas comédias de costumes com elenco fixo que fazem muito sucesso na televisão.

Estes elementos associados a truques de magia e acrobacia foram herdados do circo e dos espetáculos em feiras. Tombos, cambalhotas, saltos, chutes, figurinos que se desfazem aos puxões, lutas onde os adversários não se tocam foram utilizados para compor momentos engraçados e mesmo que repetitivos, muito apreciados pelo público. Trata-se do humor corporal que utilizava recursos engraçados da própria natureza humana, das possibilidades e limitações do corpo, uma linguagem universal que dispensava traduções e explicações.

“O cômico cinematográfico, herdeiro dos bobos, bufões e palhaços desfila diante do espectador levando pontapés na bunda, bordoadas na cabeça, tropeções e tortas na cara. Perseguido e ridicularizado, este personagem sofre. Feio, tímido ou tagarela, possui uma inocência que oscila da bondade absoluta a uma malícia exagerada. Careteiro, contorcendo-se quando constrangido, é um idiota ridículo, enganado com muita facilidade, de que o acaso ou uma esperteza inusitada o salvam das piores enrascadas.”(LUNARDELLI, 1996,p.21)

O personagem cômico era então o oposto do herói trágico. Sem qualidades enobrecedoras como a valentia, a ousadia, o caráter ilibado ou mesmo a beleza sedutora, cativava o público pela sua proximidade afetiva. Era um indivíduo simples que sofria com o abuso do poder e com as condições precárias nas quais vivia. Era capaz de atos insanos, porém sem malícia e sem prejudicar ninguém, à não ser aqueles que mereciam ser prejudicados, como policiais, burgueses tiranos e bandidos.

A criação de personagens carismáticos pelos atores da comédia foi um ponto bastante importante para o sucesso do gênero. O personagem mais importante deles foi o *clown*, um indivíduo simples e engraçado que sempre teve seu lugar, pois era responsável por provocar situações risíveis e auxiliar no final feliz da história. Segundo Vasconcellos (1987, p. 45)

⁷ THOMAS HARPER INCE (1882 – 1924), produtor, diretor e roteirista norte-americano. Cantor, dançarino e ator, iniciou-se no cinema sob a orientação de Griffith, o qual abandonou para se tornar produtor e realizador. Associado ao circo dos irmãos Miller, contratou caubóis e índios para atuarem nos seus *westerns*, mas logo renunciou à direção para exercer um papel de supervisor. A equipe de que dispunha era formada por Scott Sidney, Charles Miller, Francis Ford (irmão mais velho e Jonh), Raymond B. West e Reginald Barker. Iria assim, produzir obras tão variadas quanto *Civilização* (contra a guerra) e *Carmen do Klondyke*, conhecido como um dos mais belos *westerns* do cinema mudo. Morreu misteriosamente em 1924 a bordo de um iate de William Randolph Hearst.(TULARD, 1996, p.316)

⁸ Os norte-americanos menosprezam o gênero cômico que os fez realizar tantas obras mestras. Seus historiadores têm prestado pouca atenção a este incomparável pioneiro, de quem as cinematecas européias e o “mercado das pulgas” nos revelam ao acaso dos descobrimientos éxitos excepcionais. Tal como Thomas Ince, que foi antes de tudo um mestre, um relevante animador. Mais que dirigir, foi o supervisor dos filmes que realizaram seus assistentes e atores. (Tradução da autora)

“Embora ignorante, o *clown* tem humor, simplicidade e sabedoria popular, com o que alimenta a situação cômica”.

Também a paródia, a obra literária, teatral ou no caso, cinematográfica que imita outra obra ou situações conhecidas de outros gêneros ou de clássicos, aparecia como um recurso e acabou perdurando como uma marca da comédia cinematográfica. As perseguições policiais por bandidos transformaram-se em corridas ridículas com tropeços, quedas engraçadas e truques que faziam ganhar sempre o mocinho da história, no caso, o cômico. O ridículo tomava forma para tornar a cena engraçada, mas o final era sempre feliz com o triunfo do dono da história.

Foi neste universo de produções em ascensão e sob a direção de Mack Sennett que Charles Chaplin começou a trabalhar quando imigrou da Inglaterra para os Estados Unidos.

3. Falando para iguais:

Vindo de uma infância pobre e sofrida, Chaplin criou um personagem que sintetizava tudo aquilo que ele e pessoas como ele sentiam nos primeiros anos de vida na América. Encantados com as possibilidades de progresso e liberdade, perspectivas que a Europa arrasada pelas guerras e pela intolerância racial não oferecia, os imigrantes visavam uma vida de sonhos ao cruzar o oceano. Infelizmente o cenário encontrado era bem mais rude. Com os grandes centros em formação e a industrialização em andamento, estes novos “americanos” foram obrigados a engrossar a população das periferias das grandes cidades, sem o conforto e a prosperidade que imaginavam ter.

Trazido do dia a dia de seus pares, o vagabundo criado por Chaplin era um lorde miserável. Sua vestimenta parecia um traje fino, porém era velha e surrada, grande ou pequena demais para seu manequim. Acompanhava um chapéu côco, uma bengala e um jeito engraçado de andar com os pés apontando para os lados, o que lhe provocava um charmoso requebrar. Afora isto, Chaplin criou um pequenino bigode, diferente dos grandes utilizados pelos cavalheiros da época e, por uma incrível coincidência, muito parecido com o de Adolf Hitler, o que ironicamente lhes confere uma estranha semelhança, que podemos comprovar no filme *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*, 1940), que conta a história de um barbeiro judeu, sócia do Führer que é confundido e acaba tomando o lugar deste, desestabilizando os planos do Terceiro Reich. Vale destacar que Chaplin fez o filme antes dos Estados Unidos declararem guerra à Alemanha. Segundo George Sadoul

“Casi toda esta vestimenta está tomada de Max Linder. Em su origen Chaplin es un Max em la miséria y que trata de conservar su dignidad.” (SADOUL, 156, 133)⁹

Max Linder foi o grande modelo para os cômicos dos primeiros anos cinematográficos. Com seu personagem dândi, rico e desembaraçado que gostava de uma boa vida, ironizava os costumes e trejeitos burgueses, inalcançáveis pelos cidadãos da periferia. Linder fazia esquetes onde debochava do cotidiano em situações banais. Segundo Tulard, no *Dicionário de Cineastas*: “Foi o maior comediante do mundo antes da Primeira Guerra e

⁹ Quase toda esta vestimenta está tomada de Max Linder. Em sua origem Chaplin é um Max na miséria e que trata de conservar sua dignidade. (Tradução da autora)

Chaplin deve muito a ele”. (p.391) Estava lançada a semente da comédia que privilegiava o cotidiano. Um cotidiano do qual a maior parte do público não participava, porém com a comédia poderia observar com galhofa.

Chaplin falava para seus próximos. No começo em pequenas e divertidas esquetes onde a regra era subverter a ordem, depois disto em filmes que colocavam em questão a liberdade e a prosperidade apregoadas pelos Estados Unidos.

A trama era quase sempre delineada da mesma forma: uma situação social consolidada, quase sempre acontecendo com a burguesia e por fim a anarquia provocada pela chegada inusitada do vagabundo. Claro que sempre sem ser convidado. O vagabundo atrapalha a vida da burguesia, que tenta vencê-lo e expulsá-lo de seu convívio, mas não consegue. Por exemplo: a cena é de uma festa de casamento, o noivo, a noiva muito bela, convidados muito bem vestidos e penteados e uma mesa posta com iguarias jamais provadas pelo público que assiste ao filme. Por um acaso do destino o vagabundo invade a cena e acaba com a paz reinante. Os “donos do poder” tentam expulsá-lo iniciando uma perseguição engraçada, satirizando as perseguições de mocinhos à bandidos dos filmes policiais. Alguns tombos, quebra-quebras e algumas tortas na cara depois, o vagabundo consegue conquistar a mocinha e, independente do acerto final, acaba feliz.

Em O garoto (The Kid, 1921), um filme com mais de uma hora de duração, Chaplin utiliza os recursos das pequenas esquetes para contar uma história muito parecida com a sua própria. O garoto em questão é uma criança abandonada pela mãe pobre, incapaz de cuidá-lo que, por obra do acaso (sempre o acaso costurando a trama das comédias e encaminhando um final feliz), acaba sendo encontrado pelo vagabundo. Criado até os cinco anos numa digna e feliz miséria , novamente por obra do acaso encontra a mãe verdadeira, agora uma atriz de sucesso. No grande momento dramático da fita o garoto é levado para um asilo de crianças órfãs, tal qual Chaplin fora parar num reformatório quando pequeno por sua mãe não ter condições de alimentá-lo adequadamente.

Em seus filmes de maior destaque como O garoto, Em busca do Ouro (The Gold Rush, 1925), O Circo (The Circus, 1928), Luzes da Ribalta (City Lighths, 1931), Tempos Modernos (Modern Times, 1936) e o Grande Ditador, apesar de uma trama mais bem traçada e de uma narrativa consistente, maior do que simplesmente esquetes com soluções engraçadas para encontros e desencontros do acaso, Chaplin delineia um universo próprio para contar o seu tempo. Sempre ao largo da sociedade, observa e interfere de maneira positiva, traçando um paralelo com o poder constituído e angariando simpatia para seus personagens marginais. Enfrenta o progresso e as agruras da grande cidade com humor e uma rebeldia carismática. Tanto é que acabou sendo perseguido pelo Macarthismo¹⁰ e praticamente expulso dos Estados Unidos, perdendo seu visto de permanência quando estava em um navio à caminho de uma viagem à Europa, em 1953. Ironicamente, no final da vida, em 1972, Charles Chaplin voltou à América para receber um Oscar especial pelo conjunto da obra. Chaplin faleceu em 1977 na Suíça, ao lado de sua família.

¹⁰ Movimento que se caracterizou pelo sectarismo, notadamente anticomunista deflagrado nos Estados Unidos pelo Senador Joseph Raymond MacCarthy (1909-1957) durante os anos 50. Foram instituídas comissões para averiguação as chamadas atividades antiamericanas, baseadas em delações e interrogatórios. A classe artística era muito visada e foi duramente atingida com a instituição das “listas negras” em Hollywood proibindo a contratação de escritores, atores e diretores que tivessem qualquer ligação com atividades políticas socialistas ou comunistas.

4. A graça e a anarquia:

Outros grandes comediantes de sucesso no cinema foram os Irmãos Marx, liderados pelo mais polêmico e intelectual deles, Groucho. Este grupo era escandalosamente excêntrico e fazia uma graça um pouco diferente daquela atuação supostamente ingênua de Chaplin. Mais sarcásticos e abusados criaram tipos de índole não tão boa, mas mesmo assim bastante carismáticos.

Nascidos em Nova York, numa família judia de poucas posses, os irmãos começaram explorando seus talentos musicais no teatro de variedades e depois na Broadway. Faziam tipos característicos: Groucho, o líder, era eloquente e produzia tiradas irônicas dentro e fora das telas, como a frase atribuída à ele : *Jamais freqüentaria um clube que me aceitasse como sócio*; Harpo era mímico e potencializava o corpo; Chico era pianista e Zeppo o correto do grupo. Com dotes específicos e harmônicos no conjunto os Irmãos Marx faziam graça em grupo, um servindo de apoio para o outro, as vezes divergindo e entrando em conflito, mas voltando a ter união quando o inimigo era externo.

O grupo ou a dupla de comicos era bastante comum e segue existindo até hoje, principalmente nas séries cômicas produzidas para a televisão. Cada integrante possuía características próprias, que funcionavam individualmente, mas eram mais bem aproveitadas quando conjugadas com as características do(s) seu(s) companheiro(s). Por exemplo: Groucho tentava arrumar os estragos que Harpo e Chico produziam, estes por sua vez desestabilizavam a ordem, nada tradicional, que o primeiro tentava impor às situações. No teatro usa-se também a expressão *escada* pra designar uma personagem que desempenha uma ação que sustenta a ação de seu parceiro. Como se uma primeira ação preparasse a ação principal.

A comédia norte-americana das décadas de vinte e trinta possui um texto simples, pronta para atingir um espectador não muito exigente, nem muito letrado e familiarizado com as encenações clássicas. O humor é banal e trata do basicamente do cotidiano, com a interferência do comico, ou seja, do sujeito que provoca o poder com suas tirada ingênuas e ajuda os necessitados através de seus truques.

A comédia evoluiu no cinema adquirindo um outro status. Passou a ser respeitada não só pelo público popular, mas também pela crítica. Aprimorou a utilização da linguagem, criou novos elementos e incorporou contribuições dos demais gêneros cinematográficos e teatrais.

A fórmula antiga persistiu no cinema a passou a ser utilizada também na produção de seriados, séries e programas de TV. Grupos e duplas cômicas como Os três patetas (The Three Stooges) O Gordo e o Magro (Laurel e Hardy) fizeram um grande sucesso e até hoje são copiados por novos protagonistas que atualizaram a comédia de costumes, adaptando-a principalmente para a televisão.

Os Três Patetas era um grupo formado na sua maioria por filhos de imigrantes judeus: Moe Howard (1897-1975) seu irmão, Curly (1903-1952) e Larry Fine (1902-1975) compunham o primeiro trio. Outro irmão Howard, Shemp (1895-1955) substituiu Curly quando este adoeceu . Depois da morte de Shemp, entrou no trio Joe Besser (1907-1989), que por fim foi substituído pelo último integrante, Curly Joe (1909-1993), o único integrante do grupo que veio de uma família de artistas. Este grupo ficou famoso não só pelos filmes, mas

também pelos pequenos curtas distribuídos até hoje nas redes de televisão. A estrutura era quase sempre a mesma, uma situação cotidiana, um problema a ser resolvido e soluções humorísticas a base de piadas curtas e humor corporal. Na televisão o grupo agradou principalmente o público infantil.

Já o Gordo e o Magro popularizaram-se mais no cinema, embora também tenham tido seus episódios transmitidos na televisão. Oliver Hard e Stan Laurel formavam uma dupla que se completava. Segundo a publicação 1000 que fizeram 100 anos de cinema (Isto É / The Times) “*Pareciam ser duas metades do mesmo ego.*” Um gordo e comicamente brabo e o outro magro, mais desajeitado amoroso. Dois tipos com características comuns, mas que acirradas na tela produziam um efeito emocionante.

5. Os filhos do riso:

Foram basicamente os seriados de televisão que herdaram os trejeitos da comédia dos anos vinte e trinta do cinema norte-americano. Atualmente é possível observar situações atualizadas e adaptadas para o novo século e para a nova mídia, mas que ainda baseiam-se nos costumes e no cotidiano. Como por exemplo, um dos maiores sucessos atuais da televisão, o seriado *Friends* que estreou na TV americana em setembro de 1994 ficando dez anos no ar e sendo distribuído para vários outros países, sempre com o mesmo sucesso.

O programa abordava o dia a dia de seis amigos, personagens fixos da história: Chandler (Matthew Perry), Mônica (Courteney Cox), Rachel (Jennifer Aniston), Ross (David Schwimmer), Joey (Matt LeBlanc) e Phoebe (Lisa Kudrow). Tal qual os antigos grupos, cada um tem uma personalidade diferente e características cômicas que podem produzir a graça em separado, mas que em conjunto compõem o enredo da série.

Novamente, o recurso do episódio isolado (o mesmo acontecia com os filmes curtos dos Três Patetas e do Gordo e Magro) que funciona também sozinho, mas que remete para características já destacadas em outros episódios. O humor cotidiano e contemporâneo, a ironia e a galhofa com os costumes da sociedade, a anarquia e o humor corporal são alguns elementos que nos remetem aos primeiros filmes cômicos, atualmente somando com elementos e piadas abordando a sexualidade, impensável um século atrás, embora a sensualidade estivesse sempre presente.

A atualização do enredo e do formato permitiu a continuidade da produção de comédias de costumes tanto no cinema quanto na televisão. Adicionando o componente da sexualidade as comédias passaram a atuar em uma outra esfera e atingir a um público bastante diverso. De adolescentes à adultos, com divisões de faixa etária, as comédias são bem quistas onde quer que estejam. Sempre trabalhando com elementos conhecidos pelo público: tipos característicos do dia a dia, grupos que congregam personalidades diversas (furiosos e amorosos, inteligentes e ingênuos) que, atuando em contraposição compõem o enredo de ações cômicas que forma o episódio.

As situações também não se diferem tanto, claro que atualizadas, pois a contemporaneidade é fundamental para a identificação da piada. São fatos do dia a dia, conhecidos do público e potencializados pelas personalidades dos personagens.

Passados quase cem anos, a comédia continua sendo a manifestação mais próxima do público popular. Abordando seu cotidiano e até mesmo os seus infortúnios, a comédia revê continuamente posturas e estratificações sociais, rindo, mas também colocando em discussão costumes posições definidas.

Apesar de popular e por conta disto, a comédia ainda é vista com ressalvas. Foi utilizada no cinema e na televisão de várias formas, associada aos mais diversos elementos, como a sexualidade, por exemplo.

Bem quista pelo público popular, talvez seja o gênero mais carinhosamente lembrado quando se fala em cinema e televisão. Atacada pela crítica em diversos momentos e por distintos fatores, a comédia persiste e sempre terá seu lugar dentro das artes. Afinal, fazer rir é tão difícil quanto prazeroso e quando tem êxito, remete a uma vitória na busca por momentos de paz.

Bibliografia utilizada:

1. Livros:

1. ARISTÓTELES. Poética. Porto Alegre: Globo, 1966.
2. BENDER, Ivo C. Comédia e riso: uma poética do teatro cômico. Porto Alegre: Editora da Universidade-UFRGS/EDIPUCRS, 1996.
3. CHAPLIN, Charles. Minha vida. Tradução de Rachel de Queiroz, R. Magalhães Júnior, Genolino Amado; Introdução de Sérgio Augusto; Prefácio de Otávio de Faria; Poesia de Carlos Drummond de Andrade. 7ª edição. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.
4. GEADA, Eduardo. O cinema espetáculo. Edições 70, Lisboa, Portugal.
5. LUNARDELLI, Fatimarlei. Ô Psit, o cinema popular dos Trapalhões. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.
6. PARAIRE, Philippe. O cinema de Hollywood. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
7. PROPP, Vladímir. Comicidade e riso. São Paulo: Ática, 1992.
8. SADOUL, Georges. Historia Del Cine I – La época muda. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Losange, 1956.
9. SKLAR, Robert. História social do cinema americano. São Paulo: Cultrix, 1975.
10. STAM, Robert. Bakthin: Da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Editora Ática, 1992.

11. TULARD, Jean. Dicionário de Cinema: Os diretores. Porto Alegre: L&PM, 1996.
12. VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Dicionário de teatro. Porto Alegre: L&PM, 1987.
13. XAVIER, Ismail (org.). O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

2. Internet

1. ECONOMIA DA CULTURA, documento da Internet disponível em <http://www9.cultura.gov.br/textos/tm06.htm#A3> . 03 de setembro de 2004.
2. TRÊS PATETAS, documento da Internet disponível em <http://www.bricabrac.com.br/3patetas.htm>. 14 de novembro de 2004.
3. FRIENDS, documento da Internet disponível em <http://www.geocities.com/Hollywood/7937/fstoryp.htm>. 14 de novembro de 2004.

3. Periódicos

1. 1000 que fizeram 100 anos de cinema. Isto É / The Times. São Paulo: Editora Três, 1995.