

**Os Monty Python: Algo
completamente diferente?**

Introdução

O título do presente capítulo é uma alusão ao primeiro filme dos MP, *E Agora Algo Completamente Diferente* (*And Now for Something Completely Different*) (1971), em forma de pergunta à qual tentaremos responder. Após uma explicação das origens dos MP e uma exposição biográfica dos seus membros, juntamente com uma elucidação da originalidade, inovação e criatividade do seu humor, bem como uma síntese breve das suas obras audiovisuais, faz-se uma breve resenha da história da comédia, incluindo obras de diversos géneros artísticos (literatura, artes do espetáculo, pintura, etc.). O critério de inclusão foi o de estas obras terem influenciado de alguma forma o "pythonesco".

Os Monty Python

Barry Took, consultor de comédia da British Broadcasting Company (BBC), foi o principal responsável pela criação do grupo que ficou conhecido como Monty Python. Em 1969, Took contactou seis humoristas promissores (John Cleese, Graham Chapman, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones e Michael Palin) para lhes encomendar uma série inovadora de humor a ser emitida na estação britânica de serviço público. Para este efeito, Barry Took concedeu-lhes ampla liberdade criativa. Os seis aceitaram o desafio e constituíram um grupo, que designaram por Monty Python, para realizarem o projeto encomendado. Foi desta forma que começou a série *Monty Python's Flying Circus*, que foi uma marca do humor televisivo britânico e a primeira obra dos MP. Em seguida, serão apresentadas biografias abreviadas dos elementos deste grupo com base nas informações retiradas de Štěpánová (2016, pp. 19-21).

John Cleese

John Cleese nasceu na pequena vila inglesa Weston-super-Mare em 1939. Embora os seus pais (Reginald Cleese e Muriel Cleese) tivessem rendimentos módicos, proporcionaram-lhe uma educação esmerada. Cleese completou o ensino primário na "St. Peter's Preparatory School" e o ensino secundário no "Clifton College" em Bristol,

destacando-se sempre como um excelente aluno. Entrou na Universidade de Cambridge para frequentar o curso de Direito, que viria a completar em 1963. No entanto, os seus interesses eram mais artísticos do que jurídicos. Assim, juntou-se à companhia amadora de teatro cómico “Footlights”, tendo escrito algum material para as suas representações. Foi aí que encontrou pela primeira vez Graham Chapman (seu futuro colega dos MP). Depois de terminar o curso, participou na revista *Cambridge Circus* representada por esta companhia. Foi um enorme sucesso, que permitiu aos “Footlights” iniciarem uma digressão mundial. Esta revista foi então apresentada em diferentes palcos tais como: o Festival Fringe de Edimburgo, a West End de Londres e a Broadway em Nova Iorque. Quando terminou esta digressão, Cleese optou por continuar em Nova Iorque. Nesse período, participou em várias peças de teatro da Broadway e conheceu Terry Gilliam (outro futuro colega dos MP). De regresso ao Reino Unido, assinou um contrato como argumentista com a rádio BBC e participou em vários programas de humor (tais como *The Dick Emerald Show* e *I’m Sorry, I’ll Read That Again*). Posteriormente, também participou como argumentista e ator em dois programas televisivos muito populares: *The Frost Report* (1966-1967) e *At Last the 1948 Show* (1967). Em 1968, Cleese finalmente estreou um programa da sua autoria, *How to Irritate People*, onde contou com a colaboração de quase todos os futuros membros dos MP. Ele apenas participou em três das quatro temporadas da série *Monty Python’s Flying Circus*, tendo abandonado o grupo em 1973. No entanto, continuou a colaborar com os restantes elementos dos MP nos projetos cinematográficos posteriores. Nos seus trabalhos com os MP, Cleese representava normalmente figuras pretensamente autoritárias e ridiculamente pomposas (polícias, militares, apresentadores de TV, jornalistas, eruditos, políticos, etc.). Para isso, contribuiu certamente a sua estatura imponente (1.96 m). A sua carreira pós-Python demonstrou como John Cleese é um artista versátil. Ele começou por criar a *sitcom Fawlty Towers* (1975-1979), que foi um sucesso retumbante. Cleese prosseguiu ainda a sua carreira como ator de cinema, tendo participado em muitos filmes ao longo dos tempos. Dentre estes, incluem-se designadamente: *Os Ladrões do Tempo* (1981), realizado por Terry Gilliam, *Soldados em Manobras* (1982), *As Loucas Aventuras de Barba Amarela, o Pirata* (1983), produzido por Graham Chapman, *Um Peixe Chamado Wanda* (1988), *Frankenstein de Mary Shelley* (1994), *007 - O Mundo Não Chega* (1999), *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2001) e *A*

Pantera Cor-de-Rosa 2 (2009). Também forneceu a voz de várias personagens de filmes de animação, tais como: o pai de Fiona em *Shrek* (2001), Mercúrio em *Valiant: Os Bravos do Pombal* (2005) e Samuel o carneiro em *A Teia da Carlota* (2006). Nos últimos anos, iniciou uma carreira na *stand-up comedy*. Neste contexto, o espetáculo *John Cleese: Last Time to See Me Before I Die* encontra-se ainda em exibição.

Graham Chapman (1941-1989)

Graham Chapman nasceu em Leicester em 1941, numa família de classe média: o pai Walter Chapman era polícia e a mãe Edith Towers Chapman doméstica. Completou o ensino secundário na “Melton Mowbray Grammar School”. Em 1959, entrou na Universidade de Cambridge para cursar medicina. Chapman só viria a terminar este curso em 1966, quando já tinha iniciado a carreira artística. Desde a entrada nesta universidade, as carreiras de Chapman e Cleese percorreram caminhos comuns. De facto, ambos foram membros da companhia “Cambridge Circus” e participaram na digressão mundial da revista *Cambridge Circus*. Posteriormente, participaram em algumas séries cómicas televisivas (tais como *The Frost Report*, *At Last the 1948 Show* e *How to Irritate People*) e estiveram envolvidos nos projetos mais relevantes dos MP, sendo Graham Chapman frequentemente o ator principal. Por exemplo, representou as personagens de Arthur no filme *Monty Python e o Cálice Sagrado* e de Brian no filme *A Vida de Brian*. No período pós-Python, a carreira de Chapman não foi muito bem-sucedida devido a problemas de alcoolismo que tinham começado já na altura em que frequentava o ensino superior. Após os MP, a sua contribuição artística mais relevante ocorreu no filme de piratas *As Loucas Aventuras de Barba Amarela*, o Pirata, onde participou como argumentista e produtor. Graham Chapman morreu de cancro em 1989.

Terry Gilliam

O cineasta norte-americano Terry Gilliam nasceu em Mineápolis em 1940. O pai, James Gilliam, foi vendedor e depois carpinteiro e a mãe, Beatrice Gilliam, era doméstica. Em 1952, a família mudou-se para Los Angeles, onde Gilliam frequentou o

ensino secundário na “Birmingham High School”, distinguindo-se pelo espírito de liderança e pelo excelente desempenho acadêmico. Frequentou o “Occidental College” de Los Angeles, onde se licenciou em Ciência Política em 1962. Iniciou então a carreira profissional numa agência de publicidade, tendo depois trabalhado para a revista *Help!*. Neste período, foi realizador de pequenos filmes de animação e cartoonista. Em 1967, Gilliam mudou-se para Londres (Reino Unido) tendo obtido a dupla nacionalidade (britânica/norte americana) no ano seguinte. Começou por trabalhar no jornal *Sunday Times Magazine* e como colaborador esporádico de algumas revistas norte-americanas de banda desenhada. Posteriormente trabalhou em produções televisivas, tendo participado no programa cómico *Do Not Adjust Your Set*, para o qual escreveu alguns sketches e forneceu algumas animações. Neste contexto, colaborou com três futuros colegas (Eric Idle, Michael Palin e Terry Jones). Terry Gilliam foi sempre o autor das animações, que funcionavam como elementos de ligação dos sketches componentes das obras dos MP. Ele também foi co-realizador dos filmes *E Agora Algo Completamente Diferente* e *Monty Python e o Cálice Sagrado*. Gilliam participou muito raramente como ator nas criações do grupo. Na fase pós-Python, Terry Gilliam desenvolveu uma carreira sólida no mundo do cinema, realizando uma série de filmes, entre os quais se destacam *Brazil: O Outro Lado do Sonho* (1985), *A Fantástica Aventura do Barão* (1988), *O Rei Pescador* (1991) e *O Homem Que Matou Don Quixote* (2018). Em 2006, renunciou à nacionalidade norte-americana em protesto contra as políticas adotadas pelo então presidente George W. Bush.

Eric Idle

Eric Idle nasceu em 1943 na pequena cidade inglesa de South Shields. Passou por muitas dificuldades na infância e juventude. O pai participou na Segunda Guerra Mundial integrado na Força Aérea Real britânica, mas, por ironia da sorte, morreu num acidente rodoviário em 1945, logo a seguir ao fim da guerra. A mãe era auxiliar de apoio domiciliário e teve muita dificuldade em prover o sustento do filho. Eric frequentou a escola primária “St. George’s Primary School” e completou o ensino secundário na escola interna para órfãos “Royal Wolverhampton School”. Em 1962, ingressou na Universidade de Cambridge para frequentar o curso de Inglês. Terminou esta

licenciatura em 1965. Durante a permanência na universidade, Eric Idle também fez parte da companhia de teatro “Footlights”, chegando mesmo a ser o seu diretor. Depois de terminar a formação universitária, começou a carreira profissional na BBC. Neste período, participou na equipa de argumentistas das séries cómicas da BBC *I’m Sorry, I’ll Read That Again* (rádio) e *The Frost Report* (TV). Posteriormente, participou como ator na série *Do Not Adjust Your Set*. Eric Idle foi o compositor de muitos dos maiores sucessos musicais dos MP. Entre estes destacam-se: “Bruces’ Philosophers Song” incluído na série *Monty Python’s Flying Circus* (1970), “Eric the Half-a-Bee” incluído no terceiro álbum do grupo *Monty Python’s Previous Record* (1972), “Always Look on the Bright Side of Life” incluído no filme *A Vida de Brian*, “Penis Song (Not the Noel Coward Song)” incluído no filme *O Sentido da Vida* e “Galaxy Song” incluído no mesmo filme. Nas diversas obras dos MP, as personagens representadas por Idle apresentam geralmente dificuldades de comunicação e de integração na sociedade. Desta forma, muitas das suas participações eram caracterizadas por monólogos longos. Idle também representava frequentemente pomposos apresentadores de televisão e personagens desonestas. No período pós-Python, Idle continuou a sua carreira musical. Foi membro fundador da banda musical “The Rutles”, que parodiava os sucessos dos “Beatles”. Compôs também a comédia musical *Spamalot* adaptada do filme *Monty Python e o Cálice Sagrado* e o oratório cómico *Not the Messiah (He’s a Very Naughty Boy)* baseado no filme *A Vida de Brian*. Idle participou também em inúmeros filmes, embora representando habitualmente personagens secundárias. De entre estas, destacam-se: o comandante Clement no filme *As Loucas Aventuras de Barba Amarela, o Pirata* (1983), o ciclista no filme *Que Paródia de Férias! Perigo: Americanos na Europa* (1985), Desmond e Berthold no filme *A Fantástica Aventura do Barão* (1988), Coffin Ed no filme *Patrulha de Gritos* (2002) e o extraterrestre no filme *Absolutely Anything - Uma Comédia Intergaláctica* (2015). Também emprestou a voz para várias personagens de filmes de animação, tais como: Wreck-Gar em *The Transformers: The Movie* (1986), Dibbs em *Casper* (1995), Devon em *A Espada Mágica* (1998), Dr. Vosnocker em *South Park - O Filme* (1999), Merlin em *Shrek o Terceiro* (2007) e Spig em *Delgo* (2008).

Terry Jones (1942-2020)

Terry Jones nasceu na pequena cidade galesa de Colwyn Bay em 1942. Pertencia a uma família típica da classe média: o pai era funcionário num banco e a mãe doméstica. Quando Jones tinha cinco anos, a família mudou-se para a pequena vila de Claygate, nos arredores de Londres. Foi aí que completou a escola primária. Posteriormente, Jones frequentou a “Royal Grammar School” situada na cidade vizinha de Guildford. Durante este período, começou a demonstrar um grande interesse pelo cinema e pela comédia. Entrou na Universidade de Oxford em 1961, tendo terminado a sua licenciatura em Inglês em 1964. Começou a fazer teatro na “Experimental Theatre Company” neste período, tendo trabalhado como encenador e argumentista. Os seus trabalhos de maior sucesso foram **** e *Hang Down Your Head and Die* (em colaboração com Michael Palin e Robert Hewison). Os dois futuros Pythons (Terry Jones e Michael Palin) escreveram ainda em parceria a peça de teatro com a qual a companhia “The Oxford Revue” participou no Festival de Teatro de Edimburgo em 1964. Jones iniciou a carreira profissional como editor na “Angla Television”, tendo-se mudado posteriormente para a BBC. Na estação pública britânica, trabalhou essencialmente como assistente de produção e guionista. No entanto, também teve algumas participações como ator. Os programas mais importantes em que participou foram *The Frost Report*, *Do Not Adjust Your Set*, *The Complete and Utter History of Britain* e *How to Irritate People*. Em todos estes programas, Jones colaborou com um ou mais dos futuros colegas. Nas obras dos MP, as personagens mais marcantes representadas por Terry Jones eram mulheres de meia-idade, homens das classes baixas e idiotas ambiciosos. Jones foi também o realizador principal dos três últimos filmes do grupo (*Monty Python e o Cálice Sagrado*, *A Vida de Brian* e *O Sentido da Vida*). Na fase pós-Python, explorou novas áreas de trabalho. Embora tenha continuado a participar em filmes e séries televisivas, apostou essencialmente na sua carreira de escritor e de apresentador de séries documentais históricas. Como escritor, dedicou-se principalmente a dois temas: histórias infantis e temáticas medievais. Exemplos de livros infantis da sua autoria incluem: *Fairy Tales* (1981), *The Saga of Erik the Viking* (1983), *Fantastic Stories* (1992), *Strange Stains and Mysterious Smells: Quentin Cottingham's Journal of Faery Research* (1996) e *Animal Tales* (2011). Entre os seus livros mais importantes de temática medieval, realçam-se os seguintes: *Chaucer's Knight: The Portrait of a Medieval Mercenary* (1980), *Crusades* (1994) e *Terry Jones' Barbarians*

(2006), este último com a co-autoria de Alan Ereira. Quanto a series documentais históricas que apresentou, destacam-se: *Crusades* (1995), *Gladiators: The Brutal Truth* (2000) e *Terry Jones' Medieval Lives* (2004). Terry Jones morreu em 2020, vítima de demência frontotemporal.

Michael Palin

Michael Palin nasceu em 1943 na cidade inglesa de Sheffield. O pai era engenheiro e a mãe doméstica. Na cidade natal, Michael Palin completou o ensino primário na “Birkdale Preparatory School” e posteriormente o ensino secundário na “Shrewsbury School”. Entrou na Universidade de Oxford em 1962, tendo concluído a licenciatura em História Moderna em 1965. A partir desta altura, os caminhos de Palin e Jones cruzaram-se frequentemente. De facto, ambos participaram em vários projetos comuns. De entre estes destacam-se: *The Oxford Revue*, *The Frost Report*, *Do Not Adjust Your Set*, *The Complete and Utter History of Britain*, *How to Irritate People* e todas as criações dos MP. Nestas últimas, Palin representou habitualmente homens tímidos sujeitos à opressão de um poder arbitrário e personagens delirantes. Na era pós-Python, Palin e Jones também seguiram estratégias de carreira análogas. De facto, embora Michael Palin tenha continuado a sua carreira de ator e argumentista, a sua prioridade a partir do final da década de 80 passou a ser a apresentação de séries documentais e a escrita de livros. Neste campo, ele dedicou-se principalmente à descrição de viagens efetuadas a diversas regiões do mundo. A sua estratégia foi produzir uma série documental e um livro. De entre estas obras “duplas”, destacam-se: *Around the World in 80 Days* (1989), *Pole to Pole* (1992), *Full Circle* (1997), *Michael Palin's Hemingway Adventure* (1999), *Sahara* (2002) *Himalaya* (2004) *New Europe* (2007), *Brazil* (2012) e *North Korea* (série 2018, livro 2019).

Os Monty Python: algo completamente original e diferente?

São os Monty Python algo completamente diferente? A resposta poderá ser, ao mesmo tempo, não e sim. Como foi referido nas biografias acima apresentadas, todos

os Pythons eram pessoas cultas e com formação universitária. Por isso, foram influenciados por muitas obras e autores geniais da história da comédia e do humor (ver secções 2.5 a 2.7 deste capítulo). Pode aqui ser aplicada a imagem de alguém que vê mais longe por se encontrar sobre os ombros de um gigante. Stephen Hawking (2003, p. 15) ilustrou genialmente o significado desta metáfora: “Cada geração está sobre os ombros daqueles que vieram antes, assim como eu fiz quando era estudante de doutoramento em Cambridge, inspirado pela obra de Isaac Newton, James Clerk Maxwell e Albert Einstein”. Deste ponto de vista, os MP conseguiram produzir a sua obra brilhante porque beneficiaram da experiência de muitos grandes escritores e artistas (François Rabelais, William Shakespeare, Miguel Cervantes, Jonathan Swift, Laurence Sterne, Jean Arp, Lewis Carroll, Spike Milligan, Peter Sellers, etc.). Por outro lado, ao subirem aos ombros dos seus geniais predecessores, eles conseguiram divisar e atingir uma constelação distante de novas formas de humor. O humor dos MP é tão original que deu origem à palavra “pythonesque” no Dicionário de Inglês de Oxford para o poder designar. Durante uma digressão dos MP no US Comedy Arts Festival em 1998, Terry Jones comentou ironicamente a este respeito:

“One of the things we tried to do with the show was to try and do something that was so unpredictable that it had no shape and you could never say what the kind of humor was. And I think that the fact that "Pythonesque" is now a word in the Oxford English Dictionary shows the extent to which we failed.”¹ (tradução em rodapé)

Terry Jones (Moffitt, 1998)

O pythonesco foi extremamente inovador do ponto de vista formal, inspirando várias gerações de humoristas mais novos. Os MP provocaram também o debate sobre as formas convencionais de fazer humor, expondo os seus artifícios e limites arbitrários (Kaplan, 2010, p. 20). Do ponto de vista temático, para o pythonesco não existiam tabus. Este tipo de humor irreverente abordou todo o tipo de temas fraturantes. Desta forma,

¹ Tradução: Com o programa televisivo, uma das nossas intenções principais era tentar criar algo tão imprevisível que se podia tornar irreconhecível até ao ponto de não poder saber qual foi o tipo de humor usado. Creio que o facto de "pythonesco" ser agora um termo presente no Dicionário de Inglês da Oxford (OED - Oxford English Dictionary) demonstra o quão fracassámos. (Moffitt, 1998)

a influência dos MP foi muito para além do mundo artístico. A discussão destes temas induziu debates na sociedade, com consequências que se alargam até aos dias de hoje.

O pythonesco é de muito difícil caracterização (Chagas, 2014, p. 16, Kaplan, 2010, pp. 192-193, Silva, 2013, p. 20, Štěpánová, 2016, pp. 22-23). No entanto, é possível adjetivá-lo em termos gerais de acordo com a Figura 1, obtida através da junção esquemática de todos os adjetivos que o caracterizam, segundo as diversas fontes consultadas. Retomando a metáfora dos ombros do gigante, os MP foram profundamente influenciados por diversos movimentos da história da arte e da literatura. De facto, o pythonesco incorpora: o grotesco de François Rabelais, a sátira intemporal de William Shakespeare, o burlesco e o anacrónico de Miguel Cervantes, a alegoria político-social de Jonathan Swift, o estilo fragmentário do *fluxo de consciência* usado por Laurence Sterne, o nonsense de Lewis Carroll, o dadaísmo de Jean Arp, o surrealismo dos musicais britânicos e a irreverência de Spike Milligan e Peter Sellers (Kaplan, 2010, pp. 30-31). O pythonesco abordou temáticas muito diversificadas (Chagas, 2014, pp. 20-21, Kaplan, 2010, pp. 39-40, Štěpánová, 2016, pp. 17-18), designadamente: os preconceitos sociais, a moral sexual, a religião, o autoritarismo da polícia, a censura do poder, a pomposidade ridícula das classes altas, a excessiva reverência à família real, as lendas estereotipadas do passado dito glorioso, o discurso vazio dos pseudo-intelectuais, a arrogância ambiciosa dos idiotas, o fanatismo das seitas religiosas, o sectarismo dos grupos revolucionários e a falta de comunicação no mundo contemporâneo. O humor dos MP tem um carácter intemporal, visto que tem como objetivo principal satirizar instituições e não pessoas concretas. Por isso, as suas personagens representam estereótipos de grupos sociais (Chagas, 2014, pp. 37-38, Kaplan, 2010, pp. 39-42, Silva, 2013, pp. 17-19), designadamente: comentadores televisivos, jornalistas, eruditos, especialistas, políticos, líderes religiosos, polícias, militares, personagens simplórias ("Gumbys"), homens comuns, burocratas e professores.

As obras dos MP têm a estrutura de uma sequência de sketches independentes, interligados pelo chamado *fluxo de consciência* (ver secção 2.7. deste capítulo). Na maioria dos casos, este fluxo é assegurado pelas animações de Terry Gilliam (Mesquita, 2017, pp. 20-21, Silva, 2013, p. 18). Adicionalmente, o pythonesco apresenta as seguintes características principais (Kaplan, 2010, pp. 190-193, Silva, 2013, pp. 16-19,

Štěpánová, 2016, pp. 22-25): (i) vocação marcadamente experimental, (ii) ousadia estética, (iii) fusão de vários tipos de humor (sátira, ironia, sarcasmo, alegoria, hipérbole, nonsense, etc.), (iv) atitude anárquica e irreverente, (v) uso de temporalidades divergentes, (vi) imprevisibilidade do enredo e violação das expectativas do público, (vii) recurso a jogos de palavras e trocadilhos, (viii) adoção de uma lógica de casualidade estranha, (ix) abordagem colaborativa das tarefas de escrita e produção, (x) uso da comicidade como critério final da seleção do material humorístico, (xi) retoma de temas do passado como forma de desconstruir mitos e (xii) utilização de anacronismos históricos (cfr. Kaplan, 2010, pp. 190-193, Silva, 2013, pp. 16-19, Štěpánová, 2016, pp. 22-25).

Baseado em anacronismos		Incongruente	Violador das expectativas
Libertário	Grotesco	Irónico	Burlesco
Sarcástico	Zombeteiro	Satúrico	Caricatural
Paródico	Nonsense	Bizarro	Caótico
Paradoxal	Inverosímil	Surrealista	Pós-moderno
Contraditório	Irreverente	Minimalista	Fragmentário
Provocador	Hiperbólico		
Sem tabus	Alegórico		Ambíguo
Inovador	Não convencional	Excessivo	Louco
		Com uma causalidade estranha	
Desrespeitador das normas sociais		Dadaísta	Excêntrico

Figura 1: Como é o pythonesco?

Obras principais dos Monty Python

Embora esta temática já tenha sido abordada anteriormente neste capítulo, será feita agora uma descrição sistemática e resumida das obras mais importantes dos Monty

Python² (Kaplan, 2010, p. 28, Štěpánová, 2016, p. 21). Este grupo começou a sua carreira com a série televisiva *Monty Python's Flying Circus* (1969-1974), que inclui quarenta e cinco episódios, distribuídos por quatro temporadas (1ª temporada: 13 episódios (1969-1970), 2ª temporada: 13 episódios (1970), 3ª temporada: 13 episódios (1972-1973) e 4ª temporada: 6 episódios (1974)). John Cleese abandonou o projeto no fim da 3ª temporada. Esta série foi um grande sucesso, tendo transformado os MP num fenómeno de culto. Foi aqui que eles testaram a estrutura de sketches independentes, exposta na secção anterior. A maioria das personagens era interpretada pelos elementos dos MP. No entanto, participaram também nesta série alguns atores e músicos externos ao grupo. De entre estes, destacam-se: Carol Cleveland, Connie Booth, Ian Mac Naughton, Ian Davidson, Neil Innes e o grupo musical “Fred Tomlinson Singers” (Mesquita, 2017, p. 21). Os MP produziram também quatro filmes: *E Agora Algo Completamente Diferente* (1971), *Monty Python e o Cálice Sagrado* (1975), *A Vida de Brian* (1979) e *O Sentido da Vida* (1983). A estrutura de sketches é também integralmente usada nos filmes *E Agora Algo Completamente Diferente*³ e *O Sentido da Vida*. Os outros dois filmes, *Monty Python e o Cálice Sagrado* e *A Vida de Brian*, são conceitualmente um bocado diferentes. De facto, embora a estética de sketches continue presente, existe um fio condutor que dá coerência a estas obras. *Monty Python e o Cálice Sagrado* é uma paródia às aventuras do rei Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda, na sua busca pelo Santo Graal. *A Vida de Brian* narra a vida de um personagem fictício (Brian Cohen), cuja vida é tragicamente marcada por ser confundido com o messias Jesus Cristo. Esta tragicomédia será analisada em detalhe no próximo capítulo deste trabalho.

Procede-se, nas secções seguintes, à resenha da história da comédia à qual aludimos no início deste capítulo. Esta abarca obras de diversos géneros artísticos (literatura, artes do espetáculo, pintura, etc.). Estipulámos, como critério de inclusão, o facto de estas obras terem influenciado de alguma forma o pythonesco.

² Não serão aqui referidos álbuns musicais e espetáculos ao vivo.

³ Este filme tem um título extremamente irónico. De facto, destinava-se a apresentar os melhores números da série *Monty Python's Flying Circus* ao público norte-americano.

Período medieval e renascentista: O Kairós e o Carnaval

Esta secção é baseada na interpretação cristã do conceito grego *kairós*, efetuada pelo teólogo protestante norte-americano de origem alemã Paul Tillich (Tillich, 1962, pp. 185-197), e no conceito de *carnaval* do filósofo russo Mikhail Bakhtin (Bakhtin, 1984, p. 7). Também se recorreu à síntese dos dois conceitos proposta por Bekker (2018, pp. 2-7).

Na língua grega antiga, existem duas palavras para designar o tempo: *chronos* e *kairós* (Bekker, 2018, p. 1). *Chronos* é o tempo linear e cronológico, enquanto *kairós* representa a noção mais qualitativa do tempo certo para realizar uma determinada ação consciente. O conceito de *kairós* foi incorporado no cristianismo moderno após a publicação do Novo Testamento em Grego Antigo (Westcott e Hort, 1881). Neste texto, elaborado a partir de manuscritos originais nesta língua, esta palavra surge 86 vezes. Tillich (1962, pp. 195-197) propôs a distinção entre dois tipos de *kairós*: o *Kairós absoluto* e o *kairós relativo*. O primeiro tipo correspondia ao momento de Deus, em que Ele intervinha explicitamente na história humana. Neste contexto, o momento em que Deus enviou o seu Filho para salvar a humanidade correspondia ao *Kairós absoluto* mais importante (centro da história). O segundo tipo de *kairós* correspondia ao momento do Homem, que era associado ao espírito profético. Tillich (ibid.) caracteriza este espírito como a capacidade de saber interpretar os sinais dos tempos, para que se possam adotar as mudanças necessárias ao melhoramento da sociedade. No entanto, este espírito tinha de ser fiel à vontade de Deus (*Kairós Absoluto*). Tillich (1962, pp. 187-88) advertiu para o perigo do *kairós falso*, que é inspirado pelo demónio e não por Deus. Como exemplo, referiu a ascensão do nazismo na Alemanha nos anos 30 do século XX: “uma distorção demoníaca do conceito *kairós*”, que conduziu inevitavelmente à autodestruição. O espírito profético de Tillich é, pois, reformista e não revolucionário. Este espírito está associado à irrupção do novo, que não implica necessariamente a destruição completa do antigo. Quando as igrejas e a sociedade rejeitaram este espírito, ocorreram movimentos sectários de natureza revolucionária, muitas vezes com consequências catastróficas. As ideias de Tillich foram precursoras da chamada *Teologia da Libertação* e do *Socialismo Cristão*. Existe mesmo uma tendência nesta teologia, designada por *Teologia Kairós*, que teve influência em diversos movimentos populares de libertação. Entre estes destacam-se as lutas anti-apartheid na África do Sul e dos

palestinianos pela sua auto-determinação (Bekker, 2018, p. 6). Numa forma mais geral, Tillich (ibid.) associou também o *kairós relativo* ao tempo certo na vida humana para todo o tipo de realizações. Isto inclui também um tempo para o riso e para o ser humano se alegrar com as suas obras. Este espírito é bem expresso pela seguinte citação de *Eclesiastes* (3), um poema cujo excerto relevante para esta Dissertação é o seguinte:

Tudo tem o seu tempo determinado, e há tempo para todo o propósito debaixo do céu.

Há tempo de nascer, e tempo de morrer; tempo de plantar, e tempo de arrancar o que se plantou;

Tempo de matar, e tempo de curar; tempo de derrubar, e tempo de edificar;

Tempo de chorar, e tempo de rir; tempo de prantear, e tempo de dançar;

Mikhail Bakhtin desenvolveu o conceito metafórico de carnaval numa perspetiva medieval e renascentista. No seu livro *A obra de François Rabelais e a cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (Bakhtin, 1984, p. 7), este autor apresentou uma formulação metafórica deste conceito.

Para compreender melhor o conceito de carnaval de Bakhtin, é necessário abordar o processo de cristianização da Europa. Este processo difícil e moroso, que decorreu entre os séculos IV e XV, não foi completamente unidirecional. De facto, a adoção da nova religião ocorreu de uma forma bastante sincrética (Nogueira, 1995, pp. 48-49 e Stark, 2001, pp. 106-108). Isto significa que o cristianismo absorveu muitas crenças e tradições das religiões precedentes europeias, adaptando-as aos objetivos evangelizadores da Igreja Católica. Por exemplo, numa carta dirigida a Melito de Cantuária (1º bispo de Londres), o Papa Gregório I afirma que a conversão das populações pagãs ao cristianismo seria muito facilitada se estes pudessem manter as formas externas das suas tradições. Isto envolvia uma aculturação destas populações, que agora celebravam estas tradições em homenagem ao Deus cristão (Nogueira, 1995, pp. 53-55).

Na Idade Média, as festividades populares estavam ainda fortemente enraizadas nos ritos tribais e nas religiões pagãs. Elas exprimiam uma visão grotesca do mundo, associada à memória coletiva da humanidade desde tempos imemoriais, que era ainda

compartilhada pela grande maioria da população rural (Bakhtin, 1984, p. 10). Era este espírito festivo que Bakhtin (ibid.) associou ao conceito metafórico de *carnaval*. O *carnaval* correspondia a um tempo festivo, onde se podiam libertar as energias reprimidas por uma ordem social rígida e opressora. O espírito carnavalesco do mundo era ainda fortemente igualitário, anarquista e crítico de todos os poderes instituídos. O *carnaval* apelava também à morte do velho e à emergência do novo.

Bekker (2018, pp. 8-9) associou os conceitos de *kairós* de Tillich e de *carnaval* de Bakhtin como sendo representativos de um tempo de renovação social. No entanto, a emergência deste tempo só é possível através duma percepção apurada das contingências e peculiaridades do contexto histórico.

De acordo com Bakhtin (2010), o espírito carnavalesco era inicialmente apenas associado aos camponeses. Devido à forma como a evangelização cristã dos chamados bárbaros foi efetuada, privilegiando essencialmente as suas elites, a sociedade medieval era bastante dual: (i) as elites (rei, corte, nobreza, o clero e a burguesia) já tinham absorvido o espírito austero do catolicismo; (ii) os camponeses, sob um verniz cristão, eram essencialmente pagãos. É interessante notar que a palavra “pagão” deriva do original latino *paganus*, que significa “camponês” ou “rústico”. No entanto, à medida que a Idade Média se aproximava do fim, a comédia carnavalesca começou a ser progressivamente melhor aceite pelas classes mais privilegiadas (Bakhtin, 2010, p. 84). De acordo com este autor, este processo atinge o seu ponto culminante durante o Renascimento. Nessa época, a literatura cómica foi aceite maioritariamente como uma expressão legítima da cultura europeia. O expoente máximo desta aceitação foi o escritor francês François Rabelais (1494-1553), cuja obra mais importante foi *A Vida de Gargantua e Pantagruel*. Rabelais teve grande sucesso no século XVI, sendo bem aceite simultaneamente pelo povo e pelas elites dessa época (Bakhtin, 2010, p. 51).

As obras de Rabelais, herdeiras do espírito carnavalesco medieval, são caracterizadas pela sua irreverência e desafio às normas sociais dominantes. A escrita de Rabelais recorre também a formas grotescas, fortemente ligadas ao misticismo pagão (Bakhtin, 2010, p. 52-53). Estas incluem formas: (i) quiméricas (designadamente híbridos de homens e bestas), (ii) atrofiadas (por exemplo formas grotescas com a amputação de membros), (iii) hiperbólicas (por exemplo repetidas até ao infinito) e (iv) hipertrofiadas (por exemplo formas grotescas muito achatadas ou alongadas). O

resultado final das obras literárias assume então uma sequência anárquica de eventos, cuja ligação escapa muitas vezes ao leitor. Neste contexto, a comédia grotesca e demencial de Rabelais tem uma enorme afinidade com o “pythonesco”.

A estética grotesca foi também usada nas artes plásticas, designadamente pelo pintor holandês Hieronymus Bosch (Jowell, 1965, p. 131). Embora retratem temáticas religiosas, os seus quadros combinam figuras piedosas e grotescas. Um exemplo é o tríptico *As Tentações de Santo Antão*, que está patente no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (ver Figura 2).



Figura 2: Tríptico *As Tentações de Santo Antão*, do pintor holandês Hieronymus Bosch, em exposição no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (Stewart, 2019).

Idade Moderna: A comédia e os seus censores

No fim do século XVI, a atitude relativamente ao riso alterou-se profundamente. A principal causa desta mudança esteve associada aos movimentos da reforma protestante e da contrarreforma católica. Embora com orientações teológicas diametralmente opostas, estes movimentos estavam muito associados à purificação religiosa. Ambos consideravam o riso como uma forma de expressão desprezível da alma humana, que urgia controlar. De notar também que neste período se dá a transição do feudalismo para a monarquia absoluta. Esta alteração do sistema político criou um Estado muito mais centralizado, que reprimia de uma forma impiedosa qualquer tipo de dissidência. O absolutismo foi a forma de governo dominante na Europa durante os séculos XVII e XVIII e a intolerância política/religiosa continuou a condicionar fortemente a cultura europeia deste período (Kiser, 1987, pp. 274-287). Esta tendência foi ainda agravada pela Guerra dos Trinta Anos, que opôs protestantes entre 1618 e 1648 no centro da Europa⁴ (Wilson, 2019, pp. 237-238). Foi um conflito extremamente sangrento, tendo sido responsável por oito milhões de mortos (Wilson, 2019, pp. 241-243) e com consequências que se fizeram sentir muito para além do século XVII.

A reforma protestante, liderada por Lutero e Calvino, surgiu em reação ao luxo e opulência da Igreja Católica (Liebel, 2020, 420-422). Os protestantes defendiam um estilo de vida mais austero, que levou à redução significativa da opulência dos altares e elementos decorativos nas igrejas luteranas ou mesmo à sua eliminação das igrejas calvinistas. Iniciada pelo concílio de Trento (1545-1563), a contrarreforma católica instituiu um rígido controlo sobre a arte e a cultura (Besen, 2016, pp. 290-293). Para esse efeito, recorreu a instrumentos repressivos como o Index⁵ (Lenard, 2006, pp. 54-56) e a Inquisição⁶ (Lima, 1999, pp. 17-18). Tanto a austeridade protestante como a

⁴ É um bocado reducionista considerar a Guerra dos Trinta Anos como um conflito entre protestantes e católicos. Por exemplo, a França católica participou nesta guerra apoiando os principados protestantes alemães. (Wilson, 2019, pp. 237-238).

⁵ O Index (nome completo: *Index Librorum Prohibitorium*) foi uma lista regulatória religiosa publicada em 1564 pelo Papa Pio IV. Consistia, como o próprio nome indica, num índice de publicações impressas e autores cuja divulgação e publicação estava interdita nos países católicos até à sua extinção definitiva em 1966 (Lenard, 2006, pp. 54-56). A secção introdutória deste consistia numa lista de 10 regras que regiam a censura de publicações (Lenard, 2006, p. 54), seguida de três listas ordenadas alfabeticamente que listavam, respetivamente, os autores cujo catálogo de obras não podia ser publicado, obras individuais consideradas "pecaminosas" e os autores das mesmas e publicações de autoria anónima (Lenard, 2006, p. 56).

⁶ Os Tribunais do Santo Ofício da Inquisição eram dirigidos por inquisidores, que possuíam imenso poder à custa de acumularem as funções de investigador e juiz simultaneamente (Lima, 1999, 17). Os réus, por

intolerância católica desprezavam o espírito livre e subversivo típico da época do Renascimento. Em toda a Europa, a comédia passou a refletir a visão política/religiosa dominante em cada sociedade. Não existia qualquer objetivo de satirizar as instituições. Pelo contrário, a comédia tinha uma função moralizadora de incentivar as pessoas a obedecerem incondicionalmente ao poder absoluto do Estado e da Igreja (Hansen, 1989, pp. 65-67). Esta perspectiva era partilhada pelo mundo protestante (por exemplo através da comédia alemã do estilo *Lustspiel*) e pelo mundo católico (através da comédia barroca). No entanto, nos países protestantes (especialmente em Inglaterra) sempre existiu uma maior liberdade de expressão do que nos países católicos.

A crítica à comédia foi também efetuada pelos filósofos racionalistas e iluministas do século XVIII, como Kant (Chagas, 2014, p. 33) ou Voltaire (Chagas, 2014, p. 14). Apesar das suas intenções reformistas, esta corrente filosófica desprezava o potencial satírico da comédia, considerando-a como uma expressão cultural menor (Chagas, 2014, pp. 14-15). Viveram, contudo, nesta época, grandes escritores, que não hesitaram em usar a comédia como elemento essencial das suas obras geniais. De entre estes destacam-se: William Shakespeare, Miguel Cervantes, Jonathan Swift e Laurence Sterne.

William Shakespeare (1564-1616) é considerado o maior escritor da língua inglesa. A sua obra inclui diversas peças de teatro cómicas (Yearling, 2020, pp. 2-3). De entre estas, destacam-se: *Canseiras do Amor em Vão* (1591), *Os Dois Cavalheiros de Verona* (1591), *Sonho de uma Noite de Verão* (1594), *O Mercador de Veneza* (1594), *O Amansar da Fera* (1594), *Noite de Reis* (1599), *As Alegres Comadres de Windsor* (1599), *Muito Barulho por Nada* (1600), *Medida por Medida* (1604), *Conto do Inverno* (1610), *Cimbelino* (1611) e *A Tempestade* (1611). Em muitos casos, as comédias shakespearianas usavam histórias amplamente divulgadas no seu tempo. No entanto, Shakespeare trabalhava estas temáticas de forma a imprimir-lhes consistência e espontaneidade. O resultado final era uma intriga cativante, envolvendo uma sequência de acontecimentos inesperados e inverosímeis, que prendia o espectador até um desenlace final surpreendente. Os temas dominantes eram as relações humanas em

sua vez, eram forçados e teimosamente insistidos a confessarem os seus pecados, até ao ponto de se recorrer à tortura para se extrair confissões (Lima, 1999, 17-18). A tortura era frequentemente encorajada durante os autos-de-fé, e os condenados acabavam quase sempre mortos na fogueira como resultado das confissões dos seus crimes.

geral, com especial ênfase no amor. Estas comédias eram habitualmente intemporais, não representando lugares ou pessoas específicas.

Miguel de Cervantes (1547-1616) é um dos escritores mais importantes da língua castelhana. A sua obra mais famosa, a comédia delirante *D. Quixote de la Mancha* (1605), é considerada o primeiro romance moderno (Bazzoni, 2007, p. 190). Cervantes narra neste livro as aventuras de um fidalgo rural arruinado (Alonso Quijano), residente em Castela-La Mancha, que é um ávido leitor de romances de cavalaria. Ele enlouquece, assume o nome de D. Quixote de la Mancha e decide tornar-se num cavaleiro andante (Bazzoni, 2007, p. 195). Percorre então a Espanha, acompanhado pelo seu fiel “escudeiro”, um camponês chamado Sancho “Pança”, que o segue devido a uma vaga promessa de ser nomeado governador de uma ilha imaginária. Os dois deslocam-se em montadas decrepitas, D. Quixote num cavalo escanzelado chamado Rocinante e Sancho Pança num burro pachorrento. As duas personagens principais deste romance apresentam personalidades muito contrastantes: D. Quixote é idealista e fantasioso, enquanto Sancho Pança é realista e simplório. A musa inspiradora destas aventuras é uma dama idealizada, chamada Dulcineia (Bazzoni, 2007, pp. 190-191)⁷, por quem D. Quixote se encontra apaixonado. O enredo segue ao ritmo da imaginação delirante de D. Quixote, que confunde moinhos de vento com gigantes e rebanhos de ovelhas com exércitos (Bazzoni, 2007, pp. 195-196). Este livro é uma paródia burlesca dos romances de cavalaria, ainda muito populares nessa época, que recorre ao anacronismo da personagem do “Cavaleiro da Triste Figura” num enredo passado no século XVII. No entanto, tal como em todas as obras geniais, *D. Quixote de la Mancha* apresenta várias camadas de interpretação. De facto, esta obra pode ser também interpretada como uma sátira arguta da decadente sociedade espanhola desse tempo (Bazzoni, 2007, p.196).

Jonathan Swift (1667-1745) foi um escritor e clérigo anglo-irlandês, cuja obra mais importante é *As Viagens de Gulliver* (1726). Nesta obra em quatro volumes, Swift narra as aventuras de Lemuel Gulliver (cirurgião e posteriormente capitão da marinha mercante). No seu enredo, Gulliver visita diversas terras imaginárias habitadas por seres mágicos (anões, gigantes, seres imortais, cavalos falantes, etc.). *As Viagens de Gulliver* é

⁷ A personagem de Dulcineia é vagamente inspirada na camponesa Aldonza Lorenzo, com quem D. Quixote se chega a encontrar com resultados desastrosos. No entanto, ao longo do romance, ela assume também a identidade de outras personagens (Bazzoni, 2007, pp. 190-191).

uma alegoria político-social da Europa do século XVII, com especial ênfase no caso inglês (Wilding, 1993, pp. 4-5). Apesar do seu conservadorismo, e até em certos casos reacionarismo, Swift discute nesta obra muitas questões político-sociais ainda relevantes atualmente (Wilding, 1993, pp. 6-9). De entre estas, destacam-se: (i) a corrupção, (ii) o oportunismo, (iii) a incompetência, (iv) a esterilidade do debate público, (v) a estupidez associada aos conflitos internacionais, (vi) a escravidão, (vii) os perigos do mau uso da ciência e (viii) a irracionalidade das armas de destruição maciça. As *Viagens de Gulliver* não é uma comédia no seu sentido mais estrito. No entanto, a fina ironia de Swift provoca frequentemente o sorriso do leitor. Além disso, a sua temática e estilística inspiraram muitas obras cómicas posteriores.

Laurence Sterne (1713-1768) foi um escritor e clérigo anglo-irlandês, cuja obra mais importante é *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy* (1759-1767). A personagem principal deste livro, que funciona como o narrador da história, é o fidalgo rural Tristram Shandy. Outras personagens importantes são o seu círculo familiar mais próximo, alguns criados e amigos próximos da família. Esta obra em nove volumes é apresentada como a autobiografia do seu narrador. No entanto, a tarefa de escrever a autobiografia revela-se impossível. A ação não segue uma sequência lógica no tempo e no espaço, sendo completamente dominada pela imaginação fervilhante do personagem (Portela, 1997, p. 24). Não existe um fio condutor causal no enredo, que ocorre como um fluxo caótico de acontecimentos aleatórios. Isto conduz a uma proliferação incontrolada de narrativas no interior do romance, que Tristram Shandy tenta em vão racionalizar (Portela, 1997, pp. 23-25). O narrador assiste impotente à emergência de um número infinito de pequenas histórias resultantes da sua atividade mental febril, cujo controlo lhe escapa completamente. Estas histórias intercalam-se, encaixam-se, interrompem-se e retomam-se de uma forma incontrolável. Este estilo fragmentário de construir a narrativa é designado modernamente por *fluxo de consciência* (Tavares, 2009). *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy* é uma paródia dos romances autobiográficos, que eram muito populares na época (Portela, 1997, pp. 8-9). No entanto, é uma obra extremamente complexa, podendo ser lida de muitas maneiras diferentes. Pode ser interpretada também como uma sátira impiedosa de muitos aspetos da sociedade inglesa daquele tempo (Portela, 1997, pp. 17-21). Entre estes destacam-se: (i) as convenções sociais hipócritas, (ii) os comportamentos formais e pomposos, (iii) a cultura

racionalista, (iv) a crítica literária, (v) a repressão sexual, (vi) a legitimação das obras literárias, (vii) os textos científicos, (viii) o direito e a administração da justiça, (ix) a religião e (x) a instituição militar.

Durante a Idade Moderna, assistiu-se à emergência de uma nova forma de teatro popular designada por *commedia dell' arte* (Schmitt, 2015, p. 312). As suas origens remotas situam-se na Itália do século XVI. Posteriormente, espalhou-se por outros países europeus (França, Alemanha, Espanha, etc.). As peças de teatro caricaturavam vários grupos sociais, tais como militares, clérigos, banqueiros, negociantes, nobres e plebeus. As peças eram representadas de improviso, por companhias itinerantes de atores profissionais, recorrendo a um conjunto restrito de personagens associadas a arquétipos sociais. De entre estes, destacavam-se:

- *Arlecchino*: palhaço trapalhão e astuto (personagem principal do enredo);
- *Colombina*: criada delicada e inteligente. (namorada de Arlecchino);
- *Pantalone*: velho rico e autoritário;
- *Brighella*: servo egoísta e cínico;
- *Pedrollino*: servo fiel e honesto;
- *Dottore*: pseudo-intelectual charlatão e avarento;
- *Capitano*: homem fanfarrão e mentiroso;
- *Orazio*: enamorado ingénuo e fútil;
- *Isabella*: enamorada vaidosa e sedutora.

Na Inglaterra do século XVIII, o conceito de *humor* é distinto do conceito do *cómico* (Kubota, 2015, pp. 65-67, Lima, 2010, pp. 8-9). Lorde Shaftesbury, no seu livro *Sensus Communis: um ensaio sobre a liberdade de graça e do humor*, formulou este conceito com um significado similar ao usado atualmente (Castro, 2009, Lima, 2010, p. 37). O humor é encarado como uma romantização do cómico, que envolve a consciência da natureza ridícula da existência humana. Por outro lado, o humor implica também uma atitude de indulgência e de simpatia para com esta existência. Além disso, o humorista deve ter a capacidade de se rir de si próprio. O humor exige, pois, um distanciamento relativamente ao real, de forma a poder conciliar sentimentos opostos

(Castro, 2009, Lima, 2010, pp. 40-41): positivos (tais como a empatia, a simpatia ou a indulgência) e negativos (tais como o desdém, o despeito ou o escárnio).

Idade Contemporânea: Do romantismo ao pós-modernismo

A Revolução Francesa (1789-1814) marca o fim dramático da Idade Moderna. As forças revolucionárias, compostas pela burguesia urbana e o campesinato rural, estilhaçaram em poucos meses privilégios seculares da aristocracia e do clero. Sob a divisa ‘liberdade, igualdade e fraternidade’, a monarquia absoluta foi abolida com a posterior execução do casal real (D. Luís XVI e Maria Antonieta). Foi elaborada a primeira constituição de França (1791), pondo fim ao regime monárquico. Esta constituição adotou os seguintes princípios fundamentais: (i) forma de governo republicana, (ii) separação de poderes, (iii) natureza secular do Estado e (iv) Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. Os ideais da Revolução Francesa foram largamente traídos, principalmente nos períodos do terror (1793-1794) e do despotismo napoleónico (1789-1814), e ela foi definitivamente derrotada em 1815⁸. No entanto, esta revolução gerou ondas de choque que se espalharam por todo o mundo (Hanson, 2019, pp. 587-589, Rosenfeld, 2019, p. 561).

Do ponto de vista político, a Revolução Francesa serviu de inspiração às chamadas revoluções liberais do século XIX⁹ (Silva, 2020, pp. 60-61), que ocorreram principalmente na Europa e na América Latina e que se baseavam nos seguintes princípios fundamentais: (i) fim da monarquia absoluta, (ii) adoção de uma constituição liberal, (iii) adoção de um regime democrático (monarquia constitucional ou república) e (iv) nacionalismo. Apesar de avanços e recuos, incluindo o surgimento de novas formas de totalitarismo, os novos regimes liberais promoveram geralmente um aumento significativo da liberdade de expressão. Isto criou condições para um aumento significativo da produção literária e da criação artística. Do ponto de vista cultural, as revoluções liberais estiveram associadas ao declínio do neoclassicismo e à emergência do romantismo (Lima, 2010, pp. 53-54, Ribeiro, 2010, p. 36).

⁸ Napoleão regressou brevemente ao poder em 1815, no chamado Governo dos Cem Dias, mas foi derrotado na batalha de Waterloo a 18 de junho de 1815 e condenado ao exílio na ilha de Santa Helena.

⁹ A revolução gloriosa na Inglaterra (1688-1689) e a revolução americana (1776) também serviram de modelo a estas revoluções.

O romantismo valorizava os fatores de identidade nacional. Por isso, assistiu-se a uma recuperação das raízes medievais das nações e culturas europeias. Isto originou também uma revalorização da comédia, habitualmente nas suas variantes mais sofisticadas, ironia e sátira (Lima, 2010, p. 53, Ribeiro, 2010, p. 35). Foram muitos os escritores românticos que trilharam este caminho. De entre estes, destacam-se: Alexandre Pushkin, Camilo Castelo Branco, Gustave Flaubert, Honoré de Balzac, Heinrich Heine, Jane Austen, Herman Melville, Johann Paul Friedrich Richter (Jean Paul), José de Alencar, Ludwig Tieck, Nikolai Gogol, Oscar Wilde, Stendhal e Victor Hugo. Apesar disso, o romantismo não influenciou de uma forma significativa o pythonesco, razão pela qual esta corrente artístico-literária não será abordada aqui em detalhe. Na segunda metade do século XIX, o romantismo entrou em crise e surgiram novas correntes artístico-literárias. De entre estas, salientam-se: o realismo, o naturalismo, o simbolismo, o parnasianismo e o nonsense.

O nonsense tem uma origem britânica, sendo os seus expoentes máximos Edward Lear e Lewis Carroll¹⁰. O nonsense baseia-se em quatro características gerais (Tigges, 1988, pp. 51-55). A *primeira característica* é a existência de uma tensão permanente entre a presença e a ausência de sentido no texto nonsense, que deve ser mantida até ao epílogo do mesmo. A *segunda característica* é a ausência de lirismo. O nonsense é marcado pela solidão da sua personagem principal. No entanto, este sentimento não é expresso de uma forma lírica. Isto significa que não é estimulada a empatia entre o leitor e esta personagem. A *terceira característica* é um desafio permanente ao senso comum. As regras que controlam a ação são arbitrárias e podem ser renegadas a qualquer instante. Não há mesmo garantia que as leis da natureza permaneçam sempre válidas num ambiente nonsense. A *quarta característica* é que o universo nonsense é criado pela linguagem verbal. Isto significa que a palavra antecede sempre a realidade.

Edward Lear (1812-1888) foi o fundador desta corrente artístico-literária e um criador multifacetado (Granato e Bastazin, 2021, pp. 83-86, Pereira, 2015, pp. 133-134). Os seus interesses diversificados incluíam: a poesia, o conto, a botânica, a zoologia, a ilustração, a pintura, a banda desenhada e a música. A sua produção em estilo nonsense

¹⁰ Lewis Carroll é o pseudónimo literário de Charles Lutwidge Dodgson.

está reunida em quatro livros: *Book of Nonsense* (1846), *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets* (1871), *More Nonsense Pictures, Rhymes, Botany, etc.* (1872) e *Laughable Lyrics: A Fourth Book of Nonsense Poems, Songs, Botany, Music, etc.* (1877). Para exprimir os conteúdos nonsense, Edward Lear usou principalmente uma forma poética de origem popular designada por *limerick* (Pereira, 2015, p. 134). Um *limerick* era um pequeno poema cómico, muitas vezes rude, que era constituído por cinco versos. Edward Lear modernizou esta forma poética, em especial nos seguintes aspetos (Pereira, 2015, pp. 134-135): (i) libertando a sua métrica (os *limericks* de Lear tinham entre dois e seis versos), (ii) recorrendo a efeitos sonoros, (iii) incluindo elementos inesperados e estereotipados, (iv) descrevendo situações inverosímeis e disparatadas, (v) usando personagens idiotas, (vi) provocando efeitos de incoerência e incongruência, (vii) acompanhando os poemas com ilustrações bizarras e (viii) criando uma tensão paradoxal entre a normalidade e a sua ausência, de forma a conduzir o leitor a um epílogo nonsense. Nos seus livros, Edward Lear recorreu ainda a outras formas de expressão do nonsense (Granato e Bastazin, 2021, pp. 101-110). De entre estas, destacam-se: as canções nonsense, os poemas (não incluídos na tradição *limerick*) nonsense, as histórias nonsense, a botânica nonsense e a culinária nonsense.

Lewis Carroll (1832-1898) foi um escritor, ilustrador, matemático, professor da Universidade de Oxford e clérigo anglicano britânico (Averbug e Novaes, 2019, p. 126). As suas obras mais importantes, *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865) e a sua sequência *Alice do Outro Lado do Espelho* (1871), galardoaram-no à posição de um dos maiores autores de sempre da literatura nonsense (Averbug e Novaes, 2019, pp. 124-127). Estes livros narram a história de uma menina, chamada Alice, que cai numa toca de coelho e penetra num país encantado (o País das Maravilhas ou *Wonderland* na versão inglesa original). Neste país, encontra-se com personagens próprias do mundo dos sonhos (Averbug e Novaes, 2019, p. 145), geralmente criaturas antropomórficas que representam estereótipos da sociedade britânica daquele tempo. São aqui exploradas todas as idiossincrasias de um texto nonsense, designadamente: (i) a tensão permanente estabelecida entre o discurso racional de Alice e o discurso delirante das outras personagens, (ii) a solidão de Alice perante um universo estranho que ela não entende, (iii) a arbitrariedade das regras que controlam este universo e (iv) o facto de os diálogos entre as personagens serem a fonte da criação da realidade nonsense.

Nestas obras, Lewis Carroll satirizou a sociedade vitoriana em que viveu. Os alvos mais comuns da sua sátira mordaz foram: a) o sistema educativo, b) o conservadorismo das instituições, c) a rigidez das normas sociais, d) a burocracia do Estado e e) a religião.

O nonsense teve uma influência marcante em outras correntes artístico-literárias, que se desenvolveram nos séculos XIX e XX. De entre estas destacam-se: (i) o absurdo (de Franz Kafka, Samuel Beckett ou Eugène Ionesco), (ii) o dadaísmo (de Tristan Tzara, Hugo Ball ou Hans Arp) e (iii) o surrealismo (de André Breton, Mário Cesariny ou Salvador Dalí). Como foi discutido anteriormente neste trabalho, o *pythonesco* foi bastante influenciado por muitas das obras e correntes artístico-literárias mencionadas até aqui. No entanto, o humor dos Monty Python está fortemente ancorado na estética pós-modernista desenvolvida após a Segunda Guerra Mundial, que apresenta as seguintes características gerais (Pucca, 2007, pp. 69-70): (i) diluição da fronteira entre erudito e popular, (ii) hibridismo cultural, (iii) eliminação das fronteiras entre diferentes estilos e formas de expressão artística, (iv) apropriações e intertextualidade, (v) metaficção (ficção sobre a ficção), (vi) diluição dos conceitos de autoria e de originalidade, (vii) recurso frequente a diálogos entre as personagens, (viii) uso dos meios de comunicação de massa (rádio, cinema, televisão, Internet, etc.), (ix) foco no quotidiano de grupos particulares (mulheres, homossexuais, grupos étnicos, classes sociais, etc.), (x) paródia e sátira social e (xi) desencanto com os resultados do progresso tecnológico. O uso dos meios de comunicação de massa permitiu criar novas formas de expressão artística (Sousa, 2019, pp. 15-18), tais como filmes, folhetins radiofónicos, séries televisivas, programas de humor ou vídeos. As influências mais próximas do *pythonesco* radicam-se em obras culturais deste tipo, produzidas na segunda metade do século passado (Kaplan, 2010, pp. 29-33). Quando os Monty Python iniciaram a sua carreira como grupo em 1969, a maioria dos seus membros já tinha participado em programas televisivos de humor, designadamente: *The Frost Report* (1966-1967)¹¹, *At Last the 1948 Show* (1967)¹², *Do Not Adjust Your Set* (1966-1967)¹³, *The Complete and Utter History of Britain* (1969)¹⁴ e *How to Irritate People* (1969)¹⁵. Por isso, o *pythonesco*

¹¹ Com a participação de Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Michael Palin e Terry Jones.

¹² Com a participação de Graham Chapman e John Cleese.

¹³ Com a participação de Eric Idle, Michael Palin, Terry Jones e Terry Gilliam.

¹⁴ Com a participação de Michael Palin e Terry Jones.

¹⁵ Com a participação de Graham Chapman, John Cleese e Michael Palin.

foi bastante inspirado por essa experiência anterior (Kaplan, 2010, 29). No entanto, os Monty Python também foram bastante influenciados por outros programas radiofónicos e televisivos deste tipo (Kaplan, 2010, pp. 29-32, Wilkie, 2019, pp. 213-215). De entre estes destacam-se: *The Goon Show* (1951-1960)¹⁶, *That Was the Week That Was* (1962-1963)¹⁷, e *Q...* (1969-1982)¹². Outra fonte de inspiração do pythonesco foram os espetáculos satíricos de revista, como o *Beyond the Fringe*, produzidos por companhias de teatro universitário (Wilkie, 2019, p. 214). Os Monty Python também foram fortemente influenciados por musicais surrealistas, como *One Way Pendulum* (1959), que eram muito populares nos meios universitários do Reino Unido dos anos 50 e 60 do século passado (Wilkie, 2019, pp. 217-218). As animações de Terry Gilliam inspiraram-se fortemente nos movimentos dadaísta e surrealista, designadamente na obra do pintor franco-alemão Jean Arp. Isto exprimia-se na recusa de padrões visuais comuns e num espírito anarquista (Wilkie, 2019, pp. 217-218).

Esta vasta lista de influências artísticas, espalhadas ao longo de vários séculos, influenciou significativamente o pythonesco como o conhecemos hoje. Boa parte das características humorísticas influenciadas por estas correntes e obras artísticas patentes no humor dos MP estão presentes na obra cinematográfica e televisiva do grupo, e o filme *A Vida de Brian* não é exceção a esta regra. A resenha e análise destes mesmos aspetos constituíram os objetivos principais deste capítulo.

Recursos literários online

Algumas das obras citadas neste capítulo encontram-se em livre acesso na Internet, por os seus direitos de autor já terem prescrito. Para aceder a estas obras, utilizou-se a plataforma disponibilizada online pelo projeto Gutenberg (Project Gutenberg, 2021). Iniciado em 1971 por Michael Stern Hart, este projeto foi o primeiro a disponibilizar livros eletrónicos gratuitos. O cerne do projeto Gutenberg é atualmente uma biblioteca digital online, que disponibiliza mais de 60000 títulos em diversas línguas (incluindo o português). Nestas circunstâncias, foi possível consultar as seguintes obras: *Gargantua and His Son Pantagruel* (Rabelais, 2004), *The Complete Works of William Shakespeare* (Shakespeare, 1994), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*

¹⁶ Programa radiofónico produzido por Spike Milligan e onde Peter Sellers era um dos principais atores.

¹⁷ Programa televisivo.

(Cervantes, 1999), *Gulliver's Travels* (Swift, 1997), *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (Sterne, 1997), *Nonsense Books* (Lear, 2004), *Alice's Adventures in Wonderland* (Carroll, 1991) e *Through the Looking-Glass* (Carroll, 1991).

Neste trabalho, também foi usado frequentemente o “E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia” (Ceia, 2005). Esta ferramenta online, resultante do trabalho colaborativo de 180 autores coordenados pelo Professor Carlos Ceia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, disponibiliza entradas para mais de 1500 termos técnicos usados em estudos literários e culturais.

Referências bibliográficas

- Averbug, L. G. & Novaes, L. (2019). O poeta e a criança: a expressão lítero-visual e o impulso criativo de Lewis Carroll. *Remate de Males*, 39(1), pp. 123-148. 10.20396/remate.v39i1.8653969
- Bakhtin, M. M. (1984). *Rabelais and His World*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis.
- Bakhtin, M. M. (2010). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Hucitec Editora, São Paulo.
- Bazzoni, C. D. (2007, junho/agosto). Quixote e a agudeza do furor. *Revista da USP*, 74, pp. 188-196.
- Bekker, I. (2018). Kairos and Carnival: Mikhail Bakhtin's Rhetorical and Ethical Christian Vision. *Religions*, 9(3), p. 79. doi:10.3390/rel9030079
- Besen, J. A. (2016). O Concílio de Trento e a reforma católica. *Encontros Teológicos*, 31(2), pp. 279-294. 10.46525/ret.v31i2.61
- Carroll, L. (1991). *Alice's Adventures in Wonderland*. Project Gutenberg. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/11/11-h/11-h.htm>. Acesso em 31 ago. 2021.
- Carroll, L. (1991). *Through the Looking-Glass*. Project Gutenberg. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/12/12-h/12-h.htm>>. Acesso em 31 ago. 2021.
- Ceia, C. (2005). *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt>. Acesso em 20 ago. 2021.
- Cervantes, M. (1999). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Project Gutenberg. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/2000/2000-h/2000-h.htm>. Acesso em 25 ago. 2021.
- Chagas, P. F. (2014). And now, for something completely different: *sobre o riso do Monty Python* [Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal Fluminense]. Rascunho. <http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/86/52>
- Da Silva, A. M. F. (2020). Constitucionalismo Moderno: Simbologia Das Revoluções Liberais-Burguesas. *Revista Brasileira de Teoria Constitucional*, 6(1), pp. 57-73. E-ISSN: 2525-961X
- De Castro, C. (2009). HUMOR. In: *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/humor>. Acesso em 29 ago. 2021.

De Sousa, I. A. (2019). *Televisão e Ficção Televisiva em Portugal (1974-1992): Do advento da democracia à liberalização da atividade televisiva*. [Tese de Doutoramento, Universidade Lusófona do Porto]. Repositório Científico Lusófona. <http://hdl.handle.net/10437/10022>

Granato, F. M. & Bastazin, V. (2021). On the Edge of Sense: Nonsense and Paradox in Edward Lear's and Qorpo Santo's Selected Works. *Ilha do Desterro*, 74(1), pp. 81-113. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2021.e71878>

Hansen, J. A. (1989). Positivo/Natural: sátira barroca e anatomia política. *Estudos Avançados*, 3(6), pp. 64-88. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141989000200005>

Hanson, P. R. (2019). Political History of the French Revolution since 1989. *Journal of Social History*, 52(3), pp. 584-592. doi:10.1093/jsh/shy075

Hawking, S. (2003). *On the shoulders of giants: the great works of physics and astronomy*. Penguin Books, London.

Jowell, F. (1965). The Paintings of Hieronymus Bosch, *J. Royal Soc. Med.*, 58(2), pp. 131-136.

Kaplan, L. K. (2010). *A New Theory about the Brontosaurus: Humor as Absurdity and the Violation of Expectations in Monty Python's Flying Circus* [Master's thesis, University of Cincinnati]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1276977937

Kiser, E. (1987). The Formation of State Policy in Western European Absolutisms: A Comparison of England and France. *Politics & Society*, 15(259), pp. 259-296. DOI: 10.1177/003232928701500302

Kubota, M. (2015). *Shaftesbury's Aesthetic Theory Revisited* [Doctoral dissertation, University of Ottawa]. Recherche uO Research. <http://hdl.handle.net/10393/32075>

Lear, E. (2004). *Nonsense Books*. Project Gutenberg. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/13650/13650-h/13650-h.htm>. Acesso em 30 ago. 2021.

Lenard, M. (2006). On the Origin, Development and Demise of the *Index Librorum Prohibitorum*. *Journal of Access Services*, 3(4), pp. 51-63. DOI: 10.1300/J204v03n04_05

Liebel, S. (2020). Abrir janelas nas almas dos homens: notas historiográficas nos 500 anos da Reforma Protestante. *Historia Unisinos*, 24(3), pp. 418-431. doi: 10.413/hist.2020.243.07

Lima, C. B. (2010). *Uma breve história do cómico através dos tempos: O caso de Amélie Nothomb* [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista (UNESP)]. Repositório Institucional UNESP. <http://hdl.handle.net/11449/91504>

Lima, L. L. da G. (1999). O Tribunal do Santo Ofício da Inquisição: O Suspeito é o Culpado. *Revista de Sociologia e Política*, 13, pp. 17-21. <https://doi.org/10.1590/S0104-44781999000200002>

Mesquita, L. F. P. (2017). *Análise da Tradução de guiões da série de humor britânica: "Monty Python's Flying Circus"* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Évora]. Repositório da Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/21788>

Moffitt, J., Lee, P. T., Smiley, S. (produtores executivos), Kurshner, N. (produtora supervisora), Savenick, P. (coprodutor), & Miller, P. (diretor) (1998). *Monty Python Live at Aspen*. Monty Python Pictures.

Nogueira, C. R. F. (1995). Ruptura e permanência: a Cristianização dos Povos Bárbaros. *Revista Brasileira de História*, 15(29), pp. 47-56. ISBN: 9788563765093

Pereira, C. (2015). Os limericks de Edward Lear: a idiotice ao serviço do nonsense", In: Figuras do idiota, Literatura, Cinema e Banda Desenhada, Álvares, C., Curado, A. L., e de Sousa, S. G. (organização), *Húmus, Vila Nova de Famalicão*, pp. 133-141.

Portela, M. (1997). Prefácio à 1ª edição portuguesa da obra de Laurence Sterne *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy*. Trad. Manuel Portela, Edições Antígona, Lisboa.

Project Gutenberg (2021). Disponível em: <https://www.gutenberg.org/>. Acesso em 20 ago. 2021.

Pucca, R. B. (2007). O Pós-Modernismo e a Revisão da História. Terra Roxa e Outras Terras. *Revista de Estudos Literários*, 10, pp. 69-76. ISSN: 1678-2054

Rabelais, F. (2004). *Five Books of the Lives, Heroic Deeds and Sayings of Gargantua and His Son Pantagruel*. Project Gutenberg. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/1200/1200-h/1200-h.htm>. Acesso em 24 ago. 2021.

Ribeiro, R. A. O. da S. B. (2010). *Romantismo: Contextualização histórica e das artes* [Dissertação de Mestrado, Instituto Politécnico de Castelo Branco]. Repositório Científico do Instituto Politécnico de Castelo Branco. <http://hdl.handle.net/10174/21788>

Rosenfeld, S. (2019). The French Revolution in Cultural History. *Journal of Social History*, 52(3), pp. 555-565. doi:10.1093/jsh/shy078

Schmitt, N. C. (2015). Dissimulation in the *Commedia dell' Arte* Scenarios of Flaminio Scala, 1611. *New Theatre Quarterly*, 31(4), pp. 312-328. doi:10.1017/S0266464X15000640

Shakespeare, W. (1994). *The Complete Works of William Shakespeare*. Project Gutenberg. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/100/100-h/100-h.htm>. Acesso em 25 ago. 2021.

Silva, A. L. R. D. G. (2013). *A Improbabilidade da Comunicação em Monty Python*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/12216>

Stark, R. (2001). Efforts to Christianize Europe, 400-2000. *Journal of Contemporary Religion*, 16(1), pp. 105-123. <https://doi.org/10.1080/13537900125001>

Štěpánová, B. (2016). *Absurdity and Irony in the Work of Monty Python*. [Bachelor Thesis, University of Hradec Králové]. Theses.cz. <http://evskp.uhk.cz/eB9060>

Sterne, L. (1997). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Project Gutenberg. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/1079/1079-h/1079-h.htm>. Acesso em 27 ago. 2021.

Stewart, D. (2019, June 26). Lisbon: The Peaceful City. *AGEIST*. Disponível em: <https://www.weareageist.com/travel/experiences/lisbon-the-peaceful-city/>. Acesso em 19 ago. 2021.

Swift, J. (1997). *Gulliver's Travels*. Project Gutenberg. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/829/829-h/829-h.htm>. Acesso em 26 ago. 2021.

Tavares, V. (2009). STREAM OF CONSCIOUSNESS. In: *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/stream-of-consciousness>. Acesso em 5 set. 2021.

Tigges, W. (1988). *An anatomy of literary nonsense*. Rodopi, Amsterdam.

Tillich, P. (1962). *Na fronteira da vida e da obra de Paul Tillich*. Moraes Editores, Lisboa.

Westcott, B. F. & Fenton, J. A. H. (1881). *The New Testament in the Original Greek*. Harper & Brothers, New York. Disponível em: https://ia800207.us.archive.org/7/items/newtestamentino00west/newtestamentino00west_bw.pdf. Acesso em 5 ago. 2021.

Wilding, M. (1993). The Politics of Gulliver's Travels. *Sydney Studies in Society and Culture*, 8, pp. 3-28.

- Wilkie, I. (2019). Very silly party politics: surrealism and satire in the 'Pythonesque', *Comedy Studies*, 10(2), pp. 213-223. <https://doi.org/10.1080/2040610X.2019.1623506>
- Wilson, P. H. (2019). The Thirty Years War, 1618–1648: A Quatercentenary Perspective. *German History*, 37(2), pp. 227-245. doi:10.1093/gerhis/ghz019