

historia: fronteiras



Vol. II

Eunice Nodari
Joana Maria Pedro
Zilda M. Gricoli Iokoi
(organizadoras)

Volume II



História: Fronteiras

XX Simpósio Nacional da ANPUH

Florianópolis-SC

Julho de 1999

ANPUH

Humanitas
FFLCH/USP

1999

O LUGAR DA TRAGÉDIA E DA COMÉDIA NA CONSTRUÇÃO DO *ERUDITO* E DO *POPULAR* NA TRADIÇÃO LITERÁRIA

Rosângela Patriota
Universidade Federal de Uberlândia

O riso libera o aldeão do medo do diabo, porque na festa dos tolos também o diabo aparece pobre e tolo, portanto controlável. Mas este livro poderia ensinar que libertar-se do medo do diabo é sabedoria. Quando ri, enquanto o vinho borbulha em sua garganta, o aldeão sente-se patrão, porque inverteu as relações de senhoria: mas este livro poderia ensinar aos doutos os artifícios argutos, e desde então ilustres, com que legitimar a inversão
(Umberto Eco, *O Nome da Rosa*)

Esta instigante passagem do livro de Umberto Eco, apresentando o caráter subversivo do riso, remete-nos a uma discussão de grande importância para a história da crítica em geral, na medida em que um estudo sistemático das histórias literárias, teatrais e cinematográficas permite verificar, tanto na poética clássica quanto em estudos modernos, a existência de uma hierarquia que privilegia temas/narrações trágicas e/ou dramáticas em detrimento da comédia e da farsa.

Este processo de hierarquização, aliás, foi muito bem observado pelo historiador Robert Paris, ao considerar as armadilhas às quais estão sujeitos os historiadores que se aventuram no campo estético. Para ele,

(...) à diferença do seu colega que exuma uma peça inédita de arquivo, o historiador aqui, não é nunca o primeiro leitor do documento. Ele aborda esse documento através de uma escala, um sistema de referências, uma 'história da literatura', que já separou o joio do trigo hierarquizando as escritas as obras e os autores. Portanto, é necessário, sem ocultar o valor estético das obras, lhes creditar *a priori* uma igual carga documental, sujeita à verificação posterior¹.

Nestas circunstâncias, discutir o lugar da tragédia e da comédia na constituição do erudito e do popular, é, sem sombra de dúvida, revelar os pressupostos hierárquicos que permeiam a constituição destes dois gêneros, bem como verificar de que maneira a tradição literária ocidental herdou as definições construídas por Aristóteles em sua *Poética*², segundo as quais os temas nobres da epopéia foram herdados pela tragédia, ao passo que a sátira, a galhofa e os temas vulgares foram transmitidos à comédia pela poesia jâmbica³.

Ao lado destas conceituações, é importante verificar que Aristóteles revela-nos elementos fundamentais para que se observe, no que se refere à comédia, a ausência de registros históricos que forneçam elementos elucidativos em relação à trajetória deste gênero, evidenciando, mais uma vez, que as opções ou as circunstâncias que envolvem a confecção de registros e de preservação dos mesmos são decisivas para a constituição das tradições. Assim, deve-se observar que o texto da *Poética* que chegou até nós⁴ é, em grande parte, um estudo dos elementos que compõem a tragédia, evidência que foi considerada pelo próprio filósofo, tanto temática quanto historicamente. Em uma das raras abordagens do gênero comédia, o autor assim manifestou-se:

(...) a comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor. As transformações por que passou a tragédia, bem como os seus autores, são conhecidos; os da comédia, porém são desconhecidos por não ter ela gozado de estima desde o começo. Com efeito, só tardiamente o arconte forneceu o coro de comediantes;

antes, eram voluntários. Ela já tinha adquirido certa forma, quando se passou a lembrar o nome dos chamados poetas cômicos⁵.

As palavras de Aristóteles revelam, por um lado, a representação, na comédia, dos aspectos que devem ser criticados ou abominados e, nesse sentido, constituindo um repertório que, em absoluto, deva inspirar o comportamento dos cidadãos, negando-lhe, portanto, qualquer caráter pedagógico, ao contrário das expectativas depositadas no processo catártico, como elemento da tragédia. De outro lado, o filósofo observa não só a ausência de informações sobre as transformações históricas sofridas pelo cômico, como, também, constata o desinteresse de seus contemporâneos em resgatar e registrar estes acontecimentos.

A revelação destes procedimentos, contida naquele que é considerado o texto matriz da discussão ocidental sobre os gêneros, permite concluir que as interpretações que privilegiaram o trágico, tanto estética quanto ideologicamente, retiraram sua fundamentação de opções históricas feitas por agentes históricos qualificados como “pais fundadores” da tradição estética da qual somos herdeiros.

No estabelecimento desta, torna-se fundamental resgatar o papel que a Renascença, seus teóricos e intérpretes tiveram na constituição desta tradição e na recepção da obra de Aristóteles. Para tanto, deve-se observar que

(...) a história da crítica dramática durante o Renascimento italiano é, essencialmente, a história da redescoberta de Aristóteles, do estabelecimento de sua *Poética* como ponto de referência central na teoria dramática e também das tentativas de relacioná-lo com a tradição crítica já firmada⁶.

Sob esse aspecto, a *Poética*, pouco a pouco, passa a se constituir no interlocutor privilegiado pelos críticos do período. Evidentemente que o debate não foi homogêneo e não se restringiu somente às cidades italianas, mas abrangeu também a Espanha e a Inglaterra, entre outros países. No entanto, dada a complexidade e a diversidade da produção intelectual, iremos nos ater às

idéias apresentadas por Jacob Burckhardt em seu livro *A Cultura do Renascimento na Itália*⁷.

A nossa escolha recaiu sobre este trabalho dada a sua importância para discussões relativas à história e à historiografia da arte e da cultura, construindo uma análise profícua, a partir de uma abordagem estrita do conceito de cultura, das cidades-estado italianas, particularmente, Veneza e Florença⁸. Ao lado disso, deve-se ressaltar que

(...) Burckhardt relançara em 1860 como ponto de força da arte italiana e argumento de sua supremacia, até então não questionada, sobre toda a arte do Ocidente. A razão de tanto prestígio era a milagrosa recuperação da cultura do mundo antigo, uma cultura que na verdade não fora de forma alguma esquecida ou enterrada na Idade Média, como se pretendia, mas que agora já não era mais uma tradição que se arrastava, mas uma recuperação voluntária, uma escolha consciente que visava proporcionar um fundamento histórico à nova concepção do mundo que ia se formando⁹.

Dessa maneira, a concepção de erudito está intimamente ligada à antigüidade, na medida em que "(...) os eruditos eram, pessoalmente, os possuidores e os difusores da cultura antiga"¹⁰. Neste aspecto, manifestações culturais e artísticas que estabeleceram um diálogo ou referências com a Antigüidade passaram a ser compreendidas e qualificadas como "cultura", em sentido pleno, em contraposição a trabalhos oriundos de práticas específicas das camadas populares"¹¹. No entanto, nesta discussão, interessa-nos uma questão bem específica, referente às concepções de erudito e às considerações feitas sobre os gêneros tragédia e comédia. Para que esta discussão se viabilize, é necessário que se coloque em suspensão as tradicionais distinções entre o erudito e o popular, principalmente, no que diz respeito às cargas valorativas inerentes a estes conceitos. Estas apresentam-se de maneiras diversas, mas, indiscutivelmente, direcionaram a escolha dos temas e dos gêneros que, por sua própria constituição, fizeram jus às suas qualificações como "obras de arte" ou "produtos culturais".

J. Burckhardt, ao analisar a produção teatral na Renascença Italiana, questionou-se pelo fato de não encontrar nenhuma tra-

gédia, digna de assim ser qualificada. Ou, em suas palavras, “por que a Itália não produziu nenhum Shakespeare?”¹². Após tecer considerações sobre a situação político-cultural da Europa do período, e avaliar o impacto da Contra-Reforma na produção artística, o autor chega à conclusão de que estes argumentos são insuficientes, para explicar a ausência deste importante gênero nas cidades-estado italianas. As razões encontradas são outras. A primeira delas diz respeito à criação cênica nos mistérios e nas procissões religiosas. A segunda refere-se à preferência do público pelos *intermezzi*.

Para tanto, o autor constrói o seguinte contexto histórico:

(...) em toda a Europa o teatro secular teve origem na apresentação dramática da história e das lendas sagradas; mas na Itália gastava-se nos mistérios uma tal riqueza de esplendor decorativo que isso não podia deixar de inibir a atividade dramática.(...). Ficamos sabendo com espanto como eram ricos e esplêndidos os cenários na Itália, numa época em que no norte da Europa eles se limitavam a uma simples indicação de lugar. Isso poderia não ter exercido um efeito tão desfavorável no teatro se a atenção da platéia não fosse afastada da concepção poética da peça, em parte pelo esplendor do vestuário e principalmente devido aos fantásticos interlúdios (*intermezzi*)¹³.

837

Embora a criação cênica e os *intermezzi*¹⁴ suscitassem a possibilidade de reconhecer manifestações específicas em relação à produção artística, Burckhardt os vê de forma depreciativa, principalmente porque causaram malefícios para o surgimento do trágico naquele ambiente geográfico e cultural. O primeiro por não concentrar o espectador na poética do espetáculo. O segundo por revelar um “gosto estético” não afinado com os requisitos necessários para que a tragédia fosse apreciada.

Por outro lado, o autor, quando volta sua atenção para a comédia, busca dimensioná-la à luz de suas expectativas estéticas, em detrimento da recepção por parte do público. Um exemplo deste procedimento encontra-se no tratamento dado à *commedia dell'arte*, na medida em que

(...) somente uma forma de comédia era e permaneceu nacional — a *commedia dell'arte*, improvisada. Não prestava grandes ser-

viços ao delineamento de personagens, já que as máscaras usadas eram poucas em número e conhecidas de todos. Mas a nação sentia tamanha afinidade com este estilo que, muitas vezes, no meio de comédias escritas, os atores improvisavam, baseando-se na própria inspiração, de modo que uma nova forma mista de comédia passou a existir em alguns lugares. (...) Gradualmente todas as máscaras locais conhecidas foram fazendo sua aparição, e algumas ainda deliciam o populacho italiano em nossos dias: Pantalone, o Doutor, Brighella, Pulcinella, Arlecchino e outros. Em sua maioria são bastante antigas, e talvez ligadas historicamente às máscaras das antigas farsas romanas¹⁵.

Evidentemente, as reflexões são bem circunstanciadas e revelam elementos de uma perspectiva estética que se tornou a pilastra do *canon* ocidental. Embora a *commedia dell'arte* suscitasse um diálogo com farsas romanas, ela não foi compreendida como uma manifestação digna de apreciação estética. Um outro aspecto extremamente significativo diz respeito ao “silêncio” em torno das comédias gregas e romanas que, embora fossem consideradas superiores a espetáculos e textos locais, não foram objeto de apreciação e de relevância, tal como ocorreu com a tragédia.

838

As conseqüências, para a pesquisa histórica, desta concepção artística, foram brilhantemente observadas por Mikhail Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, que vem a ser uma referência obrigatória, na medida em que a maneira pela qual o autor analisou os livros *Gargantua e Pantagruel* de Rabelais possibilitou a abertura de novos horizontes interpretativos para os pesquisadores que se voltam para o tema da “cultura popular”. Aliás, um clássico exemplo da recepção das idéias de Bakhtin estão no livro *O Queijo e os Vermes* de Carlo Ginzburg.

Nesta reflexão, no entanto, gostaríamos de resgatar as problematizações, que fundamentam a pesquisa de Bakhtin, e as perspectivas teóricas e metodológicas, apresentadas na Introdução do referido livro. A partir do momento em que o autor escolhe dois trabalhos de Rabelais como documentos de sua pesquisa, procura localizá-los na história da crítica literária, e observando que, embora a importância de Rabelais seja reconhe-

cida, do ponto de vista estético e temático há uma grande dificuldade em inseri-lo no *canon* ocidental.

Rabelais é considerado um clássico da Renascença francesa. Existem vários estudos de sua obra. Porém, sem considerar as hierarquizações sofridas pela obra por parte da crítica, Bakhtin volta-se para o autor porque “sua principal qualidade é de estar ligado mais profunda e estreitamente que os outros às fontes *populares*, fontes específicas; essas fontes determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística”¹⁶.

Ao partir desta constatação, verifica a indissociabilidade existente entre o que comumente denomina-se forma e conteúdo. Assim sendo, recuperar fragmentos da “cultura popular” nos livros de Rabelais exige de seu intérprete compreender o código estético e os significados históricos que eles possuem no momento da escrita. Para Bakhtin, neste momento, o conceito de “grotesco” torna-se fundamental para que sejam apreendidas as construções engendradas por Rabelais.

Para tanto, o autor realiza um monumental balanço historiográfico, no campo da crítica literária, com o intuito de verificar como o conceito de grotesco foi compreendido ao longo dos séculos. Como conclusão de sua investigação, observa que houve mutações históricas que transformaram o conceito à luz do presente de seus intérpretes. Este procedimento, que, de um lado, transforma, e, de outro, imobiliza o conceito, trouxe para a obra de Rabelais o peso da não inteligibilidade, por parte dos leitores, em anos vindouros.

Esta premissa norteou a revisão histórica e historiográfica de Bakhtin, e permitiu observar que, a partir dos pré-românticos e dos românticos, houve praticamente a exclusão do riso, da cultura das praças públicas e do humor da tradição literária. Por outro lado, em relação ao grotesco, verificou a existência de uma transformação conceitual, que eliminou os significados à época de Rabelais¹⁷. Verificou também que a eleição de temas, autores e gêneros propiciaram o “esquecimento” e a desqualificação de obras e artistas que destoavam das expectativas suscitadas pela

tradição construída. Nesse sentido, a questão apresentava-se tanto teórica quanto metodologicamente, porque:

(...) no domínio artístico, conhecemos o *canon* clássico, que nos serve de guia até um certo ponto na atualidade; o mesmo não ocorreu com o *cânon* grotesco que já há muito deixou de ser compreendido ou do qual temos apenas uma compreensão distorcida. A tarefa dos historiadores e teóricos da literatura e da arte consiste em recompor esse *canon*, em restabelecer o seu sentido autêntico. É inadmissível interpretá-lo segundo o ponto de vista das regras modernas e nele ver apenas os aspectos que delas se afastam. O *canon* grotesco deve ser julgado dentro do seu próprio sistema¹⁸.

Estas proposições apresentadas por Bakhtin possuem uma grande fecundidade para construções de hipóteses investigativas, no campo das histórias das manifestações artísticas e das críticas específicas. Se continuarmos perseguindo suas proposições iniciais e as suas descobertas em relação às exclusões poderemos observar que o *canon* ocidental, ao excluir a comédia, (ancorado na escassez de informações de sua produção na antiguidade grega), forjou, também, os parâmetros do erudito e do popular, na medida em que o primeiro associou-se ao trágico e o segundo à comédia. Esta opção possui implicações estéticas e políticas, pois, como bem lembrou Umberto Eco¹⁹, o riso tem a capacidade de liberar e produzir questionamentos, pois a comédia, ao contrário da tragédia, não propicia a identificação do espectador com o que ocorre em cena, pelo contrário, ela pode suscitar o “estranhamento”, a crítica, bem como permite romper o espaço das hierarquias estabelecidas. Assim, redimensionar o lugar da tragédia e da comédia na história das manifestações artísticas é de suma importância, na medida em que possibilitará repensar, por exemplo, o lugar atribuído a estes gêneros na história do teatro, do cinema, da literatura.

A título de ilustração, é importante lembrar que a história do teatro brasileiro no século XX tem como marco fundamental a introdução do “moderno”, sendo este compreendido como a introdução em nossos palcos de um espetáculo (produção/dire-

ção/interpretação/dramaturgia) em consonância com os padrões estéticos vigentes na Europa e nos Estados Unidos.

A memorável encenação, em 1943, no Rio de Janeiro, da peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, e a fundação, em São Paulo, do Teatro Brasileiro de Comédia²⁰ (TBC), por Franco Zampari em 1948, foram as pilastras sobre as quais se ergueu o marco da nossa modernidade teatral. Todavia, para que este fosse solidificado, experiências anteriores tiveram de ser desqualificadas. Nesta periodização, qual o lugar da comédia de costumes, do teatro de revista, do teatro de ator (Procópio Ferreira, Leopoldo Fróes, Jayme Costa, Dulcina de Moraes, entre outros)? A resposta era concisa e, neste momento, definitiva: um teatro subdesenvolvido, sem refinamento estético, que precisaria ser suplantado.

Felizmente, entre as interpretações e as manifestações artísticas, existe o processo histórico, e, atualmente, muitos destes temas estão sendo revisitados, na tentativa de resgatá-los da lata de lixo da história a que foram relegados. No entanto, cabe indagar: qual o lugar que a eles será atribuído? Na busca desta resposta, os historiadores da arte e da cultura podem oferecer, uma contribuição importante, desde que tenham percepção de que a crítica às hierarquias constituídas é o primeiro embate no campo das complexas relações entre História e Estética.

NOTAS

¹PARIS, R. "A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um 'vaudeville'". In *Revista Brasileira de História*. São Paulo, ANPUH/Marco Zero/FAPESP, vol. 08, n°. 15, set. 1987-fev. 1988, p. 84.

²A edição utilizada neste texto é a seguinte: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1981, pp. 19-52.

³O professor Jaime Bruna, em sua introdução ao livro ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPEDES E ARISTÓFANES. *Teatro Grego*. São Paulo, Cultrix, s/d., procurou observar as características destes dois gêneros teatrais. No que se refere à tragédia observou: "Aristóteles definiu a tragédia com muita felicidade: 'representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando dó e terror, opera a catarse própria dessas emoções'. Por atavios, explica ele em seguida se entende o ritmo, a melodia e o canto, executando-se umas partes com simples metrificação e cantando-se outras" (*Idem*, p.10). É possível verificar que ao apresentar os pressupostos de elaboração de uma tragédia, entremeou passagens da *Poética* a explicações minuciosas, do ponto de vista técni-

co, com o intuito de expor ao leitor os elementos formais e as motivações temáticas que fundamentam e justificam a existência do gênero. Porém, quando remete-se à comédia, denota-se, em seu comentário, preocupação em descrever o conteúdo e os recursos utilizados para compor o diálogo, em detrimento de uma apresentação mais cuidada de sua estrutura formal. Ou em suas palavras: "A comédia antiga escandalizou os romanos pela licença excessiva; *multa cum libertate*, anota Horácio. Vimos a origem: vem de festas populares, de caráter lúbrico, celebrando a fecundidade da natureza. A composição é semelhante à da tragédia. Visando ao riso, não recua diante da obscenidade mais crua, não apenas por alusões, mas até exibindo-a com traços carregados. Restam-nos onze comédias de Aristófanes. Agarrado à tradição, não sabe, todavia, defendê-la senão pela agressão ferrenha aos inovadores, sem preocupação de justiça ou injustiça, confundindo bons e maus numa única sentença condenatória: inova? Não presta. Combate-os pelo mais eficaz das armas, o ridículo; desce não raro às grosserias mais revoltantes, mas ascende, por vezes, a finuras admiráveis. Sua técnica é a dos trocadilhos, nem sempre asseados, piadas brutais e explosivas, criação de termos de efeito cômico, emprego de solecismos, paródia de passagens de tragédias célebres, sátira contundente e franca, contrastes entre o lirismo elevado e o comentário burlesco, volta repentina do mundo da ilusão cênica para a realidade grotesca". (*Idem*, pp. 12-13).

⁴Sobre este assunto, assim manifestou-se Marvin Carlson: "embora a *Poética* de Aristóteles seja universalmente acatada na tradição crítica ocidental, quase todos os tópicos dessa obra seminal suscitaram opiniões divergentes. De vez que o texto grego original se perdeu, as versões modernas baseiam-se fundamentalmente num manuscrito do século XII suplementado por material de uma versão inferior do século XIII ou XIV, mais uma tradução árabe do século X. Há passagens obscuras nas três versões e o estilo, em geral, é tão elíptico que os estudiosos chegaram à conclusão de que o manuscrito original era constituído por uma série de apontamentos de classe ou então se destinava a circular privativamente entre os discípulos já familiarizados com as lições de Aristóteles. (CARLSON, M. *Teorias do Teatro*. São Paulo, UNESP, 1997, p. 14).

⁵ARISTÓTELES. "Poética". In ARISTÓTELES, et alii. *op. cit.*, pp. 23-24.

⁶CARLSON, M. *op. cit.*, p. 35.

⁷BURCKARDT, J. *A Cultura do Renascimento na Itália*. Brasília, Ed. da UNB, 1991.

⁸Burckhardt desenvolve ao longo de seis capítulos uma instigante reflexão sobre a renascença nas cidades-estado italianas Veneza e Florença, abordando a constituição da estrutura administrativa e das relações de poder destas cidades, bem como a construção da noção de indivíduo. Procura observar a importância da Antiguidade Clássica para a produção artística e cultural destas regiões, ao lado de uma interpretação panorâmica de temas como festas/vida social, moralidade e religião.

⁹ARGAN, G.C. *Clássico e Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo, Cia das Letras, 1999, p. 13.

¹⁰BURCKARDT, J. *op. cit.*, p.163.

¹¹Esta compreensão possuiu repercussões significativas para pesquisa histórica. Um exemplo disso é a reflexão de Carlo Ginzburg: "os historiadores só se aproximaram

muito recentemente - e com certa desconfiança - desses tipos de problemas. Isso se deve em parte, sem dúvida alguma, à persistência de uma concepção aristocrática de cultura. Com muita frequência idéias ou crenças originais são consideradas, por definição, produto das classes superiores, e sua difusão entre as classes subalternas um fato mecânico de escasso ou mesmo nenhum interesse; como se não bastasse, enfatiza-se presunçosamente a 'deterioração', a 'deformação', que tais idéias ou crenças sofreram durante o processo de transmissão". (GINZBURG, C. *O Queijo e os Vermes*. 5ª ed., São Paulo, Cia das Letras, 1991, p. 16).

¹²BURCKHARDT, J. *op. cit.*, p. 190.

¹³*Idem*, p. 191.

¹⁴Para exemplificar a sua crítica, Burckhardt recorda que durante a celebração do casamento de Alfonso de Ferrara e Lucrezia Borgia seriam apresentadas duas comédias de Plauto. No entanto, a maioria dos convidados ansiavam pelo *intermezzi* no qual havia "combates de guerreiros romanos, brandindo suas armas ao som da música, danças das tochas executadas pelos mouros, uma dança de selvagens com cornucópias das quais brotavam línguas de fogo - tudo isso sob a forma de pantomima dançada, na qual uma donzela era salva de um dragão. Vinha então uma dança de bobos, em que estes se batiam com bexigas de porcos, e outras coisas do mesmo gênero". (*Idem*, p. 192).

¹⁵*Idem*, p. 194.

¹⁶BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. 2ª ed., São Paulo/Brasília. Hucitec/Ed. da UNB, 1993, p. 02.

¹⁷Um dos mais importantes interlocutores de M. Bakhtin, nesta discussão, vem a ser o crítico W. Kayser. Para este último, "já não é um sorriso puro o que de nós se apodera em face dos autênticos *grotescos*. A palavra só a partir do século XVIII adquiriu seu conceito estético (decisivo foi para isso o escrito de J. Möser de 1761, *Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komischen - 'Arlequim ou Defesa do Cômico-Grotesco'*), enquanto até então serviu de nome para uma determinada maneira de ornamentação que fora desenvolvida por alguns pintores da Renascença italiana sob a impressão que lhes causaram as pinturas antigas das grutas. Mas como conceito estético tem sofrido até hoje da ligação ao burlesco ou ao baixo-cômico, quer dizer, não soube apreender exatactamente os fenômenos correspondentes. No grotesco o mundo alheia-se, as formas distorcem-se, as ordens do nosso mundo dissolvem-se, um mecanismo medonho parece ter caído sobre as coisas e os homens. (KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. 7ª ed., Coimbra, Arménio Amado, Editora, 1985, pp. 426-427).

¹⁸BAKHTIN, M. *op. cit.*, p. 26.

¹⁹Ver a epígrafe deste ensaio.

²⁰Embora a companhia teatral possua o termo "comédia" em seu título, o repertório encenado foi formado por tragédias gregas, textos de dramaturgos contemporâneos europeus e norte-americanos (L. Pirandello, J. Cocteau, T. Williams, E. O'Neill, J.P. Sartre, A. Tchecov, M. Gorki, entre outros) e de autores brasileiros, como Abílio Pereira de Almeida, Lourival Gomes Machado, Edgard da Rocha Miranda etc.