Revista Multidisciplinar do Nordeste Mineiro, v.05, 2025
ISSN 2178-6925

MONTY PYTHON'S AND THE HOLY GRAIL: UMA ANÁLISE ESTÉTICA DO GROTESCO E SUA RELAÇÃO COM O RISO

MONTY PYTHON'S AND THE HOLY GRAIL: AN AESTHETIC ANALYSIS OF THE GROTESQUE AND ITS RELATIONSHIP TO LAUGHTER

Marcel Pereira Pordeus
Doutorando em Políticas Públicas, Universidade Estadual do Ceará, Brasil
E-mail: marcel.pordeus@aluno.uece.br

Caio Leonam Vieira Pordeus
Graduando em Letras – Língua Portuguesa, Universidade Federal do Ceará, Brasil
E-mail: cvieirapordeus@gmail.com

Adriano da Silva Pessoa Júnior
Graduando em História, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Brasil
E-mail: adrigrunger@gmail.com

Lara Rafaely Holanda dos Santos
Graduanda em Português e Espanhol, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Brasil
E-mail: rafaely.ho@gmail.com

Jeferson Renato Gonzaga dos Santos
Graduanda em Português e Espanhol, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Brasil
E-mail: jefersonreus90@gmail.com

Recebido: 05/02/2025 – Aceito: 10/03/2025

Resumo

Propomos neste trabalho realizar uma apreciação estética de Monty Python's and the Holy Grail, no intento de permear a peculiaridade do seu trabalho cinematográfico, mas também, por meio dele, pensar categorias estéticas do universo brechtiano e da crítica da modernidade proposta por Walter Benjamin. Queremos nos distanciar do vulgar senso comum que há na recepção de massa do gênero cinematográfico da comédia, para pensar o quão sério também ele pode ser, na específica ruptura que o universo cinematográfico pythoniano traz à experiência de recepção de massa. Nesse viés, o universo estético das obras cinematográficas do grupo Monty Python funciona nas engrenagens dramatúrgicas do nonsense, do grotesco e do absurdo. Provoca um riso incomum com seu humor ácido. Não só nos faz rir do que é externo, mas rir também de nós mesmos. Com efeito, esta pesquisa contribui com os estudos sobre linguagem cinematográfica, mas especificamente demonstra ser um trabalho sobre o funcionamento da psique e do caráter curativo da obra cinematográfica na modernidade.

Palavras-chave: Estética; Cinema; Comédia; Monty Python.

Abstract

We propose in this work to make an aesthetic appreciation of Monty Python's and the Holy Grail, with the intention of permeating the peculiarity of its cinematographic work, but also, through it, to think aesthetic categories of Brechtian universe and the critique of modernity proposed by Walter Benjamin. We want to distance ourselves from the vulgar common sense that exists in the mass reception of the cinematographic genre of comedy, to think how serious it can also be, in the specific rupture that the Pythonian cinematographic universe brings to the experience of mass reception. In this bias, the aesthetic universe of the cinematographic works of the Monty Python group works in the dramaturgical gears of nonsense, the grotesque, and the absurd. It provokes unusual laughter with its acid humor. It not only makes us laugh at what is external but also laugh at ourselves. In effect, this research contributes to studies on cinematographic language but specifically proves to be a work on the functioning of the psyche and the healing character of cinematographic work in modernity..

Keywords: Aesthetics; Cinema; Comedy; Monty Python.

1 Introdução

Este estudo pretende realizar uma análise comparativa por meio do ponto de vista do teatro brechtiano, tendo como referência teórica estrutural a obra teatral épica brechtiana: *O círculo de Giz Caucasiano, A vida de Galileu,* e seu texto teórico: *Um pequeno Organon para o Teatro*, e, através das análises estéticas dos

estudos de Benjamin sobre Brecht, focar como objeto para análise a obra fílmica: *Monty Python's and the Holy Grail* (Monty Python em busca do Cálice Sagrado).

Procuramos entender no âmbito dessa pesquisa a estética do grotesco, a manifestação do estranhamento e do *nonsense* e sua relação com o riso. Para tanto, realizamos uma análise por meio dos estudos da arte contemporânea vistos nas obras de Benjamin: *A arte na era de sua reprodutibilidade técnica, Que é teatro épico? O autor como Produtor*; referenciando também outras obras do *Monty Python,* tais como: *The meaning of life (1983)*, *The life of Brian (1979),* e episódios da série *Flying Circus (1969 – 1974).*

Queremos pensar a manifestação do riso, da reação de estranhamento, do grotesco, do *nonsense* com a linguagem inconsciente do chiste e do recalque. Nesse sentido, trouxemos para análise a discussão e comparação principalmente dos textos: *Nonsense: Uma operação modeladora do estético contemporâneo – Adriano Vilas Bôas e Frederico Tavares – O grotesco como performance e liminaridade em Monty Python – Anne Araújo Lima.*

A análise gira em torno dos estudos estéticos, estudos sobre o inconsciente e daquilo que Jeanne-Marie Gagnebim delimitou em Walter Benjamim como *exposição da verdade.* Pretendemos fazer uma articulação entre linguagem cinematográfica e linguagem teatral, linguagem inconsciente e linguagem técnica.

Monty Python's é um grupo de humor que se consolidou por volta de 1969 com a série intitulada *"Monty Python's Flying Circus"*, que foi ao ar na TV britânica. Esse programa estruturava-se em pequenos esquetes humorísticos de conteúdo anárquico relativo à realidade social britânica. O episódio 14 da série *(Dinsdale)*, no esquete intitulado *"O Ministro do Andar Tolo – (Ministry of Silly Walks),* conta a história de um homem que vai ao ministério buscar investimento para bancar e desenvolver sua forma "tola" de andar. A reflexão acerca do esquete nos faz pensar que se trata de uma crítica aos órgãos públicos que não têm real utilidade pública, e que são de certa forma incompetentes naquilo que declaradamente se propõem.

2 Esquetes, linguagem cinematográfica e Monty Python's

Os esquetes foram um sucesso e logo conseguiram horário fixo na programação da BBC. Quando consolidaram o programa, o nome se alterou para *"Monty Python's Flying Circus"*, onde escreviam e atuavam. O material do grupo atacava todos os campos do tradicionalismo britânico e americano. A igreja, os banqueiros, a política, a medicina, entre outros assuntos que eram alvos do humor do grupo. No filme *O sentido da vida The Meaning of Life - 1983,* o grupo satiriza a relação da igreja católica e protestante com o sexo; no filme *Em busca do cálice sagrado (Monty Python's and the Holy Grail – 1975)* atacam um tipo peculiar do autoritarismo britânico – quando em certas cenas em que *Rei Arthur* se depara com camponeses anarcossindicalistas. O lugar da crítica já era também o lugar de um certo *nonsense* estético.

O que denominamos inicialmente aqui por *nonsense* é o trabalho dramatúrgico de fazer operar sentido a partir da confusão – característica demasiada frequente no humor dos *python*. No seu cinema ele opera como construção estética modeladora do trabalho artístico. Paradoxalmente é um fazer sentido a partir da falta de sentido. Vê-se definitivamente essa característica no *Monty Python* em sua mistura de contextos históricos. No artificio estético obrigatório de fazer-nos trabalhar com a continuidade histórica e com seu paradoxo.

> No caso do nonsense, a estratégia persuasiva do artista consiste em perseguir modos de gerar confusão (mistura) de sentidos culturais, pois se volta constantemente para a sociedade, surpreendendo-a com sua forma exigente de fazê-la tentar entender a intenção da moldagem; perturba seu "capital cultural" de tal modo que o sentido parece mesmo estar escondido em algum outro lugar, e não na operação estética processada no bojo da própria cultura (Bôas; Tavares, 2016, online).

Na perspectiva do humor *nonsense*, o espectador é colocado na postura de criador ativo da obra. Por expor hábitos corriqueiros e comuns às pessoas, o *nonsense* confunde o espectador na junção de cenas e textos para que o próprio sujeito que assiste se coloque também na obra. Seguindo Bôas (2016), o trabalho dramatúrgico em sua forma de produção e recepção se caracteriza como uma operação modeladora do estético:

> A confusão *nonsense* pode significar, hoje, uma operação modeladora do estético extremamente eficaz, porque sua presença está intimamente ligada à "intuição íntima" do sujeito contemporâneo. "Se não pode

> convencê-los, confunda-os.” Na Era da Informação, mestre é quem sabe confundir com respeito (Bôas; Tavares, 2016, online).

O *Monty Python*, em toda sua produção cômica cinematográfica se utiliza do grotesco e da interrupção de cenas para causar um efeito de distanciamento/aproximação da obra com o público, despertando assim o riso. A estética grotesca proporcionada pelo grupo percorre toda a sua obra cinematográfica com um *princípio de interrupção* – como nos diria Benjamin: “[...] o material montado interrompe o contexto no qual é montado” (Benjamin, 2012, p. 143), causando estranhamento do espectador: um inusitado que impulsiona o riso.

Em busca do Cálice Sagrado foi um filme épico em muitos sentidos. Conta a história de Rei Arthur, o rei dos bretões, junto com os Cavaleiros da Távola Redonda para uma missão divina: encontrar o Santo Graal. A produção do filme passou por diversas dificuldades que cobraram muita paciência e criatividade para que a produção fosse finalizada. A retirada dos cavalos que estavam previstos por falta de orçamento impulsionou um gesto criativo: sua substituição pela mímica do personagem Rei Arthur cavalgando em um animal imaginário, batendo cocos com as mãos. Também, os problemas de alcoolismo do ator Grahan Chapman (Rei Arthur) acabaram fazendo-o esquecer suas falas por estar muitas vezes ébrio durante as filmagens. A manutenção das locações, mesmo quando consideradas inapropriadas para a fotografia, foram uma dessas respostas positivas às contingências que se opunham a perfectibilidade do artifício cinematográfico. O erro parecia tornar-se um método que resultou em muitas cenas reescritas.

Essas características nos fazem pensar a proximidade com aquilo que Walter Benjamin viu na dramaturgia de Bertolt Brecht. É do princípio de interrupção visto no teatro épico de Brecht por Benjamin que pensamos aproximar-se com a produção dos *Python*:

> O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações (relações funcionais entre palco e público). Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de “tábuas que significam o mundo”, e sim como uma sala de exposição, convenientemente disposta. Para o palco, o público não é mais uma massa de cobaias hipnotizadas e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer (Benjamin, 2012, p. 84).

O filme se aproxima ao mesmo tempo que se separa do espectador. Traz situações comuns a uma história total dos homens e não apenas a época em que o filme se ambienta. Há uma cena em que um camponês questiona a autoridade do Rei Arthur, afirmando não ser regido por um rei por ser um anarcossindicalista. Ele afirma que dentro de um sistema feudal – no qual se passa o filme – que "a violência é inerente ao sistema". Nesse mesmo instante um corte interrompe a ação acrescentando um estranho, um inusitado, incomum à cena: um historiador narrando a história e logo depois um cavaleiro que passa a sua frente e corta-lhe o pescoço.

Em busca do Cálice Sagrado, o *Monty Python* se utiliza de um tipo de ação grotesca no seu humor, que é sempre articulado por um efeito de absurdo. Assistimos a um duelo entre Rei Arthur e o Cavaleiro Negro, onde após ter arrancados os dois braços e duas pernas pelo Rei Arthur, o Cavaleiro Negro, mantendo-se vivo, declara o fim da luta como um empate e ainda chama Rei Arthur de medroso e covarde por abdicar da luta. O exagero que nos força ao riso parece ser o mesmo que nos aproximam de um retorno reflexivo sobre o caráter político do evento. Segundo Mikhail Bakhtin (2013, *apud* Vilela, 2017), em: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais:*

> Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado. [...] O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa "carnavalização" da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico (Bakhtin, 2013 *apud* Vilela, 2017, p. 43).

É inevitável não falar que o *Monty Python's and the Holy Grail* tem aqui sua autenticidade. A forma como a obra é levada durante sua produção, os improvisos e seu resultado os colocam na *esfera da autenticidade*, como aponta Benjamin (2012, p. 182): "A esfera da autenticidade, como um todo, escapa da reprodutibilidade técnica e naturalmente, não apenas a técnica". Ou seja, a reprodutibilidade da técnica escapa da técnica, pois o que é autêntico, preserva a

sua autoridade com relação à produção manual da obra, dando lugar a todos os improvisos necessários para a realização do filme diante de tantos empecilhos.

O grupo tem uma autonomia estética que não diz respeito simplesmente à narrativa, mas necessariamente ao exercício da forma cômica que praticam. Ela nos proporciona um distanciamento de um público estático e imaginário, quando põe fim à relação de empatia entre ator e espectador. É esse caminho dentro desta produção cinematográfica que é conduzido pelo riso. Ele é a forma que arrasta a ironia e sarcasmo para a crítica social e política. Mas dessa vez não sob o efeito de um mecanismo consciente.

> Tal como podemos, num mundo dominado pela reificação, repartir o tempo em partes iguais, as partes recortadas da narrativa se autonomizam em relação ao todo e, liberadas da unidade da forma, podem demonstrar o caráter histórico daquela unidade que antes parecia natural e, ao mesmo tempo, problematizar a aparência da atividade humana como um "sistema acabado e fechado", isto é, a própria desarticulação produzida na sociedade (e nas obras) pelo processo de reificação. A autonomização estética permite, destarte, refuncionalizar suas partes (Lima, 2014, p. 40-41).

A escolha da linguagem cinematográfica pode ser explicada pelo alcance massivo que ela proporciona – diferentemente da pintura ou literatura que chega ao indivíduo que admira a obra pintada ou lê o livro – como aponta Benjamin (2012, p. 186): "[...] com ele (cinema falado), as massas voltaram a frequentar as salas de cinema"; pela liberdade na hora da produção, como por exemplo, o uso de colagens e animações – características clássicas de seus trabalhos – e, a produção de um longa-metragem composto por esquetes, mas com um fundo central para o desenvolvimento da obra.

> A fruição coletiva de um filme poderia, de acordo com essa concepção, ter uma função mobilizadora para a política por meio dos procedimentos de choque e distanciamento permitidos pela constante movimentação da câmera que romperia, por sua vez, com a atitude contemplativa. A montagem, elogiada por Benjamin não só como procedimento próprio do cinema, mas das vanguardas – em especial do dadaísmo e do surrealismo – e do teatro épico de Brecht, trazia consigo um novo ritmo e uma nova forma de percepção, coletiva e fundada no prazer de ver e sentir, em contraposição à fruição individual e à atitude do especialista frente à obra de arte aurática. Benjamin tinha em mente o fato de que o cinema exigia uma nova forma de percepção distraída e leve, mas rápida o suficiente para acompanhar a sequência de cenas (Lima, 2014, p. 45).

A história dos Python que se consolidou em 1969, até hoje serve de referência para aqueles que estão na cena atual da comicidade, posto que revolucionou o humor colocando-o no absurdo e ao mesmo tempo na "normalidade". Gregório Duvivier, por exemplo afirma que:

> Acho que o Monty Python tem muito a ver com Beatles, eles têm uma importância parecida. O que os Beatles fizeram pra música, eles fizeram pro humor, não à toa eram de uma mesma época. Mas acho que a grande contribuição deles, ao contrário da dos Beatles, que trouxeram o LSD para a música pop, era a lucidez. São pessoas muito lúcidas: um é professor de história, outro de literatura inglesa, tem um médico. Eles fazem humor a sério. É um humor que não está calcado na interpretação engraçada, mas no *texto*. Até hoje eu vejo gente achando que o texto na comédia é só uma base pra improvisar, pro humorista fazer gracejos em cima de uma base que não importa muito — 'esse texto é só indicativo, lá na hora você faz suas graças'. O Monty Python tem um grande apreço pelo texto, eles sempre discutiram muito as piadas. A influência do Monty Python vem do absurdo, mas não só, mesmo porque já existia o teatro do absurdo muito antes, mas sobretudo na interpretação comedida e realista do absurdo. Tem o absurdo e um pé no chão, e através dessa tensão entre o absurdo e a realidade, gera um constrangimento muito cômico (TRIP, 2018, online).

A quadrinista Fabiane Langona assevera que: "Acho que o Monty Python ensinou a desenvolver um olhar meio cômico sobretudo de ridículo e inerente à sociedade. Aquele esquete da entrevista de emprego idiota é um exemplo. Textos imensos. *Timing* de piada" (TRIP, 2018, online).

A comédia como um todo está dentro do nosso cotidiano, o *Monty Python* foi um grupo que revolucionou a forma de fazer comédia, sendo referência até hoje. O humor e a produção cinematográfica cômica têm o poder de nos chamar atenção para aquilo que muitas vezes nos é passado e não é visto. O *Monty Python's* traz essas questões em seus esquetes e filmes, e, *Monty Python's and the Holy Grail* o mote adequado para analisar estes pontos de reflexões acerca do ser social, pois critica o tradicionalismo religioso que se enraizou na sociedade, a opressão do sistema que nos é arbitrariamente imposta, e através de uma estética grotesca repleta de *nonsense*, nos proporciona, além do prazer, reflexão.

Acreditamos que através da análise e compreensão da estética da obra, a pesquisa pode abrir horizontes para a elaboração de um humor mais engajado na produção de material que não apenas nos faça rir, mas que nos faça pensar sobre os modos de como vivemos em sociedade. E para que não se perca essa técnica

estética do *nonsense* junto com o grotesco na produção artística contemporânea do humor.

Existem elementos que atingem nosso inconsciente para que possamos rir com a cena de um filme. O riso é fruto de uma linguagem inconsciente que ao se deparar com o cômico nos opera um sentido de verdade que nos desperta essa reação; o riso acaba por ser uma reação imediata do inconsciente. O grotesco desafia a nossa sensibilidade em sua plástica esquisita e absurda. Na produção das obras fílmicas do *Monty Python*, eles trabalham desafiando os limites do cômico, do grotesco, do absurdo, do *nonsense*, e, através desses elementos estéticos de sua obra, fazem críticas sobre os mais variados temas, nos provocando sensações que nos remetem ao riso.

Procuremos entender qual a intenção que o filme *Monty Python's and the Holy Grail (Monty Python em busca do Cálice Sagrado)* tem com todo o aparato estético trazido nele quando o *nonsense* e o grotesco são usados sem medidas, e como tudo isso opera no humor pythoniano para uma promoção do riso a partir do estranhamento, ocasionando em um tipo de quebra aurática.

Queremos entender o que opera para nos fazer rir quando entramos em contato com a obra *pythoniana*. Estamos levados a pensar que a relação do grotesco com o riso é em sua obra um catalisador para pensarmos a experiência com a verdade na vida cotidiana, por meio de um trabalho de alteridade. O que nos separa do ator e o que nos aproxima; o que nos é comum e o que nos é diferente. Aquele que observa emite uma mensagem sobre a situação àquele que é observado, "[...] provocando riso através da identificação e da cumplicidade" (Rosas, 2003, p. 138).

> Numa série de outras comparações somos tentados a deslocar a impressão inequivocamente chistosa para outro fator, que, por seu turno, também não tem em si nada a ver com a natureza da metáfora. Trata-se das comparações que contém uma síntese surpreendente, com frequência uma unificação que soa absurda, ou que poder ser substituídas por essa unificação como resultado da analogia (Freud, 2017, p. 121).

A relação cômica é característica daquilo que lhe opera como verdade no inconsciente, o chiste – designado por Freud - é o "reconhecimento da recepção, do outro, como condição de qualquer linguagem". Frota (2000 *apud* Rosas, 2003, p. 139): "O chiste, no que diz respeito à inextricabilidade mostrada por Freud entre a

sua recepção e a sua elaboração, talvez possa ser pensado como um caso máximo, emblemático de qualquer operação de linguagem". Sendo assim, a operação do riso, do estranhamento se dá no encontro com o absurdo.

O riso é um jogo com a linguagem. É um jogo com o significante que se encaminha ao receptor. O "[...] riso é socializante, pois exige a presença de alguém mais" (Rosas, 2003, p. 139). Os elementos constituídos para o riso operam uma certa verdade sobre quem assiste e rir, o *nonsense* assim como o grotesco dentro das obras cinematográficas cômicas pythonianas, provocam esse efeito porque são uma operação inconsciente. São uma experiência de verdade na medida em que são uma forma imediata de reação. Podemos pensar o riso como uma "explosão de verdade". Sendo assim, o que nos provoca riso é justamente o que nos opera um problema com verdade. Nos ajuda a pensar o caráter de verdade quando lemos a professora Jeanne-Marie:

> [...] a verdade deve, essencialmente, expor-se a si mesma; ou, dito de maneira mais polêmica, não pode existir em si mesma em uma autoridade soberana inefável, mas só pode se realizar em sua auto exposição, em particular em sua auto exposição nas artes e na linguagem (Gagnebin, 2005, 187).

Existe um co-pertencimento entre verdade e linguagem; a linguagem nos ajuda a compreender o que nos opera inconscientemente como verdade (Pordeus *et al.*, 2023), sendo assim: a explosão do riso é também explosão da verdade. O efeito do riso é um procedimento de linguagem do inconsciente. E é nesse trabalho acerca da verdade que se encontra o riso que pensamos o humor pythoniano.

Diversas cenas do filme mostram que a relação entre o emissor e o receptor existem vários ruídos que não nos deixam claro as verdadeiras intenções do ato mostrado no sentido literal da comunicação. No filme *Em busca do Cálice Sagrado*, o príncipe Herbert não consegue se entender com seu pai. Podemos remeter isso a algumas situações que estão presentes no nosso cotidiano como um problema fundamental da comunicação entre os homens. A forma como nos expressamos e se "[...] mesmo que nos expressemos bem, será que somos entendidos de verdade? De forma cômica essa cena demonstra que entre emissor e receptor sempre há muitos ruídos que atrapalham a comunicação" (Albuquerque, 2008, p.

284). Essa é uma das cenas em que ficam expressas a fronteira entre o que é dito e o que é falado.

Há uma relação paradoxal dentro do humor pythoniano, pois aquilo que opera verdade e aproxima o sujeito da cena é o mesmo que o distancia e produz riso, ou seja, há essa relação com a verdade que aproxima o sujeito e causa distanciamento, o que lhe permite rir. Essa relação de verdade se dá por meio de representação, analogia ou alusão a algo que consciente ou inconscientemente opera sobre nós acerca de nossas experiências, como aponta Freud (1905, p. 107): “Se a representação pelo oposto pertence aos meios técnicos do chiste, é natural esperarmos que o chiste também possa fazer uso do meio contrário, a apresentação por *semelhança* e parentesco”. Assim como na linguagem verbal também apresenta semelhança no contexto de nossas relações.

O gênero cômico historicamente se mostra como o meio mais livre na produção artística, além disso, muitas vezes não se preocupa em manter uma linha narrativa em um longa – como é o caso de *Monty Python em busca do Cálice Sagrado.* O filme transparece ser todo montado em cima de esquetes costuradas, a fim de achar algum sentido narrativo. Há um plano de fundo, mas não há necessariamente uma ligação direta de cada cena que se passa durante todo o filme – que acaba abraçando o sentido da montagem – que é característica da natureza única cinematográfica. “Com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos ou não aceitariam ou considerariam o menos essencial de todos: a perfectibilidade” (Benjamin, 2012, p. 190)

> A natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem. Em outras palavras, no estúdio o aparelho penetrou tão profundamente o real que o que aparece como realidade ‘pura’, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmera disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie (2012, p. 201).

Partindo da premissa freudiana, a estética não é somente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir; o que trazemos aqui no contexto pythoniano é o encontro do espectador com o que é estranho, que nos remete ao que é assustador, grotesco, que esse estranhamento nos dá uma sensação da

familiaridade[1]. Como já foi colocado, essa relação se dá pela operação de semelhança, do que é familiar entre o sujeito e o objeto, como aponta Freud em *O Estranho*: "[...] o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar [...]. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar para torná-lo estranho" (1919, p. 277), ou seja, há uma duplicação da coisa com o eu: o retorno constante da mesma coisa (p. 293). Onde, "[...] a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o 'duplo' ser uma criação que data de um estádio mental muito primitivo, há muito superado" (p. 295).

O filme nos traz nessa operação com o estranho em uma perspectiva diferente do medo, mas do riso. Tanto o medo – trazemos aqui como sensação a partir do processo de encontro com o estranho – quanto o riso são uma linguagem do inconsciente, pois têm uma reação imediata àquilo que lhe aparece. Dentro do filme, há uma destruição aurática, ou seja, daquilo que lhe faz ser uma obra cinematográfica: sem ser sequenciado, injetando anacronismos e costurando cenas com situações absurdas (o que nos é estranho quando assistimos); separando e juntando a obra com o espectador. O que o teatro do absurdo de Brecht inspira. Essa quebra aurática presente na obra de Monty Python faz-nos relacionar com a obra, envolto do que nos opera – como já muito dito – verdade.

> [...] o que é aura? É uma teia singular, composta de elementos especiais e temporais: a aparição de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho (Benjamin, 2012, p. 184).

Na próxima seção discorremos a conjuntura das cenas que destacam o grotesco e enaltecem o riso no contraponto das falas dos personagens protagonista e antagonista.

3 Análise do grotesco e do riso nas cenas do Rei Arthur

1 Na obra intitulada *O Estranho*, de 1919, Freud faz uma análise da reação do inconsciente com relação àquilo que nos é estranho, relacionando com aquilo que lhe é familiar: h*eimlich = unheimlich;* ou seja, o "não familiar" nos é estranho justamente por ser "familiar". Como um trauma inconsciente já superado sendo retornado. Há um eterno retorno de verdade operando no que é estranho.

A comédia em si tem uma característica que por exemplo o drama não possui, o distanciamento. Com o distanciamento fazemo-nos rir dos outros; o que acontece aqui é que esse distanciamento de fato não distancia, mas aproxima, daí surge a destruição da aura, o que nos faz rir de nós mesmos quando nos deparamos com as cenas que estão sob nosso "julgamento", onde o ator é tirado de si e colocado numa realidade universalizante, muda, para a reprodução, assim diz Pirandello *apud* Benjamin:

> O ator de cinema" diz Pirandello, "sente-se exilado. Exilado não somente do palco, mas de si mesmo. Com um obscuro mal-estar, ele sente o vazio inexplicável resultante do fato de que seu corpo perde a substância, volatiza-se, é privado de sua realidade, de sua vida, de sua voz, e até dos ruídos que ele produz ao deslocar-se, para transformar-se numa imagem muda que estremece na tela e depois desaparece em silêncio [...] (2012, p. 194).

Recapturemos algumas cenas do filme em que o grotesco nos aparece como estranho, onde a sensação do retorno nos provoca uma explosão, e onde a aura é totalmente destruída, trazendo a aproximação do espectador com o cômico, despertando riso: a primeira cena é no início do filme: Rei Arthur chegando frente a um castelo buscando encontrar cavaleiros para se juntar à sua corte em Camelot, e exigindo que ele possa falar com o senhor e mestre daquela região. As pessoas que se encontram na parte superior do castelo questionam Rei Arthur quando ele fala que chegou à cidade a cavalos, todavia, é notado que o Rei está sem cavalos e batendo cocos para fingir o som do galopar dos cavalos – nesse momento já acontece a primeira impressão que provoca riso: o rei está sem cavalos e fazendo mímica como se estivesse cavalgando, exigindo que fale com o dono do reino do castelo –, segue o diálogo:

- "Pare! Quem está aí?"

- "Sou eu, Arthur, filho de Uther Pendragon, do castelo de Camelot. Rei dos Bretões, que derrotou os saxões. Soberano de toda a Inglaterra!"

- "Invente outra."

- "Sou sim. E este é meu fiel servidor, Patsy. Viajamos por toda a terra em busca de cavaleiros para se unirem à minha corte em Camelot. Devo falar com seu senhor e mestre."

- “O quê? Viajaram a cavalo?”

- “Sim.”

- “Vocês estão usando cocos!”

- “Como?”

- “Vocês têm duas metades de um coco e estão batendo uma na outra.”

- “E daí? Estamos viajando desde que a neve cobriu esta terra. Pelo Reino de Mércia.”

- “Onde conseguiram os cocos?”

- “Nós encontramos”

- “Encontraram? Em Mércia? O coco é tropical”

- “O que quer dizer?”

- “Bem, esta é uma zona temperada.”

- “A andorinha voa para o sul com o sol, o martinete ou a douradinha. Procuram climas mais amenos no inverno, mas não são aves raras em nossa terra.”

- “Está insinuando que cocos migram?”

- “De forma alguma. Podem ser carregados”

- “Uma andorinha carregando o coco?”

- “Ela pode agarrar a casca.”

Logo a discussão para saber se Arthur pode ou não falar com o Senhor e Mestre daquela região vira uma discussão sobre andorinhas e cocos. O que quebra toda a fantasia do Rei dos Bretões entrando no castelo e conversando como o superior de toda a região, e recrutando novos cavaleiros para juntar-se à corte em Camelot.

> Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de um tipo de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” (Johannes V. Jensen) é tão aguda, que graças a reprodução ela consegue captá-la até o fenômeno único (Benjamin, 2012, p. 184).

O que é “semelhante no mundo” é resultado de uma similaridade. Essa relação com o semelhante tem a ver com experiências que foram marcadas. O que o filme faz é traduzir a linguagem do inconsciente em linguagem fílmica. Essa linguagem do inconsciente traduzida pode ser orientada pela estrutura do recalque:

o que se é marcado por uma experiência traumática, uma característica, um objeto, uma ideia sobre essa experiência que se desloca a partir dali à repetição através do inconsciente, para o consciente[2]. Ou seja, um trauma de infância pode resultar em um desconforto sempre que uma "coisa" que esteve presente durante a ação traumática nos aparecer[3]. A reprodução fílmica "pythoniana" nos faz captar "até o fenômeno único" inserido no filme, podendo nos remeter a algo que nos vem do inconsciente que não foi contemplado em sua totalidade no momento da experiência.

Segundo Lukács (2003, p. 204-205):

> A atitude contemplativa diante de um processo mecanicamente conforme às leis e que se desenrola independentemente da consciência e sem a influência possível de uma atividade humana, ou seja, que se manifesta como um sistema acabado e fechado, transforma também as categorias fundamentais da atitude imediata dos homens em relação ao mundo: reduz o espaço e o tempo a um mesmo denominador e o tempo ao nível do espaço. [...] Nesse ambiente em que o tempo é abstrato, minuciosamente mensurável e transformado em espaço físico, um ambiente que constitui, ao mesmo tempo, a condição e a consequência da produção especializada e fragmentada, no âmbito científico e mecânico, do objeto de trabalho, os sujeitos do trabalho devem ser igualmente fragmentados de modo racional.

Tomar o filme como um objeto de estudo obriga-nos a pensar que seu tempo e espaço são artificiais, fruto de uma experiência manipulada em sua totalidade de acordo com os preceitos de quem o elaborou, dirigiu e atuou. Tempo e espaço são igualmente fragmentados durante o trabalho cinematográfico. Pois desde as montagens de cenas, da filmagem, da fotografia, do processo de iluminação, da escolha dos atores para uma cena, da quantidade de mecanismos para a realização da obra como um todo, tornam a experiência fílmica fragmentada.

A cena seguinte se inicia com um comprador de defuntos. Enquanto ele está andando pela aldeia atrás de comprar defuntos – o que já nos liga diretamente ao estranho, quebra da aura da lenda do Rei Arthur e remete ao grotesco – um rapaz carrega um velho em direção a ele e:

2 Freud traz no *Totem e Tabu (1912-1913)* a estrutura do recalque; em sua obra *O Inconsciente (1915)*, Freud traz uma análise geral do que seria a experiência do recalque. Aponta que após uma experiência traumática o impulso inconsciente que se mostra consciente está dentro da estrutura psíquica do recalcado. A renúncia de uma experiência traumática retorna em forma de recalque a partir de um significante, um elemento substitutivo da experiência, trazendo o mesmo significado.
3 Um significante substitutivo da experiência traumática.

- “Aqui está.”
- “Nove centavos.”
- “Eu não estou morto.” – diz o velho.
- “O quê?”
- “Nada. Aqui estão os nove centavos.”
- “Eu não estou morto!” – suplica o velho.
- “Ele diz que não está morto.”
- “Está sim”
- “Não estou!”
- “Não está?”
- “Vai morrer logo. Está muito doente”
- “Estou melhorando!”
- “Daqui a pouco vai estar mortinho.”
- “Não posso aceitá-lo assim. É contra o regulamento.”
- “Não quero ir na carroça” – diz o velho.
- “Não seja criança”
- “Não posso aceitá-lo.”
- “Eu me sinto bem” – afirma o velho.
- “Faça-nos esse favor”
- “Não posso”
- “Dá pra você esperar um pouco. Não falta muito tempo”
- “Tenho que ir aos Robinsons. Nove pessoas morreram hoje.”
- “Quando você volta?”
- “Na quinta.”
- “Acho que vou dar uma volta” – diz o velho.
- “Você não engana ninguém. Não há nada que eu possa fazer?”
- “Estou feliz” – grita o velho.

Logo, o comprador de defuntos dá uma pancada na cabeça do velho, matando-o. Logo, o rapaz agradece e o coloca em cima da carroça junto com os outros defuntos. A comédia imita a vida. Acerca dessa cena, podemos fazer uma alusão a contextos socioculturais, por exemplo a situações em que os direitos

humanos são deixados de lado: quem tem direito a vida? A eutanásia para idosos doentes pode ser refletida nessa cena do filme, por exemplo, ou ainda mais longe: quem pode ser esse idoso que teve de ser sacrificado para suprir a ambição econômica de quem detinha o poder sobre ele? “[...] a arte abandonou a esfera da ‘bela aparência’, longe da qual, como se acreditou muito tempo, nenhuma arte teria condições de florescer” (Benjamin, 2012, p. 196).

O que o cinema fez após sua iniciação, e o que o *Monty Python’s* faz com relação ao que é belo, para a arte, tem relação direta com a mudança histórica do sentido da arte, por exemplo a mudança de sentido do que é arte a partir da chegada dos surrealistas, dadaístas e a arte contemporânea.

Outra cena que é marcante no filme, que dá visibilidade ao grotesco e a outro estranhamento é a “cena do Cavaleiro Negro”: o Rei Arthur em sua jornada buscando cavaleiros para juntar-se à corte, avista dois cavaleiros numa luta, onde um consegue matar o outro facilmente; logo, Rei Arthur se depara com o Cavaleiro Negro e:

- “Luta com a força de muitos homens, Senhor Cavaleiro.”
- “...”
- “Eu sou Arthur, rei dos Bretões”
- “...”
- “Busco os melhores e mais bravos cavaleiros para se unirem a mim em Camelot”
- “...”
- “Provou ser digno. Quer se juntar a mim?”
- “...”
- “Que pesar. Que assim seja. Vamos, Patsy.”
- “Ninguém passará.”
- “O quê?”
- “Ninguém passará”

Após esse instante se inicia uma batalha de espadas entre Arthur e o Cavaleiro negro, onde Arthur consegue decepar um braço do cavaleiro:

- “Foi só um arranhão”
- “’Um arranhão’? Perdeu o braço”
- “Não perdi, não”
- “Então, o que é aquilo” (aponta para o braço no chão)
- “Não é nada”
- “Mentiroso”
- “Venha cá, mariquinhas”

A batalha continua e Arthur decepa os membros superiores e inferiores. O Cavaleiro Negro não aceita a vitória de Arthur, mas sim um empate e quando Arthur continua seguindo seu caminho, é chamado de covarde e acusado de estar fugindo. A relação do que é estranho com o riso estão sempre presentes durante as filmagens, e isso separa o espectador do espetáculo, o que causa apatia com relação ao ator e nos incita ao prazer, ao riso.

Segundo Santos (2009, p. 138):

> O grotesco em geral emana do polo de uma alteridade que se mostra, por vezes, desorientadora, incompreensível, incerta ou mesmo hostil ao senso comum. Suas origens estão nos *outros mundos*, representados pela fantasia, pelo sonho e pelo sobrenatural; na outra cultura, expressa pelos costumes populares em relação ao *modus vivendi* oficial; nos outros reinos da vida, manifestados pelo bestialógico; nos outros estados de consciência entrevistos nos surtos de loucura e nas manifestações do inconsciente e no outro eu que toma forma nos simulacros, nos autômatos, nos monstros e nos duplos. Como o grotesco demonstra ser uma categoria pautada nos contrastes, esses outros que o caracterizam, mormente, são apresentados relacionando-se diretamente com a realidade cotidiana.

O grotesco é aquilo que foge da realidade, que te causa sensação de estranheza com o que é mostrado, às vezes podendo causar medo, às vezes riso, nessa situação, riso, pelo discurso do Cavaleiro Negro após ter seus membros decepados e não se dar por vencido. “A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema, constituem um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo” (Benjamin, 2012, p. 205). Podemos analisar essa cena na perspectiva do orgulho imanente, da exaltação e confiança em si, do próprio egoísmo que está presente em nossa esfera social; nos colocamos em perigo quando tentamos de certo modo nos exaltar perante os outros. “Os filmes grotescos [...] produzem uma

explosão terapêutica do inconsciente. Seu percursor foi o excêntrico" (Benjamin, 2012). Com a exposição grotesca em forma cômica, a experiência do expectador pode transformar a experiência do riso como um momento de "cura", de experiência com o trabalho do recalque. Tem como efeito "uma explosão terapêutica do inconsciente". O trabalho onírico do filme com relação ao grotesco pode nos fazer pensar no momento de avanço por cima do recalque, a remissão da repetição de um significante traumático, fazendo-nos rir e não se angustiar.

> Através do riso e do demais recursos que visam à relativização das certezas e o questionamento dos conceitos abstratos – tais como nos disparates que desafiam a lógica, no maravilhoso que desafia o verossímil, na blasfêmia que desafia os deuses, e em outras manifestações típicas do grotesco –, Bakhtin reconhece no grotesco um fenômeno que vê a realidade concreta e imediata como via para a liberdade. Com efeito, mesmo no âmbito estético, as obras grotescas estão imbuídas de um espírito de liberdade criadora que parece ser imanente ao conceito de grotesco, haja vista expedientes como a conciliação dos opostos, a mistura do absurdo com o mimético, a junção do sobrenatural com o real empírico, entre outros, que expressam o desafio às fronteiras entre realidades insuladas e encaminham-se ao ilimitado (Santos, 2009, p. 144).

A quebra do que rompe com todo o imagético narrativo da obra, a quebra da separação da experiência do expectador com a obra – como aparece em Brecht: a quebra da quarta parede – aparece também no filme; a quebra da separação entre realidade cinematográfica e realidade física: a destruição da aura. O teatro épico de Brecht se torna referência no processo desse rompimento. Segundo Benjamin, sobre o teatro do absurdo de Brecht:

> O abismo que separa os atores do público, como os mortos são separados dos vivos, o abismo cujo silêncio, no drama, provoca o sublime e cujo ressoar, na ópera, provoca êxtase, esse abismo que todos os elementos do palco conservam indelevelmente os vestígios de sua origem sacra, perdeu sua função (2012, p. 83).

A influência de Brecht passa pelo campo da obra cinematográfica do *Monty Python:* Rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda em busca do Santo Graal, adentram em uma caverna e lá encontram uns escritos em aramaico, logo, o padre que entrou junto com Rei Arthur e os cavaleiros traduz e após, um diálogo entre os cavaleiros:

- "Aqui se encontra as últimas palavras de José de Arimatéia. Aquele que for valente e puro de espírito poderá encontrar o Santo Graal no Castelo de Aaah."

- “O que?”

- “O Castelo de Aaah.”

- “O que é isso?”

- “Ele deve ter morrido enquanto escrevia.”

- “Espere aí!”

- “É o que diz.”

- “Se ele estivesse morrendo, não se preocuparia em escrever ‘Aaah’. Ele só diria.”

- “Isso é o que está escrito.”

- “Talvez ele estivesse ditando”

- “Oh, cale-se. Diz mais alguma coisa?”

- “Não! Somente ‘Aaaah’.”

Logo após esse diálogo, aparece a Lendária Fera Negra na caverna desenhada em formato de animação. Ela engole o padre e todos entram em desespero. Todos correndo fugindo da fera e a imagem que é transmitida é em forma de animação. Em certo momento, um narrador começa a falar:

“À medida que a Fera Negra se aproximava, a fuga para Arthur e seus cavaleiros parecia impossível. Quando de repente, o cartunista sofreu um infarto fulminante. O perigo do desenho já não existia. A procura do Santo Graal poderia continuar”.

> O grotesco, segundo essa teoria, não se encontra no objeto em si, mas na maneira como a sensibilidade do espectador codifica esse objeto: é nessa instância que determinado acontecimento ou figura recebe os contornos grotescos. Kayser também reconhece que uma obra concebida para não surtir efeitos de estranhamento pode se revelar grotesca caso entre em choque com o conceito de normalidade do espectador (Santos, 2009, p. 148).

Nesse momento a narrativa se perde, entra uma personagem fora de contexto que determina a continuidade da narrativa. A interrupção da cena não possui um caráter de excitação, mas tem uma função organizadora, colocando o público em cena, junto da obra. “Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o autor a tomar uma posição quanto a seu papel” (Santos, 2012, p. 143). O que é também exposto na última

cena do filme com um claro caráter anacrônico, quebra de aura e de realidade imagética da obra acontece quando é dada uma missão a Arthur e seus cavaleiros (que neste momento do filme resta apenas um): eles finalmente encontram o Castelo de Aaah, e lá encontram os franceses que não os deixam entrar no castelo. Após serem ridicularizados com animais sendo laçados, banhados com fezes e urinas, Rei Arthur chama um exército para invadir o castelo, todos preparando as armas prontos para invadirem o castelo, então, Rei Arthur se pronuncia:

- “Franceses! Hoje, o sangue dos cavaleiros valentes será vingado. Em nome de Deus, não devemos deter nossa luta até que todos vocês morram e o Santo Graal regresse aos escolhidos por Deus.”

Após o pronunciamento do Rei Arthur, uns policiais chegam, prendem Arthur e o outro cavaleiro, manda todos que estavam seguindo para o ataque recuar e vem em direção a câmera falando:

– “Muito bem, rapaz, basta. Por hoje, chega.” – assim, encerrando o filme. A quebra de todas as expectativas, da aura (o que acreditamos ser a essência da coisa) é interrompida, assim como no teatro do absurdo do Brecht:

> A interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como *épico*, combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público. Isso porque essa ilusão é inutilizável para um teatro que se propõe tratar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento experimental. As condições, porém, surgem no fim dessa experiência, e não no começo. Condições estas que, de uma forma ou de outra forma, são sempre as nossas. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. [...] O teatro épico, portanto não reproduz as condições, ele as descobre. A descoberta das condições efetua-se por meio da interrupção das sequências (Benjamin, 2012, p. 143).

O filme traz muitas mensagens, críticas invasivas e radicais acerca do comportamento do homem enquanto ser social; enquanto ser psíquico; admirador da estética; espectador, enquanto massa. A comédia não é levada tão a sério quanto deveria ser e o humor que estava se perdendo, hoje em dia está voltando com um caráter mais pythoniano. O cômico também é um meio de trazer denúncias, e hoje em dia talvez deva ser mais viabilizado e analisado com seriedade para questões que envolvem o ser enquanto social. Com a proposta cinematográfica a visibilidade desse trabalho chega ainda mais longe.

> Assim, a apresentação cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade (Benjamin, 2012, p. 202).

4 Conclusão

Podemos dizer que existe uma relação entre o grotesco e o absurdo. O grotesco causa estranhamento, um certo incômodo e juntamente do absurdo – que trabalha junto do exagero de forma cômica nessa obra – provoca um trabalho de remissão do recalque: o riso. A linguagem é um mecanismo de expressão; a linguagem cinematográfica que o *Monty Python's and the Holy Grail* utiliza, explora esses mecanismos provocando uma "[...] explosão terapêutica do inconsciente" (Benjamin, 2012, p. 205), sendo assim, numa perspectiva freudiana sobre o recalque, podemos perceber que essa "explosão terapêutica" – a ação do riso – avança além do campo psíquico onde se estrutura o recalque; faz com que essa linguagem opere no processo de remissão do recalque, ou seja, ao invés do sentimento deslocado da situação traumática - como a angústia causada pelo grotesco juntamente do absurdo - temos o riso.

É pensando nisso que podemos identificar uma certa relação com a verdade. Jeanne-Marie nos conceitua *Darstellung* (exposição da verdade), ao asseverar que a verdade só pode existir enquanto ela se expõe, se apresenta. A própria verdade tem o movimento de exposição de si mesma e ela se expõe, e se expõe nas artes e na linguagem. A exposição do absurdo que nos remete ao estranhamento leva o riso como uma espécie de remissão de uma experiência em que se estrutura a operação do recalque. Podemos dizer que, a experiência com o absurdo nos faz entrar em contato com a estrutura psíquica do recalque, e essa experiência fílmica nos desperta para uma relação da nossa ação diante da experiência com a verdade. "O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo" (Benjamin, 2012, p. 207).

Referências

ALBUQUERQUE, L. Entre o Riso e a Transgressão: uma Análise de Monty Python Em Busca do Cálice Sagrado. *In:* APEC. **XIV Seminario Académico APEC – Compartiendo El Conocimiento**. Barcelona: Apec, 2009. p. 283-290.

BENJAMIN, W. Que é teatro épico? In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. pp. 83-96

BENJAMIN, W. O autor como produtor. *In:* BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 129-146.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In:* BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. pp. 179-212

BÔAS, A. Vilas; TAVARES, F. *"**Nonsense*:** Uma operação modeladora do estético contemporâneo. 2016. Disponível em: https://medium.com/@adrianovboas/nonsense-uma-operação-modeladora-do-estético-contemporâneo-b8bbb96fd4e3. Acesso em: 03 fev. 2022.

FREUD, S. O inconsciente (1915). *In:* FREUD, S. **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente**, v. 2, p. 1915 – 1920. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 13 – 74.

FREUD, S. [1905] O chiste e sua relação com o inconsciente. **Obras Completas**, v. 7, São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREUD, S. O Estranho. *In:* FREUD, S. **A neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. pp. 275-315

FREUD, S. **Totem e Tabu**. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2012.

GAGNEBIN, J.-M. **Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza**. Belo Horizonte: Kriterion, n. 112, dez./2005, pp. 183-190

LIMA, B d. T. de C. Benjamin leitor de Brecht: cinema e distanciamento. **Pandaemonium,** São Paulo, v. 24, n. 17, p. 37-52, dez./2014.

LUKÁCS, G. **História e Consciência de Classe**: estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

PORDEUS, M. P.; SILVA, E. D. S.; ARAÚJO, A. M.; ALENCAR, F. de A. Condição de oralista e o processo de aquisição da linguagem da criança surda. *In:* Amplamente Cursos. (Org.). **Amplamente**: Conhecimento Científico. 1 ed. Natal-RN: Amplamente Cursos, v. 1, 2023, p. 14-22. Disponível em: https://www.amplamentecursos.com/_files/ugd/b9c3ab_0081ca7681de4bc495e26f5d5921996e.pdf?index=true. Acesso em: 07 fev. 2025.

ROSAS, M. Por uma teoria da tradução do humor. Revista de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada, **D.E.L.T.A**, v. 19, 2003, p. 133-161.

SANTOS, F. R. S. **Lira dissonante**: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

TRIP. **Laerte, Clarice Falcão, Gregório Duvivier e outros humoristas brasileiros falam da importância do grupo Monty Python para a história**. 21.05.2018. Disponível em: https://revistatrip.uol.com.br/trip/um-dos-grupos-de-humor-mais-influentes-da-historia-o-monty-python-coloca-sua-obra-na-netflix. Acesso em: 10 mar. 2024.

VILELA, A. A. **O grotesco como performance e liminaridade em Monty Python**. 2017. Disponível em: http://www.calstatela.edu/al/karpa/anne-araujo-vilela#. Acesso em: 03 fev. 2024.