

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SCRICTU SENSU
EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

NATÃ SILVA NAZARENO

**O PROBLEMA DO RISO NA CARICATURA:
OS LIMITES ENTRE A CRÍTICA E A RELIGIÃO**

GOIÂNIA
2024

NATÃ SILVA NAZARENO

**O PROBLEMA DO RISO NA CARICATURA:
OS LIMITES ENTRE A CRÍTICA E A RELIGIÃO**

Dissertação apresentada para avaliação e obtenção de título no curso de Mestrado em Ciências da Religião, do Programa de pós-graduação *Scripto Sensu* em Ciências da Religião da Escola de Formação de Professores e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, em 2024/1.

Orientador: Dr. José Reinaldo F. Martins Filho

GOIÂNIA

2024

Catálogo na Fonte - Sistema de Bibliotecas da PUC Goiás

N335p Nazareno, Natã Silva.

O problema do riso na caricatura : os limites entre a crítica e a religião / Natã Silva Nazareno. -- 2024.

108 f.: il.

Texto em português, com resumo em inglês.

Orientador: Prof. Dr. José Reinaldo Felipe Martins Filho.
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades, Goiânia, 2024.

Inclui referências: f. 106-108.

1. Religião. 2. Caricaturas e desenhos humorísticos.
3. Humorismo. 4. Riso. 5. Arte e religião. I. Martins Filho, José Reinaldo Felipe. II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião - 26/03/2024. III. Título.

CDU: 2:741.5(043)

APROVAÇÃO



**PUC
GOIÁS**

Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa - PRPPG
Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu - CPGSS
Escola de Formação de Professores e Humanidades - EFPH

O PROBLEMA DO RISO NA CARICATURA: OS LIMITES DA CRÍTICA E DA RELIGIÃO

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, aprovada em 26 de março de 2024

NATÃ SILVA NAZARENO

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Reinaldo Felipe Martins Filho / PUC Goiás

Profa. Dra. Rosemary Francisca Neves Silva / PUC Goiás

Prof. Dr. Cristiano Santos Araújo /UECE

Prof. Dr. Clóvis Ecco / PUC Goiás (Suplente)

Prof. Dr. José João Neves Barbosa Vicente /UFRB (Suplente)

*Dedico este trabalho
aos amigos, colegas,
estudantes, acadêmicos e
artistas do desenho cômico.
O humor será sempre o que
transforma nossa vida e nos
transporta do caos para o riso.*

AGRADECIMENTOS

*A minha esposa, Cristina Vieira,
companheira de todos os momentos,
meu apoio e minhas pernas na minha falta de saúde e,
pela resiliência e compreensão neste período.*

*Ao caro tio Ronaldo Alves da Silva,
pelo apoio e promoção do sentimento de que
nem tudo está perdido na instituição família.*

*Aos amigos André de Melo Santos,
Phelipe Augusto Silva Santos,
Marcelo Gabriel Freitas Veloso,
Moacir Gabriel de Almeida e
Thiago Augusto Araújo Pereira,
que fora do debate acadêmico,
foram fundamentais no meu diálogo.*

*Ao caro professor e, melhor orientador de todos,
Dr. José Reinaldo Felipe Martins Filho.*

*A todo o corpo docente e administrativo,
com suma eficiência e cordialidade da
Escola de Formação de Professores e Humanidades da
Pontifícia Universidade Católica de Goiás que,
presto meus agradecimentos representados pelo
professor Dr. Clóvis Ecco e pela
professora Dra. Carolina Teles Lemos.*

*O caricaturista é um servo de Deus, com a função de
completar a obra existente na natureza.
(O autor).*

RESUMO

O presente estudo visa discutir a relação do riso provocado pela caricatura, explorando diferentes vertentes conceituais e aproximando a função simbólica do humor ao contexto religioso. Para isso, adota uma perspectiva analítica, subdividindo-se em três capítulos que pretendem apresentar o problema do cômico e sua fundamentação, seja na história humana em geral, ou, igualmente, na própria história da arte, tal como se desenvolveu ao longo dos últimos séculos. No primeiro capítulo aborda aspectos históricos e princípios dos conceitos fundamentais sobre o riso, o cômico, a caricatura e indícios de efeitos na religião judaico-cristã. Em sequência, no segundo capítulo, aponta formas fisiológicas do riso nas relações cômicas, irônicas e valores morais. E, traz elementos técnicos na elaboração e manipulação dos signos da linguagem visual, dos quais comunicam, expressam e problematizam a relação do humor e religião. O último capítulo acentua os problemas dicotômicos do riso, em que tradições e doutrinas constituem as mais diversas formas de juízos morais sobre o sentido do riso. A dimensão conceitual-textual em articulação estreita com a apresentação de uma série de imagens que, dada a natureza do estudo, não possuem um papel meramente coadjuvante, mas central na investigação proposta. O trabalho pretende contribuir com a área de Ciências da Religião na medida em que resgata e dá plena evidência a um tema que, muitas vezes, é considerado marginal nas discussões acadêmicas, seja pela sua estruturação, seja pelo tratamento que consegue dar ao problema do riso e da caricatura, percorrendo um itinerário de exemplificação na proximidade de diferentes tradições religiosas. A pesquisa foi parcialmente subvencionada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), através da concessão de bolsa de estudos.

Palavras-chave: Riso; Caricatura; Cômico; Religião; Humor.



ABSTRACT

The present study aims to discuss the relationship between laughter caused by caricatures, exploring different conceptual aspects and bringing the symbolic function of humor closer to the religious context. To this end, it adopts an analytical perspective, subdividing itself into three chapters that aim to present the problem of the comic and its foundations, whether in human history in general, or, equally, in the history of art itself, as it has developed over the last few years. centuries. The first chapter addresses historical aspects and principles of fundamental concepts about laughter, the comic, caricature and evidence of effects on the Judeo-Christian religion. Subsequently, in the second chapter, he points out physiological forms of laughter in comic and ironic relationships and moral values. And, it brings technical elements in the elaboration and manipulation of visual language signs, which communicate, express and problematize the relationship between humor and religion. The last chapter highlights the dichotomous problems of laughter, in which traditions and doctrines constitute the most diverse forms of moral judgments about the meaning of laughter. The conceptual-textual dimension in close articulation with the presentation of a series of images that, given the nature of the study, do not have a merely supporting role, but a central one in the proposed investigation. The work aims to contribute to the area of Religious Sciences in that it rescues and gives full evidence to a topic that is often considered marginal in academic discussions, either due to its structure or the treatment it manages to give to the problem of laughter. and caricature, following an itinerary of exemplification in the proximity of different religious traditions. The research was partially subsidized by the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel (CAPES), through the granting of a scholarship.

Keywords: Laughter; Caricature; Comic; Religion; Humor.



LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Cenas do filme “A guerra do fogo”	23
Figura 2 – Charles Chaplin.....	31
Figura 3 – Pigmeus e anões (afresco)	36
Figura 4 – Cabeça de um velho	37
Figura 5 – Ópera	38
Figura 6 – Caricatura da cabeça de um velho	55
Figura 7 – Panorama das Artes Visuais.....	57
Figura 8 – Construção da caricatura	59
Figura 9 – Papa Bento XVI.....	60
Figura 10 – Nuvem	65
Figura 11 – Adão e Eva na radiologia	74
Figura 12 – 10 Mandamentos, 2ª via	75
Figura 13 – Jesus Cristo sorrindo	82
Figura 14 – A criação	84
Figura 15 – O riso é o melhor remédio	86
Figura 16 – Riso no velório	91
Figura 17 – João, três, dezesseis	95
Figura 18 – Capa do Jornal Charlie Hebdo.....	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 AS ORIGENS DO PENSAMENTO SOBRE O RISO	13
1.1 O CÔMICO E O RISO NO RENASCIMENTO E NA RELIGIÃO	17
1.2 CONCEITOS FUNDAMENTAIS DO CÔMICO	20
1.2.1 O cômico é propriamente humano	24
1.2.2 A rigidez e a flexibilidade	27
1.2.3 O cômico dos gestos e movimentos	30
1.2.4 Efeitos cômicos dominantes	32
1.3 BREVE HISTÓRIA DA CARICATURA	35
1.3.1 Fundamentos da ilustração cômica	39
2 O CÔMICO E O IRÔNICO: QUANTO PIOR, MAIS RISO	42
2.1 A FISIOLÓGIA DO RISO	45
2.1.1 Beleza, feiura e defeito: juízo sobre a fisionomia	47
2.2 ELEMENTOS CÔMICOS NA CARICATURA: TRAÇO E FORMA	56
2.2.1 Signos da linguagem visual: classificação simbólica	61
3 A DICOTOMIA DO RISO: O REDENTOR E O MARGINAL	70
3.1 O RISO NO ANTIGO TESTAMENTO E NO CRISTIANISMO	73
3.1.1 Paradoxos cômicos: risos sagrados e diabólicos	81
3.2 A PROBLEMAS ÉTICOS E MORAIS DO RISO	87
3.2.1 Cultura e religião: ambiguidades nas expressões cômicas	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS.....	106

INTRODUÇÃO

*Só o humor responde todas as vezes, à questão
suprema sobre a vida humana.*

Georges Bataille

O presente trabalho de pesquisa, traz como objeto central, o riso. Este, abordado pela perspectiva do fenômeno causado pelo efeito cômico e expresso na forma do desenho humorístico. Isto é, a exposição de um problema, questão, crítica ou observação de um fato, pela ótica cômica, representada em forma do desenho de humor, como caricatura, charge ou tirinha. Em contrapartida, relacionar a forma com que os mecanismos simbólicos se organizam para obter tal efeito, compõem um organismo semelhante a estrutura religiosa para obtenção do efeito sagrado. Trataremos a religião da forma mais laica possível, porém restringindo-nos ao olhar filosófico e sociológico, de pensamentos relacionados originalmente ao sistema monoteísta judaico-cristão. E, novamente, destacamos, não faremos estudo sobre as diversas religiões do mundo e nem uma cronologia da ou das religiões. Nosso trabalho está restrito apenas nas considerações culturais, simbólicas e, no máximo antropológicas, ao que se trata de religião e do sagrado. Teremos o cuidado de fazer as comparações situadas dentro da bibliografia analisada e com analogias à vida cotidiana dos dias de hoje e, se possível, sua localização geográfica.

Um dos motivos que nos impulsionaram a trazer nosso tema para um programa científico é o fato de que nós entendemos a linguagem que usamos no desenho e todos os significados que propomos a cada traço, porém seria necessário que todas as pessoas que tivesse acesso a um traço com significados embutidos, dominasse habilmente a experiência de exprimir uma linguagem através do desenho e, obviamente não vivemos todos com habilidades, talentos e predisposições intatas e em comum. Desta maneira, é que trazemos descrito em formas de pesquisas científica, bibliográfica. Do contrário, para explicar e dizer o que descobrimos, conhecemos, seria suficiente, apenas um catálogo de desenhos.

Vejamos como isso pode ser cômico: na contramão do pensamento popular, eis que um artista se torna pesquisador acadêmico. Em nossa vida profissional como artista plástico, na categoria do desenho humorístico, passamos por experiências, não menos relevante que qualquer outra pesquisa empírica, que colecionamos em quase 3 décadas de riscos e rabiscos. Destes, talvez em um momento oportuno

detalharemos, de ilustrar vida e morte, salvação e assassinato, trazer sorrisos em festas infantis e em cemitério, no Dia de Finados. Orgulhamos aqui, não do talento e habilidade, mas de ver, em lugares mais inóspitos e necessitados de alegria, um riso incondicional. Se podemos dizer que a graça e a bênção divina está conosco, é quando damos de graça, aquilo que de graça recebemos e ainda podemos contemplar um sorriso.

Nossa pesquisa será bibliográfica, tendo autores centrais como Aristóteles, Henri Bergson, Georges Minois, Peter Berger, Verena Alberti, Terry Eagleton e Yves de La Taille e outros em tópicos específicos para o diálogo. Em paralelo, no que tange aos mecanismos técnicos de leitura e elaboração do desenho de humor, ousaremos descrever com base em nossa formação em Artes Visuais e longa experiência profissional com o desenho cômico. E, em alguns aspectos culturais e sociológicos da religião, usaremos autores como, Johan Huizinga, Mircea Eliade, Salma Ferraz e outros que, vão colaborar com nosso tema.

Desde nosso título, nos sugere duas perguntas fundamentais para justificar o proposto problema do riso na caricatura e nos desenhos humorísticos. Uma é, sobre o problema do riso na caricatura e este procuramos responder no campo da experiência estética entre o artista e seu objeto de crítica, o que desencadeia um debate sobre o que se pode rir ou não rir, criticar ou não e, conseqüentemente, nos levando à segunda pergunta, que é sobre o limite das críticas, trocadilhos, paródias e piadas de atos e fatos quando estes se relacionam ao campo religioso e, precisamente a uma possível decadência moderna do cristianismo, conquanto as variadas interpretação que ocorrem nas nações ocidentais e, sobretudo nas latinas.

O trabalho se desenvolve em caráter dissertativo, dividido em 3 capítulos. No primeiro capítulo trazemos uma bibliografia essencial para se estudar o riso em suas origens e conceitos fundamentais. No segundo capítulo, trazemos o aspecto fisiológico da reação do riso no corpo e na psiquê humana, bem como, os indícios que promovem a constituição do juízo moral do riso. No terceiro e último capítulo, apresentamos da forma mais objetiva possível (e ilustrada), a relação dos mecanismos simbólicos que estão presente na religião, na arte, na cultura e na filosofia e, que são abundantemente usados nas interpretações cômicas, assim como o motivo de tais abordagens.

Em nossas considerações finais, ousamos proposições conclusivas de uma etapa de nossa pesquisa, pois, após levantarmos diversas questões e observações

sobre o pensamento que tange à percepção artística na elaboração de um trabalho risível, da relação estética com as pessoas e os aspectos moral na sociedade, sustentamos que, além da probabilidade de o caráter cômico, ser ou não ser composta artificialmente, com objetivo de fazer rir, mas também outras mensagens dentro no mesmo pacote e, se tangem a hemisférios bem mais profundos do que, o simples riso cômico sem compromisso ético ou moral.

Porém acreditamos que elementos simbólicos podem ser apropriados pelo artífice, justamente com a proposição agressiva e imoral. Essas obras podem ter em sua intenção, as armadilhas de ataque às crenças, dogmas, comportamentos e, desta maneira, inferir lesões ou corrosões sociais. Compreender os mecanismos do riso e do cômico nas representações do desenho, acreditamos ser um grande passo para contribuirmos para o desenvolvimento da nossa sociedade.

Assim, propomos em hipótese, estas questões descritas anteriormente. Também demonstraremos indícios de possibilidades de ampliar técnicas para produção e análise de composições cômicas, elaboradas para obtermos o riso com eficácia e ética, escrevendo e marcando na memória coletiva a sua mensagem, mas promovendo o respeito às religiões e crenças. Com isso, colaborar e fortalecer os argumentos de que o riso pode ser um agente fundamental nas transformações sociais, com aspirações de um bem maior e conservação da memória da nossa cultura.

1 AS ORIGENS DO PENSAMENTO SOBRE O RISO

*Não há nada que um humor inteligente não possa resolver com
uma gargalhada, nem mesmo o nada.*

Armand-Marcel Petitjean

Mais que um objetivo do cômico, mais que um incômodo em um agrupamento de pessoas e com uma desconhecida trajetória senoidal de reações nervosas, o riso pode ser mais que tudo isso; incluindo, ainda, reunir em sua atmosfera variações e resultantes inexploradas e não catalogadas. Então, aqui começamos a primeira parte dessa jornada que, com o empenho e caráter de pesquisa, não pretendemos perder o prazer de uma aventura. O riso, como uma expressão humana, apresenta peculiaridades em diversos aspectos, seja como uma estridente gargalhada ou, até mesmo, como uma sufocada vontade de rir, que, por um surto súbito de controle dos impulsos nervosos, não se exprimiu. Isto é, ainda, o que acrescentamos de nossas observações corroboradas pela bibliografia no decorrer de nossa pesquisa.

Neste capítulo, será explorado, dos pensamentos, pesquisas e diálogos de alguns autores como Aristóteles, Henri Bergson (1859-1941), Georges Minois (1946), Peter Berger (1929-2017), Johan Huizinga (1872-1945), dentre outros, o aspecto do riso e do cômico ligados às afecções emocionais, com oportunas exposições de caricaturas, charges e ilustrações, para que, ao estabelecer contato com este texto, também se faça presente alguma fagulha de uma experiência estética em outros sentidos da razão. Isto é, para além da aparência retórica e ortográfica, o que, notadamente, inclui a sensorialidade e a poética.

Ao dizermos sobre as origens do pensamento sobre o riso, nos conecta ao fato que imbui a procura por tópicos que possam revelar algo sobre as origens históricas, antropológicas e históricas do riso. Porém, não podemos dizer sobre dados, por exemplo, do primeiro riso. No entanto, o pensamento sobre esse elemento riso, em nossa pesquisa, nos leva a uma determinação mais próxima possível do que essa coisa possa ser.

O riso da divindade soberana fez nascer os deuses, e de suas lágrimas, nasceram os humanos, falava o filósofo Próclus, no século V a.C. que essas eram as palavras de um poeta órfico. E, observamos com destaque, a proximidade entre riso e lágrimas, dois extremos opostos das emoções, com um grifo especial para o sentido

hierárquico a esse mito de criação: o riso cria deuses, lágrimas criam humanos (Minois, 2003, p. 22).

Na mitologia grega, os aspectos do riso são vistos como forma de força vital, uma alegria que se opõe a perspectiva de finitude da vida, força que enfrenta a morte. Em alguns países do Oriente Médio, essa força, interpretada como vontade de viver, é atribuída a deusa Maat. Essas descrições estão presentes em textos como os de Homero, muito antes da definição impetrada por Aristóteles (Minois, 2003, p. 22).

Na literatura e na filosofia grega, destaca-se o aspecto de que “o riso é a marca da vida divina, como o testemunham, numerosas histórias gregas de estátuas de deuses subitamente animadas por uma gargalhada” (Minois, 2003, p. 25). Ainda no sentido das histórias gregas, nos mitos, o riso está relacionado ao retorno de uma vida, ou num sentido mais peculiar, à vitalidade do espírito. Isto implica que, a vida não é apenas o fato de uma pulsação sanguínea e um respiro, mas uma virtude, vontade de viver, uma alegria, que pode ser reconhecida, fundamentalmente na “faculdade de rir” (Minois, 2003, p. 26).

Uma constatação observada e inclusa na natureza do riso é: os deuses riem. E o riso também é associado a um estado de busca, pelejada pelo humano, para atingir um equilíbrio, um retorno a vida, renascimento, prazer de viver (Minois, 2003, p. 26). Quem melhor, para representar a alegria de viver e o riso sem obstáculos? Embora, perigoso, ambíguo, perturbador, esse deus é Dionísio. Nele está a essência da natureza do riso (Minois, 2003, p. 35).

Desde a Antiguidade clássica, os problemas do cômico atingiam fervorosamente a elite social, econômica e, inevitavelmente, os políticos. Sócrates, Platão, Aristóteles, grandes nomes da época e, muitos outros, com representações oficiais na pólis, ou com prestígios de sabedoria, conhecimento, habilidade, feitos heroicos, emblemáticos e tantos destaques que se reconheciam entre os helênicos. Aristóteles nutria uma indiscreta antipatia com alguns artistas cômicos.

Na perspectiva ocidental, mais precisamente nos territórios que passaram pelo processo de colonização católicos, nos primórdios dos seus fundamentos até a emancipação como países, os conceitos morais sobre os aspectos cômicos, partem da perspectiva em que o riso é classificado com a mais miserável e mesquinha das definições, o deboche. Podemos lançar uma ótica mais restrita, a respeito do elemento riso e, alguns aspectos desse objeto em tópicos da história da filosofia e da religião. O riso definido como paixão da alma é um pensamento com ligações intrínsecas à

Antiguidade e, foi uma das correntes teóricas que perduraram fortemente até por volta do século XVIII (Alberti, 2011, p. 39).

O Livro II, da obra “Poética” que, segundo o próprio Aristóteles, tratava dos termos e estudos da comédia, esse se perdeu¹. Do que restou das teorias de Aristóteles sobre a comédia destacamos aqui alguns fragmentos na sua obra poética:

A comédia é, como se disse, a mimese de homens inferiores; não, todavia, de toda espécie de vício: o cômico é apenas uma parte do feio. Poder-se-ia dizer que o cômico é um determinado erro e uma vergonha que não causam dor e destruição; como bem exemplifica a máscara cômica: ela é feia e disforme, sem expressar dor. Com efeito, se, por um lado, as transformações da tragédia e, os autores que a introduziram não foram ignorados, por outro, a origem da comédia, visto que nenhum interesse sério lhe foi inicialmente dedicado, permaneceu oculta (Aristóteles, 2017, p. 67).

Praticamente o único ponto de vista específico relacionado a comédia, no restante da obra de Aristóteles, é o dos objetos representados: a tragédia e a epopeia representam as ações humanas nobres ao passo que a comédia representa as ações baixas. Segundo Aristóteles, a comédia representa ações humanas piores do que são, quanto que, e na tragédia personagens são representados melhores do que os homens (Alberti, 2011, p. 45-46)

Uma observação curiosa é que, de certa forma, Platão também define o objeto do riso, pelo critério de oposição, isto é, a negação ao trágico: se os fortes que se desconhecem – não reconhecem ou não conhecem a si mesmos – não se tornam risíveis, mas sim temíveis e odiáveis. Com isso, conclui-se, por analogia, que o objeto do riso é o que não causa temor nem ódio. Assim, do mesmo modo que, para Aristóteles, o cômico é apenas a parte do torpe, que não causa dor nem destruição, para Platão, o cômico só se verifica naqueles, cujo desconhecimento de si, não causa temor nem ódio (Alberti, 2011, p. 47).

A tragédia, epopeia e comédia estão dentro do grande grupo de conhecimento e atividades das artes, que é a Poética. Aristóteles classifica a poética em três gêneros: pintura, poesia e teatro.

Essas categorias eram dispostas em hierarquia, quanto à mimese, ou seja, conforme o objeto imitado ou representado e, a espécie de técnica usada para o

¹ Umberto Eco (1932-2016), lança em 1980 seu romance “O nome da rosa”. O título original da obra “*Il nome della rosa*”, publicado pela Editora Bompiani, em Milão. O romance descreve um drama em torno da obra perdida de Aristóteles, o Livro II, parte da obra “Poética”, que trataria amplamente dos termos do cômico e da comédia. Mais tarde o romance é adaptado para um filme de longa-metragem, que eterniza o título dentre os clássicos do cinema.

acabamento ou apresentação (exposição). Quanto a esses critérios, as artes poderiam ser nobres, medíocres ou inferiores. As artes nobres, classificadas como elevadas: de alta fidelidade, embelezada e com primor técnico e estético; as medíocres, medianas: que eram iguais ao imitado, sem grandes virtudes artísticas; e as inferiores, baixas, pobres, inclusive no sentido econômico: na qual o artista era miserável e seus imitados eram péssimas personas. Com isso, tornavam os artistas amados ou odiados. Se os trabalhos resultassem em uma obra inferior, era considerada como ofensas e, quem era representado, tinha a reputação minimizada a degradáveis adjetivos (Martins, 2008, p. 76-79). Podemos imaginar, em qual categoria se situavam os artistas que produziam caricaturas: o pior dos homens.

Na perspectiva categórica de Aristóteles, o desenho cômico, crítico, estava no balaio dos desafetos e desprezos, juntamente com as piores misérias da sociedade. Aqui encontramos Páuson, sem moradia, desafortunado, banido da educação e da política de Atenas, nas sarjetas das feiras e na boemia (Aristóteles, 2011, p. 190-191). Falaremos novamente da figura de Páuson, logo à frente.

Os poetas trágicos enredam as narrativas de suas histórias, com a ajuda de fatos verossímeis, em seguida nomeiam os personagens ao acaso, ao passo que os poetas cômicos, se além aos nomes verdadeiros das pessoas representadas. Isso afirma o critério da imitação, com rigor e excelência, no qual se refere Aristóteles, em sua obra “Poética” (2017) e, claro, com a perspicácia e elegância para dar seu devido demérito, dedica poucas linhas ao viés do cômico.

Dar o nome ou atribuir uma característica, significa constituir um personagem, tal qual o é. Isto é, os sujeitos lógicos e psicológicos das ações e das funções da história. Embora, o uso indiscriminado de metáforas e desordem dos elementos que constituem uma apresentação ou obra, ainda assim, a comédia oferece o modelo mais acabado de história construída a partir do verossímil, do que a obra trágica.

Destacamos ainda a última relação do cômico, inserida na discussão sobre a qualidade da expressão poética: deve ser clara sem ser banal, diz Aristóteles. E, deve empregar nomes não habituais ou reconhecíveis. O uso excessivo desses recursos, tornam a expressão cômica. Os efeitos cômicos surgirão quando se empregam, inadequadamente, as metáforas e outras espécies de nomes e elementos para adjetivar personagens ou coisas, dando-lhes sentidos percebidos, mas que só podem ser descritos por alguma alegoria, mesmo que absurda (Alberti, 2011, p. 48).

1.1 O CÔMICO E O RISO NO RENASCIMENTO E NA RELIGIÃO

No período medieval e início do Renascimento, em figuras como Cervantes, Shakespeare e Rabelais, o riso aparece com importância filosófica, flertando com as forças de uma ruptura de paradigmas que, até então, conhecidos, estabelecidos e valorados pelo pensamento da época. Isso coloca um parêntese significativo no entendimento e interpretação das coisas e, na vanguarda, estão as artes e a filosofia.

O incontestável e inquisitivo poder interino do julgamento, adquirido pela Igreja – ou quem se fizesse seu representante. As motivações, que foram critérios medievais de determinação, curadoria e valor moral de toda manifestação artística na história do cristianismo, fossem por interesses pessoais, por ideologia da instituição, por disputa, vingança ou fanatismo, a Igreja foi o mais notável e eficiente obstáculo para a difusão das novas artes e filosofias. Por mais que tentaram apagar ou encarcerar esse diabo, não era como um choro. Pois, com dificuldade pode suprimir o incontrolável, disfuncional, imoral e descomprometido com almas: o riso.

Uma vez que, o riso já havia sido submetido às amarras da moral, como lembramos anteriormente nas definições aristotélicas, categoria inferior às coisas que não são risíveis, como o drama, a tragédia, a ciência e a religião, que merecem destaque.

Para que possamos desenvolver este caminho é necessário que façamos uma restrição destes aspectos aos quais empreendemos para não tecermos uma armadilha contra nossa própria proposta. Dessa forma, esses aspectos são observados no caminho histórico da filosofia ocidental, da Europa para as Américas, presentes, dentre outras, na obra de Georges Minois, “A história do riso e do escárnio” (2003).

O antagonismo do riso no cristianismo, como uma forma de confronto subdividido em cristianismo sorridente e cristianismo triste, existe, mas, digamos, com uma relativa dose de ficção. Por excelência, as origens e os dogmas afirmam que o cristianismo é sério, sem riso. “Do que poderia rir um Ser todo-poderoso, perfeito, que se basta a si mesmo, sabe tudo, vê tudo e pode tudo?” (Minois, 2003, p. 111). Há uma improvável possibilidade de existir riso no monoteísmo cristão. A teologia clássica exclui qualquer fator hilariante ou risível em uma divindade de espírito puro, sem corpo, sem sexo, sem prazer ou desprazer, imutável, eterno e imerso em autocontemplação.

Porém, nem tudo está perdido! Se o mundo, inclusive o religioso, tem certo humor – bom e mau – decerto algum aspecto cômico também se instalou – ou se converteu – dentro dos sistemas doutrinários, em maior ou menor grau. Isto é:

Na metade do século XX, o tom muda. O humor está na moda, o riso é de bom gosto. Na “sociedade humorística” contemporânea, ser desprovido de senso de humor é uma doença, quase um vício. De repente, todo mundo – a começar pelos crentes – redescobre o riso bíblico. Como poderia faltar essa qualidade essencial no texto inspirado? (Minois, 2003, p. 115).

No Antigo Testamento, como no período arcaico na Grécia, o riso era considerado uma forma de agressão, atentado a um estado estabelecido e reconhecido como superior em status, sabedoria, poder e posições sociais. Portanto, uma arma que deflagra impiedosamente contra qualquer alvo que se apresente com elementos cômicos (Minois, 2003, p. 117).

O riso, como arma, mecanismo com teor de denúncia social, força ética e política que coage e, puxa de volta aos trilhos da harmonia e bem-estar da sociedade. É um elemento que espreita as fragilidades negligentes, notadamente na fundação das estruturas doutrinárias, se encontra novamente trajando o estandarte da vilania. Esquecem-se de que até mesmo com a limitação do vocabulário antigo dos hebreus, já entendiam que havia um riso bom e um riso mau. O riso mau, aquele do zombador e escarnecedor, para quem “muitos castigos estão preparados”, como se diz nos Provérbios (Minois, 2003, p. 118). E o riso bom, que também aparece numerosas vezes no contexto bíblico, como no caso de Jó, nas palavras com aparência de versos melódicos: “Não, Deus não rejeita o homem íntegro, nem dá a mão aos malvados: pode ainda encher tua boca de sorrisos e teus lábios de gritos de júbilo” (Jó 8,20-21). Então, distorcer uma ideia para torná-la cômica, é mais fácil do que compreender o riso sem a fraqueza da ignorância.

Nessa questão, o cômico na sociedade e suas derivações, são parte da cultura do entretenimento, estão inseridos no cotidiano, na vida. No âmbito da moralidade com relação ao espaço do cômico e do riso, abordaremos nos próximos capítulos em partes segmentadas, em que a ligação é a moralidade ou ética filosófica e, de outro lado, a moral religiosa. Apenas pensamos que algo com efeito coletivo como é o riso, deveria exercer-se em relação ao bem – a finalidade última que deveria pautar a vida em sociedade.

A sátira no Renascimento ganhou força exponencial. Artistas como Leonardo Da Vinci e Michelângelo, embora tratassem a caricatura como artes menores, o exercício tinha o objetivo de estudo do caráter e da personalidade das pessoas. Na França, praticamente na mesma época, François Rabelais (1483-1553), sacudia os mundos literários e seus personagens cômicos e caricatos, Pantagruel e Gargântua.

As reações de aceitação ou repúdio ao riso, ora por influência de algumas concepções religiosas, ora por oposição de agentes revolucionários, na decadência do período Medieval e já acesos focos de movimentos renascentistas, fatores interessantes nas artes, literatura, música e na filosofia, contribuíram para que o riso se apresentasse como forma de expressão distintivamente sagaz e bélica, ora usada a favor, ora contra qualquer que fosse o objetivo. Bakhtin, descreve (2010, p. 86-87):

O autor anônimo de *Sátiras cristãs da cozinha papal* (1560), emite uma opinião semelhante no prefácio ao leitor: “E então lembra-me do verso de Horácio: o que impede, diz ele, que aquele que ri, diga a verdade? Assim, portanto, eu vim de um nada a um tudo, como se risse. E na verdade é certo que os diversos costumes dos homens e as diversas naturezas fazem com que a verdade se deva ensinar por diversos meios: de maneira que ela pode ser recebida não somente por demonstrações e graves autoridades, mas também sob a cobertura de qualquer facécia”.

Apesar dos mais destacáveis momentos de vilania do riso não estarem relacionados à religião, o aspecto moral na sequência dos episódios não deixaria de fora do rol dos elementos e armadilhas cômicas o campo religioso. Como podemos observar, o riso desenfreado e fora de compasso de Demócrito caiu no juízo público como sintoma de loucura. O riso deveria ter sua medida e momento, como no fim de uma anedota, mas o ridente não seguia a regra aristotélica² e espalhava um intransigente pavor (Hipócrates, 2011, p. 41).

“O riso não é só divertimento, pode ser uma filosofia”. Georges Minois, diz que isso foi uma das grandes descobertas, mas o riso já pentelhava o sossego e roía os alicerces orgulhosos de muita estrutura mal fundamentada bem antes do Renascimento – como descrevemos aqui. Mas façamos uma releitura carinhosa à tradução de Minois: onde diz, “eis uma das grandes descobertas”, digamos que foi um

² Aristóteles, em uma de seus mais influentes trabalhos, descreve sobre as virtudes e chega à conclusão de que a mais sublime de todas as virtudes é a Justiça. O esteio do sábio é ter na razão, a compreensão e o agir com a “justa medida sobre todas as coisas”, de maneira que a faculdade do juízo o guia para que, tudo o que faça, sempre seja com equilíbrio, isto é, “nada mais e nada menos”, a fim de se chegar a uma verdade mais precisa possível. Esta parte do legado de Aristóteles, sobre a ética, está no livro *Ética a Nicômaco*, Livro II.

elemento que ganhou grande notoriedade e repercussão na Renascença (MINOIS, 2003, p. 294).

Percebemos que, paralelamente ao desenvolvimento dos conceitos, significados e abrangência da razão, da ciência e das coisas, os elementos fundamentais existentes na formação do riso, foram evoluindo e modificando, tanto na forma de representar, quanto na relevância que o riso toma do período helênico, descrito aqui, para a história e para a cultura de nossos dias.

Na medida em que buscamos uma definição precisa, que possa finalmente determinar o que é o riso, a tentativa se esvai como água entre os dedos. Porém, mesmo que possamos explicar o que se apresenta, acreditamos que é o que o conhecimento já se permitiu saber. A persistência em descobrir respostas, nos abrem possibilidades, no mínimo dedutivas, do que são as características do riso, como causas, efeitos, dimensões, expansão, duração, intensidade e outras.

1.2 CONCEITOS FUNDAMENTAIS DO CÔMICO

O filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) desenvolve uma série de acepções descritivas a respeito do riso e do cômico que, no despertar do interesse sobre o tema na filosofia, concernente às suas colocações um sentido conceitual a ser observado no cardápio teórico do riso. O que Bergson apresenta sobre o cômico e o riso ganha notoriedade concomitantemente ao destaque que o autor recebe da literatura. As obras de Bergson, com sua perspectiva ensaística, dão destaque para alguns títulos, como o seu segundo livro, “Matéria e memória” (1896), sua principal obra, “A evolução criadora” (1907) e “Duração e simultaneidade” (1914), que discute a teoria da relatividade de Albert Einstein (1879-1955). Um trabalho que lhe conferiu o prêmio Nobel de literatura em 1927. Resultantes de um autor considerado e premiado, seus textos poderiam ter uma diversidade de juízos, mas não seriam ignorados por intelectuais e acadêmicos, impondo, por acréscimo, um importante grifo – embora retroativo – em sua obra “O riso” (1899), que traz alguns apontamentos importantes, outros fundamentais, embora todos bastante provocadores, sobre o riso. Provavelmente esse ímpeto virtuoso de observar e produzir seu trabalho, aproxima sua obra à natureza filosófica.

Com sua influência aristotélica, Bergson traz aspectos da metafísica para suas observações sobre o cômico e já anuncia em seu ensaio da duração e

elasticidade, aprofundado em sua obra “Duração e simultaneidade”, publicada em 1914:

Parece que o cômico só consegue produzir sua agitação se incidir sobre uma alma cuja superfície esteja suficientemente calma, suficientemente estável. A indiferença é seu ambiente natural. Não há maior inimigo do riso que a emoção. [...] Em uma sociedade de inteligências puras, provavelmente ninguém choraria, mas certamente as pessoas ainda ririam; ao passo que entre almas invariavelmente sensíveis, em uníssono com a vida, na qual todo acontecimento se prolongasse em ressonância sentimental, não se conheceria nem compreenderia o riso (Bergson, 2018, p. 38).

Podemos perceber, até com uma considerável radicalidade, a posição de Bergson em relação aos aspectos das emoções no cômico. Algumas implicações nos interessam com maior relevância. Isto é, a forma bergsoniana contém ampla influência das ciências biológicas, pois Bergson foi catedrático sobre as teorias evolucionistas de Charles Darwin (1809-1882) e Hebert Spencer (1820-1903). Também sua escolarização na metafísica de Aristóteles, em que sua tese de doutorado, “Ensaio sobre os dados imediatos da consciência”, em 1889, acaba por constituir conteúdos substanciais para suas obras “Matéria e memória” e “Evolução criadora” e, esses pontos são, para nós, os principais alfinetes de Bergson, para compreendermos as suas referências sobre as questões cognitivas, inteligíveis, racionais e, posteriormente, morais, psicológicas e religiosas. No aspecto psicológico, Bergson também passa pelo médico psiquiatra francês Laurent Jubert (1529-1582), autor da obra “*Tratado de la risa*” (1579) – uma consideração relevante que, no entanto, será para nós objeto para um aprofundamento futuro.

No caminho de Bergson até sua conceituação do cômico e do riso, percebemos que, mais complexo do que o riso não acontecer devido a algum tipo de obstáculo emotivo, é a maneira como o autor considera o objeto emoção, assim como atribui a esse elemento um tipo de função valorativa e reativa com eficiência similar à razão. E, na sequência, curiosamente, expressa o termo “inteligência pura”, o que poderíamos, precipitadamente, creditar à descoberta do átomo do riso. Porém urde colocarmos novamente – ou constantemente, quando se trata do filósofo francês em questão – as lentes da literatura bergsoniana para percebermos a preferência pela metafísica de Aristóteles.

Darwin embarca em uma expedição pelo mundo para estudar os animais e percebe algo interessante sobre os chimpanzés:

Entretanto, pude perceber que a forma pela qual protraíam os lábios era um pouco diferente quando estavam felizes ou com raiva. Se fazemos cócegas num chimpanzé jovem – e as axilas são particularmente sensíveis às cócegas, como em nossas crianças –, um som mais nítido de cacarejo ou risada é produzido; embora a risada muitas vezes seja silenciosa. Os cantos da boca são repuxados, e isso algumas vezes faz com que as pálpebras inferiores sejam levemente enrugadas. Mas esse enrugamento, que é tão característico do nosso próprio riso, é mais evidente em outros macacos. Os dentes superiores não ficam expostos quando os chimpanzés soltam sua risada, no que eles diferem de nós. Mas seus olhos brilham e se iluminam (Darwin, 2022, p. 116-117).

A relação entre o pensamento de Aristóteles e Darwin, não é uma proposta de fazermos um juízo ou valoração das discrepâncias destacadas. Porém observamos alguns elementos caros à perspectiva de cada um. O aspecto observado pelo filósofo grego, por volta do século III a.C., não seria possível equiparar às observações, feitas por Darwin, com as ferramentas disponíveis no século XIX. Podemos considerar Darwin contemporâneo a Bergson e, como o segundo estudou a teoria do primeiro, o que sobrepujou para Bergson, foi concepção: o riso, então, é unicamente patente do humano. Pelo que, de resto, essa observação descrita por Aristóteles, de aspecto fisiológico, biológico, sobre a reação do corpo mediante o estímulo das cócegas, que não é a mesma coisa do riso causado pelo cômico (Aristóteles, 2010, p. 135), é a que permanece na filosofia bergsoniana.

Quando Darwin publica sua obra “A expressão das emoções no homem e nos animais”, em 1872, já havia intrigas a respeito de sua obra anterior, “A origem das espécies” (1859). Porém, suas afirmações evolucionistas causaram uma enorme polêmica na comunidade científica – e, como sabemos, polêmica é chamariz para caricaturistas e chargistas. Darwin, tinha uma expressão sóbria – mais para carrancudo mesmo – e com o senho fechado, a fronte notavelmente destacada, tornou-se, ele mesmo, um alvo fácil dos artistas. Com alguns exageros característicos dessa categoria de arte, uma variedade de estilos de caricaturas era publicada transformando Darwin em chimpanzé ou trazendo-o em charges com chimpanzés.

Trazemos aqui, uma obra clássica do cinema, lançada em 1981, a partir da adaptação da obra “*La guerre du feu*”, do escritor francês Joseph Henri Honoré Boex (1856-1940), chegaria ao Brasil no ano seguinte, com o título “A guerra do fogo”. Apesar da comunidade acadêmica ter lançado duras críticas ao longa-metragem, a obra é ainda hoje objeto de considerações, mesmo no gênero de drama, ficção e aventura, pois discute a possibilidade do ser humano primitivo viver crises sociais e

individuais. O roteiro e a expressão artística possível na época, promove uma assertiva no imaginário do cinema. Um dos elementos principais propostos na obra são as diversas experiências estéticas que atuam no processo evolutivo da espécie, e o destaque vai para a transformação das relações, de dinâmicas para afetivas, o que é representado pelo surgimento do amor. Dado o nosso interesse, trazemos um recorte nesse enredo com ênfase para o surgimento do riso³. A seguir, a imagem ilustra uma sequência de momentos capturados no filme e com as respectivas explicações de cada quadro⁴.

Figura 1 – Cenas do filme "A guerra do fogo"



Fonte: A GUERRA..., 1981.

Quadro 1: Aos 55 minutos e 34 segundos, a cena apresenta o agrupamento reunido, descansando. De repente uma pedra rola do alto da encosta e cai na cabeça do personagem.

Quadro 2: Imediatamente, 2 segundos depois, o disparo de um som estridente e desenfreado da personagem feminina. O riso a coloca em um tipo de transe. Seu corpo não se controla e ri com os braços e o tórax, numa dança instintiva de prazer e delírio estético.

Quadro 3: A partir dos 55 minutos e 42 segundos, após o gozo alcançar o clímax, estremecer todo o corpo e sessar com um cansaço decadente, progressivo e reconfortante – que se assemelha ao processo de um bebê que está no seu choro soluçante, sofrido e recebe o afago materno, transformando gradualmente o choro em um profundo sono – assim o ridente que não contagiou o grupo com o riso, vai tendo no rosto a substituição do riso por uma recomposição até sem-graça e, no corpo, o cansaço que o frenesi do diafragma deixou.

³ Fonte: Portal Adoro Cinema. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-738/> (Acesso em: 12 de nov. 2023).

⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=t_xzwMbuGbE (Acesso em: 16 set. 2023).

Ao que parece, há uma comparação entre o trágico e o cômico nas expressões apresentadas como chorar e rir, demonstra o aspecto de superioridade do desenvolvimento da razão, o que é inerente ao humano, elevação inteligível e racional ao mecanismo do cômico, que punge ao riso, como a fixação sentimental se sustenta no choro e na tristeza (Bergson, 2018, p. 36).

A fantasia cômica é um elemento vivo, mutante, flexível, crescente e, que se expande inexorável e irreversivelmente à medida em que observamos. Isto é, ao passo que olhamos para uma manifestação cômica instalada em determinado objeto – consideramos aqui, objeto como um corpo material perceptível independente da comicidade adquirida – a matéria risível se torna parte da memória descritível desse objeto. E, mutante, expansiva, na medida em que volvemos novamente nossa visão em sua direção, novos motivos se agregam com possibilidades de novos risos acrescidos aos anteriores (Bergson, 2018, p. 37).

Distante do riso desengonçado, que aparenta ter surgido acidentalmente, que afeta o humano, também é possível perceber que esse fenômeno pode ser resultado de uma proposta elaborada engenhosamente e, como se fosse o produto de uma equação precisa, o riso parece inevitável quando o roteiro do cômico não encontra os bloqueios que estancam o riso. É o que pensa Bergson, com seu entendimento sobre a razão e a emoção (Bergson, 2018, p. 39).

Bergson apresenta o conceito cômico, destacando, a seguir, as principais observações:

1.2.1 O cômico é propriamente humano

Para falarmos da forma cômica do desenho da caricatura, enredamos primeiramente no pensamento filosófico de Bergson sobre as formas do cômico para, posteriormente, refinarmos nosso caminho dentro dos elementos que mais especificamente atraem nossa atenção. A primeira constatação suscitada pelo autor é, quem sabe, a mais marcante no entendimento do riso: “Não há cômico fora do que é propriamente humano” (Bergson, 2018, p. 38).

Afirmações aforismáticas como essas nos chamam a atenção para a implicação filosófica da questão do cômico, do riso e do risível. Podemos rir de uma cena, de um animal, de um objeto ou de qualquer coisa que nos surpreenda, mas essa surpresa vem carregada da implicação cômica se houver relação com uma

atitude ou expressão humana. Podemos rir de um chapéu, mas não pelo material do qual foi confeccionado. Por detrás do riso a respeito de um chapéu está a concentração na obra manufaturada pelas mãos humanas. Forma essa que elencou o cômico por sair da usabilidade do objeto. No caso do chapéu, deixou de apenas cobrir a cabeça para caricaturar a concepção tradicional e equilibrada da função do chapéu. Por exemplo, se o chapéu tem uma copa que é apenas suficiente para que se encaixe na cabeça até o limite das orelhas, ou se possui uma copa enorme, sugerindo que há uma cabeça completamente disforme.

Ademais, podemos talvez entender que o cômico não se manifesta com frequência no ambiente da conformidade, equidade ou equivalência. Ao contrário, o risível faz-se presente no desequilíbrio, como no exemplo, de alguém que tropeça e se desequilibra ao andar na rua. Assim, o sintoma do cômico ao qual se pode imaginar praticamente a infalibilidade do riso é a insensibilidade. A indiferença que precede e acompanha o riso – “parece que o cômico só consegue produzir agitação se a alma estiver calma, estável” (Bergson, 2018, p. 38). Noutras palavras, se estiver indiferente aos aspectos morais ou éticos, à conformidade social. Em um estado de relaxamento, neutralidade das emoções, uma maior falta possível de histeria, dá-se o momento perfeito à fertilidade do riso. Então, o cômico toma de assalto essa tranquilidade e eleva ao riso, quase como num susto histérico: os músculos se contraem e todo o corpo se orchestra para rir.

A percepção sobre a manifestação risível, traz aspectos interessantes com simpatia ao pensamento aristotélico. Alguns escritos anteriores ao de Bergson e, parte da sua bibliografia, estão um dos primeiros tratados sobre a questão do riso:

A escola dos filósofos afirma que o riso é próprio do homem, quer dizer, que se aplica a todos os homens, e somente aos homens, e em todo momento: entenda-se, a capacidade de rir-se, pois (como também disse), ao que se inclui nas definições, significa, na potência e no ato. A experiência o confirma, pois, fora do homem, nenhum animal ri (Joubert, 2002, p. 129 – tradução nossa).

Insensibilidade e ausência de emoções é o palco aberto para a manifestação do cômico e apresentação em forma de riso. O cômico transforma-se em comédia quando disposto no espaço ideal, ou seja, longe das formas de juízo adquiridas pelas emoções e, com os elementos organizados – ou desorganizados – para instalação do sentido cômico (Bergson, 2018, p. 38).

Pode ser possível, por isso, compreender que o dardo cômico se dirige à inteligência pura e, para que o cômico não seja perdido, desviado ou enfraquecido antes de chegar ao seu alvo, o caminho precisará estar livre de emoções, sentimentos e afetos, na mais simples e completa apatia possível, anestesiado momentaneamente de qualquer simpatia. O termo “inteligência pura” para classificar como racional a forma que o cômico se manifesta na pessoa em forma de riso, e esta, para ser pura, deve conter em si, apenas o que tange ao pensamento lógico e racional, desprendida de qualquer fragmento moral ou emocional, como empatia, simpatia ou piedade (Bergson, 2018, p. 38).

O riso e a razão, o horror e a luz tornados penetráveis... nada havia que eu não soubesse, que não fosse acessível à minha febre [...]. A análise do riso abriu-me um campo de coincidências entre os dados de um conhecimento emocional comum e rigoroso e os do conhecimento discursivo (Bataille, 2016, p. 24-25).

O riso não é um som tecnicamente elaborado, mas algo que se inicia como um trovão e vai ressoando gradativamente. Esse eco do riso, apresenta mais uma característica que deve ser considerada, qual seja, a limitação dessa ressonância. O reverberar do riso não é infinito, mas pretende se expandir dentro de um círculo maior possível. De acordo com a força da qual o riso surge, sua abrangência é muito vasta, mas sempre finita. Essa muralha em que o riso se encerra ou deixa de se propagar, em que não há mais o motivo que o conduz e afeta nas pessoas o riso, Bergson define como o grupo: “nosso riso é sempre um riso de grupo” (Bergson, 2018, p. 39).

Assim como a emoção do choro, da tristeza, também no riso a pessoa será afetada se estiver geograficamente localizada no círculo de abrangência dessa fonte da qual surgiu a mensagem. No caso do risível, de onde nasceu a expressão cômica (Bergson, 2018, p. 39).

As expressões humanas, quando restringimos a emoções que apresentam, níveis exponenciais, seja para altos picos ou profundas depressões, a relação dos opostos, não deixaram de fora o Caim e Abel do humor – o extremamente depressivo ao contumaz louvador. Nisso, queremos destacar, a relação entre riso e lágrimas, como já dito antes (Minois, 2003, p. 22).

O riso também, dentre suas características, encontra-se o fator de ser uma manifestação geográfica. Isto é, o riso, principalmente aquele elaborado no contexto dos elementos culturais, a simbologia disposta pertence a um grupo, uma sociedade.

Portanto, o que se torna piada, charge em um grupo, pode não ter o mínimo efeito cômico para pessoas que estão em outro contexto. Frisando novamente, uma relação similar das emoções que, assim como o cômico, o trágico também reage da mesma forma. Desta maneira, o cômico não pode ser traduzido: uma piada só é engraçada quando parte de um humor local.

1.2.2 A rigidez a flexibilidade

Podemos observar o aspecto de rigidez, por redundância ou por inércia, instaladas num corpo físico ou adquirida por um corpo vivo. Essas ações, que chegam a parecer automáticas, são paralelamente proporcionais à ausência de autonomia racional e inteligível, de forma que apresentam a mesma característica de uma distração, uma característica mecânica e automática e rígida. A espontaneidade aparente, habitual, ensimesmada, é um cenário propício para um cenário cômico:

Um homem, correndo na rua, tropeça e cai; os passantes riem. Não riríamos dele, acredito, se supuséssemos que ele teve a súbita fantasia de se sentar no chão. Rimos porque ele se sentou involuntariamente. Não é, portanto, sua brusca mudança de atitude que faz rir, é o que há de involuntário na mudança, é sua falta de jeito. Talvez houvesse uma pedra no caminho. Teria sido preciso mudar o passo ou desviar do obstáculo. Mas por falta de agilidade, por distração ou obstinação do corpo, *por efeito de uma rigidez ou velocidade adquirida*, os músculos continuaram a desenvolver o mesmo movimento quando as circunstâncias pediam outra coisa. É por isso que o homem caiu, é disso que os passantes riem (Bergson, 2018, p. 40).

O cômico pode aparecer ainda, na forma de uma simples observação, como acaso, circunstância, accidental. Onde um observador nada mais se ocupa do que observar a vida e, num momento, uma cena cômica se esboça e desenvolve na sua frente. Ou, a forma de experimentação, onde um espírito peralta, elabora uma artimanha para enganar um distraído. Isto é, um trabalhoso – maldoso – cálculo de pregar uma peça em alguém e ficar à espreita para se divertir no riso. Logo, teremos dois tipos de efeitos cômicos: natural e artificial (Bergson, 2018, p. 40-41).

Há, portanto, uma lei geral sobre a causa do efeito cômico: mais cômico será, quanto mais natural, parecer a causa. O cômico mantém relações abstratas com o espírito numa forma de “contraste intelectual”, algo que parece não ser racional, mas o que nos estranha é o hábito condicionado pela leitura geral que a cultura da sociedade faz de determinados elementos e, quando esse elemento é puramente

relacionado a uma razão, nos aparece em forma de contraste. Assim, como o “absurdo sensível”, que é um tipo de sensibilidade por osmose, contato: onde pessoas riem, mesmo um indivíduo perdidamente fora do contexto do risível, o riso promove uma sensibilidade contagiante e em alguns instantes todos irão rir, mesmo se não houver motivo algum. Este é uma das formas absurdas de sensibilidade que o riso pode causar (Bergson, 2018, p. 40-42).

E, o riso tem seu lugar: um espaço que já se pressupõe o favorecimento a manifestações cômicas. Assim como, há lugares ou temas que favorecem o risível, há também lugares não propícios ao riso, onde a manifestação vem a ser deselegante (Berger, 2017, p. 129).

Um outro elemento de natureza cômica é a farsa, a imitação. Uma pessoa se veste ou traja um tipo de moda peculiar a uma época, ou ainda, outra opção, um figurino relativo a um personagem, como uma capa, um chapéu, uma máscara, uma pintura no rosto e, por aí vai. Porém, nessa distração, a representação do personagem toma proporções rígidas e instala no espírito dessa pessoa, uma convicção em que, não percebemos mais uma alma que vive, mas um personagem que possui um corpo vivo. Esse fenômeno que acontece da contração da vontade, reflete em um vício e se assemelha a uma deformidade da alma. Esses grandes distraídos, são superiores por manipular, de próprio gosto, sua vontade em direção a uma ideia central. Aqui, podemos assim dizer, similar à fórmula lógica da imaginação, essa lógica que corrige o sonho, partindo de um exercício de experimentação interior que é vivido no mundo externo (Bergson, 2018, p. 42).

O vício que nos torna cômicos é aquele que chega até nós de fora, como uma moldura pronta na qual nos inserimos. Ele nos impõe sua rigidez, em vez de emprestar nossa flexibilidade. Nós não o complicamos, é ele quem nos simplifica. Nisto, justamente, parece residir [...] a diferença essencial entre a comédia e o drama (Bergson, 2018, p. 43).

A manipulação dos elementos simbólicos inseridos no cômico, que é um automatismo que nos faz rir, é bem próximo de uma simples diversão. Talvez pelo caráter da simplificação abstrata, que tira o que não é essencial e deixa apenas o que é o objeto central proposto na expressão. No que se trata da pessoa, em geral, uma personagem é cômica na medida em que não se reconhece enquanto tal. Aquele que falamos anteriormente, que usa um traje de um personagem e, no ato de representar,

pode apagar qualquer nuance, de que tem uma outra persona, por dentro da roupagem, até para si mesmo.

O cômico é inconsciente e, ao que parece, em sua afecção mais profunda, contagia o espírito vivo com a anestesia de sua expressão, na medida em que a instalação varia em profundidade, menos consciência do vivo e mais inconsciência do cômico. O riso “castiga os costumes”: nos faz parecer com o que deveríamos ser e, que um dia, de fato, nós nos tornaremos – ou que, pelo menos, esse impulso do riso, pretende nos tornar alguém, através anulação do mecânico instalado em nossas almas (Bergson, 2018, p. 44).

O processo de instalação do cômico segue uma ordem. Por exemplo, do distraído que tropeça e cai ao ingênuo que é enganado, que é envolvido propositalmente em uma circunstância que o torna cômico através da astúcia de um gozador, do engano à distração, da distração à exaltação, que é um estado em que a pessoa se fixa a uma ideia com as forças emocionais, da exaltação às formas diversas de deformação da vontade e do caráter, que é o estado mais profundo da instalação do cômico, o que chamamos de vícios.

A vida e a sociedade exigem uma constante alerta, elasticidade e adaptação, para que o sentido de movimento e mudança, inerentes ao corpo vivo, não morra, dando lugar ao automatismo mecânico, propício ao cômico. Embora, é impossível, que todos os instantes da vida sejam de perpétuo movimento e continuidade, a tensão e elasticidade são forças antagônicas em ação na vida, que conduzem a um equilíbrio entre corpo, espírito e caráter. Contudo, o automatismo tem semelhança a um estado de conforto e, essa estabilidade é relativa à inércia do movimento. Apenas viver, não é suficiente, é necessário viver bem. Pois o automatismo fácil, leva aos hábitos adquiridos e, logo, a um passo dos vícios (Bergson, 2018, p. 44).

O riso adquire a natureza de uma espécie de gesto social, pelo temor que causa, o medo. Por isso, reprime as excentricidades e mantém o indivíduo em alerta. Ele não provém essencialmente de uma estética pura, no entanto há algo de estética no riso. As ações e disposições que comprometem a vida social ou individual, se corrigem por suas consequências naturais. O terreno das emoções e lutas, zona neutra, na qual o homem se torna espetáculo ao próprio homem, advento da rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade gostaria de eliminar, em forma de purificação: substituir a rigidez pela elasticidade, relativa a maior sociabilidade. Novamente, a rigidez é o cômico e o riso é sua correção (Bergson, 2018, p. 45).

Dentro dos critérios apresentados, relativos as manifestações e os efeitos, o cômico transita, com aspectos de experiência estética, numa relação geral, entre a vida e a arte.

1.2.3 O cômico dos gestos e movimentos

As atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que seus corpos nos fazem pensar em um simples mecanismo (Bergson, 2018, p. 49).

Para entendermos essa regra, é preciso observar de perto, a obra de desenhistas cômicos, deixando de lado o caráter caricatural, cômico, que pode não ser inerente ao próprio desenho. O cômico do desenho pode ser adaptado, interpretado de outra fonte, como da literatura ou de alguma cena popular. Isto é, uma releitura, em forma de desenho, que já traz em si, os signos cômicos da própria cena. Desta maneira, a sátira é mais pertinente à cena do que ao desenho. A observação objetiva em direção ao desenho, puramente para os elementos que dizem de si mesmo, como traços e detalhes plásticos, percebermos que o desenho é cômico, quase sempre na medida da nitidez, da distinção, que nos faz ver o homem como uma marionete – também, no sentido de que, o caricaturista manipula os indícios de aparências, próprias da pessoa, na direção cômica, que lhe deseja destacar. O que acreditamos ser um caráter avaliativo de uma boa caricatura (Bergson, 2018, p. 49).

O cômico nos gestos, é percebido ao ritmo que as ideias constituem um discurso: brota, cresce, floresce e morre, do começo ao fim do discurso. Acompanha a lei geral e essencial da vida, isto é, mudar constantemente, num movimento sem fim e irrepetível: a vida não se repete jamais!

Alguns gestos dos braços, da cabeça, tentam imitar o movimento vivo, mas se perdem na repetição. O que, denota o mecânico e automático instalado na vida, infligindo nela, uma força que pretende frear gradualmente seu impulso vital. Quando o mecanismo continua automático, imitando repetidamente a vida, trata-se do cômico (Bergson, 2018, p. 50).

Como observamos na Figura⁵ abaixo, Chaplin encena seus movimentos, representando um distanciamento da alma em relação à vida. No cinema, sua atuação apresenta condições ideais ao riso, o que resulta do distanciamento de si mesmo e dos demais, nas suas interpretações de comédia. O riso, então, é mais puro. A ilusão cômica no cinema é mais completa do que no teatro ou na literatura. Quanto ao conteúdo, ou aos procedimentos do cômico, são os mesmos utilizados, tanto na vida, quanto nas artes tradicionais. O riso está presente desde os primórdios do cinema e nele, podemos encontrar categorias habituais, como da comédia, representada por intérpretes que, contribuíram para fazer do riso uma ferramenta universal no século XX. Foi exatamente o cinema que, por assim dizer, infalivelmente, mostrou que se pode rir de tudo e, que tudo tem um espaço risível: a miséria, a guerra, a idiotia, a ditadura, a glória, a morte, o trabalho, o desemprego, o sagrado e outras questões, que o espírito humano nem percebe como problema, mas gostaria de expressar, ou ver expresso, dialogar e se sentir liberto pelo riso.

Figura 2 – Charles Chaplin



Foto de Charles Chaplin no filme “Tempos Modernos”;
Fonte: Adoro Cinema

A carreira de Charles Chaplin (1889-1977), pode ser nos exemplificar os diversos tipos de cômico: agressividade, autoderrisão, distorção do sentido dos

⁵ A foto de Charles Chaplin (1889-1977), no filme “Tempos modernos” (1936). Produzido pelo próprio Chaplin, nos Estados Unidos, como cinema mudo. Fonte: Portal Adoro Cinema. Disponível em: https://br.web.img3.acsta.net/r_1920_1080/medias/nmedia/18/65/31/15/20067818.jpg (Acesso em: 29 fev. 2024).

objetos, chegando até ao "niilismo", como forma de anulação ou destruição de tudo. É como se dissermos que, não se ri de Chaplin, ri-se, daquilo que é comum nas representações sociais, mas só o cômico tem a virtude para apresentar, pois, no campo do indivíduo, comum a cada pessoa no público ou na plateia, há uma porção secreta de fracasso. Isto é, a representação e expectativa cômica, nos permite fazer economia de angústia (Minois, 2003, p. 588).

Do cômico popular ao cômico intelectual, do cômico absurdo passando pelo cômico da paródia histórica, o cinema provou, no século XX, que basta mudar alguns detalhes para fazer surgir o lado derrisório do mundo e, que a tragédia é, muitas vezes, uma comédia desconhecida. Tudo depende, de fato, da maneira como se vê as coisas.

Gestos que nunca riríamos, tornam-se risíveis, quando outra pessoa os imita. Ao mínimo momento de reflexão, percebemos que nossos estados de alma, mudam a todo instante. Desta maneira, a imitação dos nossos gestos, encontra um complicado desafio de acompanhar a constante mudança da vida. Só seremos imitáveis à medida que deixamos de sermos nós mesmos e, que nossos gestos adquiriram certa rigidez ao ponto de começar a se repetir mecanicamente. Logo, no automatismo, encontramos o cômico instalado. Por isso, a imitação de um gesto mecânico nos faz rir. No gesto maquinal, no exagero do automatismo, encontramos uma operação simples, como se fosse mecânico de propósito. Esse é o gesto favorito das paródias (Bergson, 2018, p. 50).

1.2.4 Efeitos cômicos dominantes

A dedução de alguns efeitos cômicos, para que possamos considerar os métodos, até aqui apresentados, devemos manter uma relação perceptível, ligada a efeitos dominantes. Desta forma, teremos novos efeitos, filhos, derivados, dissidentes de um modelo raiz. Como uma forma cíclica, que interrompe momentaneamente um caminho reto, o mecânico se sobrepõe ao vivo – vital, constante – e, no círculo, se propaga em direções variadas e divergentes (Bergson, 2018, p. 52). As modificações do efeito cômico se reproduzem em outros efeitos. Destacamos aqui, as principais direções:

A inserção do mecânico no vivo, vai em direções de uma rigidez qualquer. Nesse sentido, percebemos o mecânico na repetição imagética, por exemplo, desde um adereço, roupas, pessoas ou objetos idênticos.

É possível, percebermos uma natureza cômica ou circunstância, onde o cômico está instalado, como fator de repetição, ampliação – uma caricatura da circunstância: comum na literatura, como figura de linguagem, por exemplo, se há cinco pessoas em um espaço pequeno, a figura diz que havia umas quinhentas pessoas – com o objetivo de expandir o riso de seu ponto central, ao qual se observou o cômico inicialmente. Podemos imaginar que uma pessoa comum, sem nenhum trejeito que fuja dos gestos e figurinos habituais, que é comum a todos à sua volta, não seria risível – é praticamente invisível. Mas se aparecer outra pessoa idêntica, ou com a mesma roupa, no mesmo lugar, isso já é estranhamente engraçado. Imaginemos então, se adicionarmos um aumentar exponencial: três pessoas, quatro, cinco iguais. A que ponto chegaríamos? Sem dúvida, isso seria muito risível.

Nossa imaginação não distingue se um corpo veste uma roupa ou a roupa quem as possui (Bergson, 2018, p. 52). Como o caso de determinados trajes ou adereços inerentes à moda de uma época que, quando usados nos dias de hoje, o espanto, a surpresa, que esperamos não haver contraste entre pessoa de uma época e objetos da mesma época, nos pega enrijecidos na normalidade confortável de nossa moda e, de imediato, antes de qualquer juízo, somos arrebatados pelo riso, que vem gritando nos trilhos do nosso desequilíbrio. Nossa atenção se desvia completamente do sujeito para o objeto, que é apenas uma indumentária.

Uma das razões para que haja teorias equivocadas ou insuficientes sobre o riso é que, muitas “coisas são cômicas por direito, mas não são de fato” (Bergson, 2018, p. 53). Isto é, algo que possui um grande efeito cômico, recebe do cômico e seu efeito, um aspecto simbólico em que, sempre se pressupõe que a presença de tal elemento, por si, já é parâmetro de uma manifestação risível. E, o que acontece de fato, é a instalação de uma rotina. Na repetição do elemento cômico por ter a representação de tal natureza, perde a virtude cômica e, mesmo que digamos que o objeto é cômico, não tem mais a força pulsante do riso. É preciso quebrar o ciclo da repetição para que possamos notar o cômico. Aqui surge outra questão complexa de um fato que parece simples: o cômico da surpresa.

A surpresa, com força de expressão cômica, pode ser de observações bem constrangedoras pela perspectiva da razão, mas considerável e comum para a

imaginação. Uma proposição do tipo: “minhas roupas fazem parte do meu corpo”, é absurda para um pensamento racional, mas para a imaginação é simples sustentar a ideia como verdadeira. Portanto, percebemos uma lógica para a imaginação que não é a mesma para a razão. Diz-se de algo como uma lógica do sonho, mas não um sonho individual, um sonho compartilhado e sonhado por toda sociedade. As interpretações das imagens, por exemplo, nas quais, por essa lógica fantástica, chegamos a compreender seus significados e obter um efeito cômico (Bergson, 2018, p. 54 – comentários nossos).

O mecânico sobreposto ao vivo, continua, como ponto de partida sobre o cômico na filosofia bergsoniana. Pois, o fato de que os corpos vivos, tendem ao enrijecimento, como por exemplo, em aspectos do desenvolvimento social, onde a psicologia trata o indivíduo traumatizado com a rigidez dos pensamentos, fixação de ideias e, que certos objetivos são impedidos de serem praticados na realidade, de serem materializados. A postura de tristeza, de depressão é a rigidez mecânica instalada no mais profundo estágio, na alma.

Observar, no entanto, somente a graça e agilidade em um corpo, é negligenciar o que, nele há de pesado, denso e, que resiste às forças de vontade movente e o atrai, contra o princípio que o anima, em direção ao solo com toda depressão e constrangimento. Assim, o corpo se torna para a alma, aquilo que a roupa é para o corpo: matéria inerte sobre uma energia vital (Bergson, 2018, p. 57).

Quanto mais mesquinhas e uniformemente repetidas forem essas exigências do corpo, tanto mais aparente será o efeito. Mas uma vez que estas são apenas diferenças de grau, a lei geral desses fenômenos pode ser formulada do seguinte modo: “É cômico qualquer incidente que chama nossa atenção para o físico de uma pessoa quando é o moral que está em causa” (Bergson, 2018, p. 58).

Percebemos aqui, já um indício do que trataremos logo adiante, nas formas que adicionamos numa fisionomia, para tornar o desenho, uma caricatura e obter efeitos cômicos.

Para que possamos deixar de forma restrita, o aspecto mencionado diversas vezes, no termo “vivo”, a referência é específica ao ser humano, a pessoa. Em contrapartida, o “mecânico” é uma coisa. Portanto, o enrijecimento do corpo vivo, na sobreposição do mecânico é uma espécie de coisificação do humano, a

transformação momentânea da pessoa em coisa. Assim, teremos uma nova lei: rimos todas as vezes que uma pessoa nos der a impressão de coisa (Bergson, 2018, p. 61).

Uma análise psicológica, por mais evidente que se possa supor, para não ser em vão ou equivocada é necessário que percorra toda a trajetória, cirurgicamente a fio, de um extremo ao outro, por onde trilhou a expressão cômica até o riso. Essa é a fórmula mais precisa, observada até então, na filosofia bergsoniana, para encontrar a origem do riso causado pelo efeito cômico (Bergson, 2018, p. 64 – grifo nosso).

1.3 BREVE HISTÓRIA DA CARICATURA

Aparentemente, o primeiro artista com a coragem de representar suas obras através da destemida forma de caricatura, com prestígio de inimigo público laureado por seu talento, este era Páuson, “um pintor paupérrimo, muito popular em Atenas” (Aristófanis, 2003, p. 93), ao qual Aristóteles atribuía adjetivos como infame e malévolos. Provavelmente, foi um dos primeiros caricaturistas gregos. Ele representava os homens “piores do que são”, dizia Aristóteles. Suas obras, com expressões grotescas⁶, representavam paródias e sátiras das cenas sagradas, da vida, das questões de justiça, de estado etc., sempre alvejando de alguma forma, a pompa da elite grega, qualquer coisa que se pudesse dizer a respeito à vida do homem era objeto de suas críticas humoradas, estendendo-se para além do teatro e alcançando domínios como a pintura, a escultura, a música e a literatura (Fonseca, 1999, p. 44). Segue abaixo, uma pintura que é atribuída a autoria de Páuson:

⁶ A palavra “grotesca”, que deriva de gruta ou grot, com significado de ser uma caverna, lapa, antro; do grego: *krýpte*, ou cripta; um acidente geográfico que, causam formas de aparente desastre natural. O termo “grotesco”, que se refere a aparência ou adorno que imita o acabamento tosco de uma gruta, ou seja, uma espécie de feiura que, de tão inimaginável que pudesse ser produzida por alguém, ou compondo o aspecto de uma pessoa, só poderia ser o resultado de um desastre natural, uma catástrofe. De forma que, a referência de “grotesco”, diz respeito à feiura (Cunha, 1982, p. 397).

Figura 3 – Pigmeus e anões (afresco)



Autor: Páuson; Detalhe de afresco com pigmeus e anões;
Museu Nacional de Artes, Nápoles.

Como observamos na pintura acima, as deformações dos personagens, exageros no tamanho das cabeças e uma aparência dos rostos que causa um constrangimento pavoroso. Essas características nos desenhos de Páuson, poderíamos dizer, que expressa o estilo da caricatura, enfatizando peculiaridades físicas dos personagens, com objetivo de dizer mais que a própria figuração. Esse aspecto inesperado, não percebido antes do caricaturista expor, faz brotar o fenômeno do cômico. Abordaremos novamente, no segundo capítulo, sobre a relação dos aspectos físicos (visuais) e os indicativos de caráter e personalidade, segundo Aristóteles.

Leonardo di Ser Piero Da Vinci, nasceu na comuna de Vinci, província de Florença em 15 de abril de 1452 e faleceu em 2 de maio de 1519 em Amboise, na França. Apesar dos desenhos de Da Vinci serem obras caricatas, ele não os fazia com a intensão de promover uma deformação nos corpos. Ao que parece, a pintura de Da Vinci era bastante realista, de modo que seus modelos possivelmente é que eram feios. Ele não se divertia ao desenhá-los, mas fazia com rigor de cientista, como geômetra, como historiador da natureza, fez do exercício de retratar algumas personalidades, um laboratório de estudos, como se estivesse traçando um perfil psicológico, comportamental, através da expressão retratada em forma de caricatura.

Os detalhes das marcas de expressão, sinais de nascimento ou adquirido (verrugas, cicatrizes, velhice), são cirurgicamente desenhados. Da Vinci selecionava tipos de feiura e as retratava com rigor analítico (Baudelaire, 2008, p. 63).

Figura 4 – Cabeça de um velho calvo



Autor: Leonardo Da Vinci – pena sobre papel, Florença, 1515.
Fonte: PINI, 2010, p. 102.

Na Figura 4, podemos observar, no esboço – estágio natural, quase obrigatório, nos estudos de desenho –, a ênfase que Da Vinci empreendia na representação das figuras.

O desenho acima, intitulado “Cabeça de um velho calvo”, feita com ponta de prata, pena e tinta sobre papel filigranado, data aproximadamente do ano de 1515. Encontra-se no Gabinete de Desenhos e Gravuras da Galeria Uffizi, Florença, em Veneza (Pini, 2010, p. 102).

A caricatura abaixo⁷, de autoria de Agostino Carracci, com a simplicidade dos traços, que prioriza a expressão de um gesto, sem deixar qualquer tipo de beleza estética atrapalhar os destaques.

Figura 5 – Ópera



Autor: Agostinho Carracci
Técnica: pena e tinta sobre papel.

A caricatura surge de fato com uma nomenclatura determinante, como estilo de arte, no final do século XVI, com os desenhos satíricos dos artistas da família Carracci. Ludovico Carracci (1555-1619) fundou a *Accademia degli Incamminati*, na cidade de Bolonha, em 1585, juntamente com os primos Agostino (1557-1602) e Annibale (1560-1609). A academia tinha o intuito de suscitar um estudo histórico sobre a arte e o ensino de arte. Grandes artistas passaram pela escola dos Carracci. Mas

⁷ Caricatura desenhada por Agostino Carracci. Título: “Ópera”. A data de execução do desenho não tem uma precisão confiável, mas pode datar por volta de 1590. Encontra-se no Museu Nacional Sueco. Os personagens do desenho são Rabbatin de Griffi e sua esposa Spilla Pomina. Fonte: https://www.copia-di-arte.com/kunst/agostino_carracci/caricature_rabbatin_griffi_wi_hi.jpg/ (Acesso em: 20 de novembro de 2023).

foi propriamente com o editor da obra de Agucchi, Giovanni Atanasio Mosini⁸, que foi clérigo e familiar do Papa Urbano VII, responsável por popularizar a palavra *caricare* – carregar (no sentido de exagerar, aumentar a proporção). O termo foi modificado e ganhou a classificação de substantivo, como *caricatura*. Foi Bernini (1598-1680) quem introduziu o termo na França, quando visitou Paris a convite do rei Luís XIV (1638-1715). O termo também foi usado na Inglaterra no século XVII para descrever trabalhos de arte italianos (Fonseca, 1990, p. 51).

Mais tarde, o termo fora utilizado definidamente nos jornais, tabloides e periódicos na França, surgindo como o conhecemos pela primeira vez em 1646, num jornal semanário da França, intitulado *La Caricature*⁹. A palavra veio oportuna para designar os desenhos dos Carracci e atribuir, assim, grande destaque a uma série de desenhos satíricos. Desde então, apenas em 1873 a palavra *caricaturar*, em sua forma verbal (caricaturar), entrou para os dicionários, inicialmente, na França como *caricaturer* (Cunha, 1982, p. 125). Eis porque podemos dizer que a “caricatura nasce espontaneamente do ódio” (MINOIS, 2003, p. 299), para denunciar, gritar e, muitas vezes, humilhar pelo riso, adquirindo, além do aspecto de arte crítica, sua “dimensão diabólica” (Minois, 2003, p. 299).

1.3.1 Fundamentos da ilustração cômica

Em um campo ousado e bem delicado, o humor e as estratégias cômicas podem representar um grande perigo para os campos político-ideológicos. As piadas, peças cômicas, paródias, charges, caricaturas e outras formas de representações abreviadas, curtas, rápidas, efêmeras, mas que atingem certo grau de incômodo – um tipo de estresse social – surgem zumbindo, incomodando, perturbando o sossego de suas vítimas. Mas, por outro lado, mostram-se como a voz mais audível na multidão

⁸ Alguns personagens como Giovanni Atanasio Mosini, que tinham funções auxiliares dentro das produções artísticas, como os editores de jornais, curadores de galerias, comerciantes de artes, alguns ajudavam a colocar o nome dos artistas na história, porém, pouco se sabe sobre esses. Conseguimos perceber que o nome verdadeiro dele era Giovanni Antonio Massani e ele usava o pseudônimo de Mosini nas publicações. Foi o responsável por publicar diversos trabalhos relacionados a arte na Itália, precisamente em Bolonha, dentre estes, o *Trattato d'ella pittura* (Tratado da pintura), onde dedica parte aos artistas Carracci. Disponível na Wikipedia: https://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Agucchi/. Acesso em: 26 out. 2022.

⁹ Estas informações dizem respeito do periódico *La Caricature*, responsável pelas primeiras publicações incluindo ilustrações no estilo de arte que leva o termo “*caricatura*”. Fonte: Wikipedia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Caricatura>. Acesso em: 30 out. 2022.

dos injustiçados para denunciar um desequilíbrio, a avareza, a corrupção, a usurpação ou qualquer forma de abuso de poder e autoridade, atos claramente criminosos.

O humor se exprime em diversas artes com liberdade democrática de criticar. Mas, ao mesmo tempo, pode ser o indício de que a sociedade já aceitou a dilaceração vertical e autoritária de um sistema de governo, de modo que a reação, por parte do alvo da crítica, que deveria ser um repúdio, ou pelo menos recobrar um mínimo de hombridade, transforma-se em avaliação positiva do marketing. Ou seja, se a popularidade está em alta, o “mundo pode acabar que o restante se resolve depois”.

Se a população já chegou ao ponto de substituir qualquer virtude que colabora com o desenvolvimento do mundo, por algum tipo de habilidade performática – comum a animais domésticos miseravelmente adestrados – em forma de vídeos curtos gravados pelo celular e divulgados na Internet, temos aí um indício de que, além do povo ter aceitado – por mais que contra a vontade da maioria – também propaga que o problema está instalado no sistema social, pois, de outra forma, não seria criticado. Mais que isso: colabora-se na inflação da estatística de convergência e engajamento na publicidade. Podemos acrescentar que uma estrutura para equilíbrio e desenvolvimento social, como é o cômico, foi instalada num terreno minado; um debate sobre a qualidade e a necessidade da crítica, a militância, muitas vezes necessária, por parte dos artistas visuais para defender os desfavorecidos, ou para enfrentar diversas violências, e, ainda, para mobilizar os inertes, que se acomodam em afortunadas posições de grandes responsabilidades, ainda precisa ser feito (Eagleton, 2020, p. 112 – com comentários nossos).

A figura, aparentemente predominante na concepção do cômico, ou seja, o criador, artífice, o artista que elabora; aquele que entende o princípio essencial da existência do cômico, a vitalidade pulsante e sedenta do riso, e se apresenta mediante a probabilidade anunciada de uma cena que será risível, torna-se o responsável pela deflagração da nova realidade estabelecida.

Não raro, com arroubos de violência e indignação. Pluralmente, essa natureza que habita o artista cômico, também está no zombador, zombeteiro ou gozador. Aquele que vai rir de qualquer mazela ou desgraça alheia, esse satírico que vai distorcer as verdades, vai mentir sem pudor, propor uma importância exagerada, como quem não conhece limites na imaginação para caricaturar uma cena. Nesse momento, o ego pode promover uma ilusão de invulnerabilidade, de superioridade, bem como mascarar seus próprios defeitos físicos e morais. Esse estranho prazer é

bem complexo, pois, no fato de alguém ser alvo do riso, implica-se em ter seus argumentos rebaixados e não contestados, ser descartado, ignorado em vez de refutado. Trata-se de uma forma dolorosa de humilhação (Eagleton, 2020, p. 40 – comentários nossos).

As expressões visuais e gráficas não se limitaram à habilidade que outrora cingia os artistas de desenhos cômicos. O impulso do riso parece ter uma personagem oculta na trama que está para além do fenômeno do riso. Essa se torna obcecada pelo ato de fazer rir e, com as limitações das artes tradicionais, encontra nos elementos digitais um tsunami de possibilidades para composições cômicas e um mercado de consumidores adictos fascinados e desesperados por uma nova forma do riso.

2 O CÔMICO E O IRÔNICO: QUANTO PIOR, MELHOR O RISO

A sátira é a indignação moral transformada em arte cômica.
Philip Roth.

Neste capítulo acrescentaremos o elemento da ironia. Curiosamente um dito (não-dito, ou dito ao contrário), que sua proposição é mais que desconcertante, é desconsertadora. Uma forma anárquica de oposição que, no exagero da concordância, se percebe uma completa discordância. Essa conduta humana que parte de um princípio intelectual, racionalmente pensada, tem uma expressão eficaz (Rosset, 1989, p. 169). Sendo que, se o interlocutor comunga da compreensão do diálogo, tal promoção do trágico em pior, transforma o um dito trágico em cômico – a ironia.

Um dos acontecimentos tragicômicos inesquecíveis na história é naufrágio do transatlântico Titanic em 1912, que colide em um iceberg. A consequência inevitável do desaparecimento do navio só estaria completa duas horas e meia após o acidente. Neste espaço de tempo, episódios trágicos, cômicos, irracionais e de uma numerosa espécie de infâmias egóicas, brotaram de seres humanos, conferindo-lhes uma notoriedade de péssima conduta.

A certeza fatal de um fim demorou se encorpar e tomar o lugar de segurança ativa, de autoconfiança e soberba. O espírito de arrogância, potência e supremacia inabalável criada pela publicidade contundente nas vésperas da estreia do Titanic, implantou nos tripulantes – e aos que sonhavam em embarcar, mas ficaram na fila de espera – a convicção de que nem Deus poderia afundar o Titanic. Não se sabe ao certo o que uma sociedade de considerável acesso a ciência, opulência e fartura, se entrega de profunda fé ao sucesso de uma construção, para embarcar em uma profunda viagem ao fundo do oceano, sem vida, é claro. Seria a eficácia da propaganda? Ou a falência intelectual britânica da classe mais abastada no início do século XX? Essas questões um pouco mais antropológicas, aparecem em meio alguns destaques de atitudes, como por exemplo, a orquestra do bar, que animava o salão com valsas, com os primeiros abalos, tem ordem para continuar o repertório, pois, estavam no Titanic! Até que um solavanco geral e a água salgada nos pés dos músicos fosse acompanhada por nova ordem de substituir a melodia pela melancolia do cântico “Mais perto de Ti, meu Deus, mais perto de Ti”.

O cômico se manifesta em vários níveis. Ao nível das responsabilidades humanas: estas não são negligenciáveis, ao que parece, basta levar em conta a estranha ordem dada às máquinas de ir com o máximo de velocidade ao encontro dos icebergs [...]. Mais singular ainda talvez, a quietude moral que permitiu a seu autor, o comandante Smith, de ir, tão logo dada a ordem, buscar em sua cabina um merecido repouso (Rosset, 1989, p. 190).

Não menos irônico, os tripulantes encarregados de vigiar as movimentações em alto-mar e emitir alertas, receberam os equipamentos ópticos adequados para observação depois que o navio havia sido arrombado pelo iceberg. O método de advertência *a posteriori* vem junto com inesgotável efeito cômico.

A maneira de rir relacionada ao tipo efeito cômico que deriva propriamente da perspectiva trágica, como o fato do desaparecimento (do navio) em si mesmo, possui uma virtude cômica. O engolimento, o extermínio, uma desapareição por completa, a transformação do ser em não-ser, o fim da existência (Alberti, 2011, p. 21). Sem nenhuma razão: Deus deu, Deus tomou. O riso que surge quando algo desaparece sem razão, ironicamente como uma brincadeira que se faz com crianças na primeira infância: apareceu, sumiu. E a criança solta gargalhadas. Riso gratuito e sem justificativa: ri, mas não sabe por que ri, nem do que está rindo. Se esse cômico afeta certa disposição de espírito, podemos destacar duas maneiras de rir: uma que possui considerações e justificativas e outra que dispensa. A primeira se encontra na ironia, um riso que se estende, inesgotável, que reorganiza e continua risível. Está para além do riso, há uma razão para rir que sobrevive ao naufrágio e o desaparecimento (Rosset, 1989, p.191).

Assim, o irônico destrói tudo que destruir, mas, mas oferece uma condição para se entender a ideia, os motivos e os princípios aos quais se manifesta. Pode ter forma grotesca, porém com o objetivo de exprimir o razoável. A segunda maneira de rir é a forma habitual do humor, riso curto, que finda rápido. Nesta maneira o efeito cômico é mais passageiro e de abrangência limitada, sem proposições complexas e simbólicas que exigem empenho intelectual para compreender as significações e participar do efeito cômico. “O engolimento do humor opõe-se ao desmantelamento da ironia” (Rosset, 1989, p. 192).

A ironia e o humor se diferem em grau de intensidade no uso do cômico relacionado com a natureza do prazer pela experiência do riso. A ironia, com aspecto mais recatado, meticuloso e com o alvo escolhido e determinado para projetar uma

destruição. Quanto que o humor, o plano é não ter um plano certo, o sucesso é uma destruição geral (Rosset, 1989, p. 193).

A mudança brusca de paradigma, a conversão do prazer dionisíaco e boêmio em um medo de um apocalipse certo. Os personagens da tragédia oceânica se tornaram envoltos e entorpecidos em seus movimentos de diversas naturezas, sejam elas de função ou prazer, que a percepção da vida foi substituída pelo automatismo, uma alienação de sentidos que separa o corpo da razão. De maneira que podemos observar o aspecto de rigidez, por redundância ou por inércia. Essas ações, que chegam a parecer automáticas, são paralelamente proporcionais à ausência de autonomia racional e inteligível, de forma que apresentam a mesma característica de uma distração, uma característica mecânica e automática e rígida. A espontaneidade aparente, habitual, ensimesmada, é um cenário propício para um cenário cômico:

Um homem, correndo na rua, tropeça e cai; os passantes riem. Não riríamos dele, acredito, se supuséssemos que ele teve a súbita fantasia de se sentar no chão. Rimos porque ele se sentou involuntariamente. Não é, portanto, sua brusca mudança de atitude que faz rir, é o que há de involuntário na mudança, é sua falta de jeito. Talvez houvesse uma pedra no caminho. Teria sido preciso mudar o passo ou desviar do obstáculo. Mas por falta de agilidade, por distração ou obstinação do corpo, *por efeito de uma rigidez ou velocidade adquirida*, os músculos continuaram a desenvolver o mesmo movimento quando as circunstâncias pediam outra coisa. É por isso que o homem caiu, é disso que os passantes riem (Bergson, 2018, p. 40).

Semelhante às consequências cômicas do corpo físico, a rigidez no campo mental, dos pensamentos apresenta uma forma de estatização e conformidade típica a uma crença ou convicção. Isso representa um estado de acomodação do pensamento. Tal conforto é fértil para a distração da percepção do ambiente e consequentemente a instalação de uma visão limitada ou praticamente incompreendida das circunstâncias do ambiente onde o distraído se encontra.

É a relação accidental no distraído, rígido, que afeta o fato de não perceber a iminência de sua tragédia. Desse modo:

Quando um determinado efeito cômico deriva de uma determinada causa, o efeito nos parecerá tanto mais cômico quanto mais natural nos parecer sua causa. Rimos, é verdade, da distração que se apresenta a nós como um simples fato. Mas ainda mais risível será a distração que tivermos visto nascer e crescer sob nossos olhos, cuja origem conhecemos, cuja história pudermos reconstituir (Bergson, 2018, p. 42).

Entre os mais distraídos, há o distraído ingênuo, que se distingue do que está propositalmente distraído. Esse último, possui uma qualidade superior, por ter uma “distração sistemática, organizada em torno de uma ideia central” (Bergson, 2018, p. 40). Como o caso da ironia: uma caricatura destacando calculadamente a lógica da realidade, um recorte exagerado e enfático de um aspecto, com a função de corrigir o sonho, de resgatar o distraído de sua imersa ilusão.

2.1 A FISIOLOGIA DO RISO

Aspectos dos elos menos palpáveis de uma fisiologia sensível que afeta o sistema nervoso e reage nos mais diversos e imprevisíveis risos. Um pouco mais que a posição aristotélica do riso, como mencionado no capítulo anterior, aqui procuramos apresentar, a forma mais nua possível, dos códigos e signos que tecem o sistema cômico na manifestação do riso.

Os sistemas normativos, éticos, morais e existenciais do que se entende como humano, estão relacionadas a condições fisiológicas, das quais, constituem as narrativas empíricas a partir de experiências estéticas e, não um determinado atributo abstrato dos conceitos de alma, eu e sujeito. São entendimentos ligados a uma percepção de mundo, de vida, congruente a condições corporais e, em meio a diversos tipos de intempéries, fraquezas, doenças e demais circunstâncias. Ainda, para além. Ainda, para além das interpretações dos sentidos corpóreos, as significações construídas na forma cultural e simbólica absorvidas pela pungência do convívio social e interação com o ambiente (Nepomuceno, 2020, p. 84).

Dessa forma, o clima, os ruídos, a agitação, contribuem para reduzir a possibilidade de ser receptáculo de uma experiência de prazer – como o riso – e, demorar-se um tempo sentado, dando lugar aos pensamentos frívolos, que não surgem ao ar livre, ou com ar de liberdade, de movimento livre e de alegria, impossibilitam a manifestação fisiológica, hormonal, que dão a sensação virtuosa ao corpo e aos músculos. Os preconceitos vêm das entranhas sedentárias: “o verdadeiro pecado contra o santo espírito” (Nietzsche, 2017, p. 36).

Para deixar nossa última consideração fisiológica no sentido das reações dos órgãos e sentidos do corpo, acrescentamos que, o objeto central do mecanismo objeto central do mecanismo, responsável pela recepção sintomática e resposta ao riso é o cérebro. Outros órgãos podem contribuir no fornecimento de hormônios, enzimas ou

outras substâncias que irão reagir em forma de sensação física mediante a explosão crítica:

Todo o mundo pode ver que devido ao riso, de repente, o rosto se altera, a boca escancara, os olhos amiúdam e lacrimejam, o corpo se sacode, a voz desaparece, e quando dura muito tempo, as veias do pescoço incham, os braços tremem, as pernas se agitam, o ventre se contrai e fica dolorido, se sua, se urina e se defeca à força do riso, algumas vezes, inclusive até chega a desvanecer (Jubert, 2002, p. 49 – tradução nossa).

Este detalhe das anotações de Jubert, descreve a forma de observação com o a finalidade das ciências médicas. Embora a obra do autor, originalmente publicada em francês, *“Traité du ris”* (1579), não tenha sido destaque em sua época, tornou indispensável nas menções de outros autores como Henri Bergson e Mikhail Bakhtin. No trabalho de Jubert, ele investiga o riso e as manifestações risíveis no corpo, na alma e em todas as formas que lhe foram possíveis, até mesmo o tipo de riso que conhecemos, nos ditos populares, como “rir de nervoso” (Alberti, 2011, p. 83). A matéria risível é absorvida pela alma através dos sentidos da audição e da visão, chega até o coração – centro das emoções – e desencadeia o processo descrito na citação acima. Jubert irá chamar esse processo de “circuito do riso”, o que corresponde a sua descoberta da causa intrínseca e oculta do riso (Alberti, 2011, p. 86).

[...] O que há de tão engraçado no espetáculo de um homem que cai sobre o gelo ou na rua, que tropeça na beira de uma calçada, para que o rosto de seu irmão em Jesus Cristo se contraia de um modo desordenado, para que os músculos de seu rosto comecem a funcionar subitamente como um relógio ao meio-dia ou um brinquedo de molas? Esse pobre diabo no mínimo se desfigurou, talvez tenha fraturado um membro essencial. Entretanto, o riso saiu, irresistível e súbito. [...] Encontrar-se-á no fundo do pensamento daquele que ri um certo orgulho inconsciente. Eis aí o ponto de partida: eu não caio; eu caminho direito; eu, meu pé é firme e seguro. Não sou eu quem cometeria a asneira de não enxergar uma calçada interrompida ou um paralelepípedo que barra o caminho (Baudelaire, 2011, p. 38).

Essa forma de expressão escandalosa, variável, oscilante e instável do riso é destacada e, observando atentamente a crise convulsiva do ridente, imaginamos que a qualquer momento esse vai ter falência súbita do corpo. E, o abismo da morte em forma de convulsão nervosa, espasmo involuntário, foi causado pela imagem da desgraça alheia. Muitas vezes, essa desgraça foi resultado de uma circunstância

natural, acidental, congênita ou hereditária, ou ainda uma enfermidade. Mas o desequilibrado se desarruma até o último fôlego.

O cômico, o risível, parecem coisas da loucura, pois, muitas vezes se manifesta nas atitudes vaidosas de superioridade. “Ora, é notório que todos os loucos dos manicômios possuem a ideia de sua própria superioridade desenvolvida em excesso. Eu não conheço em absoluto loucos humildes” (Baudelaire, 2011, p. 37). O riso é a consequência da ideia de grandeza do homem. Essencialmente contraditório, como duas grandezas infinitas ao mesmo tempo: uma miséria infinita em relação ao Ser Absoluto e uma superioridade infinita em relação aos animais. No cômico reside no sentimento de superioridade, de forma que se o humano desaparecesse do mundo, não haveria o cômico. Pois, os animais não se sentem superiores aos vegetais, muito menos os vegetais aos minerais. Assim, afirma que as civilizações primitivas não possuem comédia e não conhecem a caricatura (Baudelaire, 2011, p. 39-40). Logo mais à frente, retornaremos a análise dessas formas do cômico em que envolvem as delicadas nuances da ética e da moral.

2.1.1 Juízos sobre a fisionomia: beleza, feiura ou defeito?

Os elementos estéticos que definem o belo o feio são, sem dúvida, constituições conceituais carregadas de polêmicas históricas. Embora não seja fundamentalmente nossa preocupação no presente trabalho, para que, em ocasiões que essas características se fizerem necessárias em algum destaque, pontuamos alguns pensamentos clássicos para nosso alibi.

É necessário definir a feiura, o que não é mais fácil que definir a beleza. Os ideais de beleza, tal como propostos pelos gregos, parecem estar para além de uma simples contemplação do belo. As formas observadas e reproduzidas, ou imitadas, como o desenho do retrato e da caricatura, são caras desde os antigos filósofos que se dedicaram as teorias sobre as artes. As regras seculares, como as do escultor grego Policleto (460-410 a.C.), que desenvolveu o tratado sobre a representação da figura humana, que ficou conhecido como o “cânone de Policleto”. Logo depois, com um certo primor e elementos do desenho e da arquitetura, Vitruvius (80-15 a.C.), descreve com regras e proporções matemáticas as relações entre as partes do corpo. Porém, na medida em que a beleza foi idealizada, algumas representações pareciam

negar completamente esse cânone, exprimindo o mais enfático de suas características desarmônicas.

Perguntai a um sapo que é a beleza, o supremo belo, o *το καλόν*¹⁰, responder-vos-á ser a sapa, com os dois olhos exagerados e redondos encaixados na cabeça minúscula, a boca larga e chata, o ventre amarelo, o dorso pardo. Interrogai um negro da Guiné: o belo para ele é uma pele negra e oleosa, olhos cravados, nariz esborrachado. Indagai ao diabo: dir-vos-á que o belo é um par de cornos, quatro garras e cauda (Voltaire, 2021).

Como dito antes, os conceitos estéticos, são primordialmente elaborados para se definir o que é o belo. O feio, a feiura, todas as aparências que mereceram o desleixo e omissão da natureza, são excretadas da ala sublime da beleza. As preferências, os gostos e as adesões a determinadas formas oscilam no tempo e nas culturas, de modo a concordar com o pensamento de Voltaire, na citação acima. Segundo Xenófonos de Colofão, se os bois, os cavalos e os leões tivessem mãos e, como os homens pudessem desenhar e criar obras, semelhantes aos bois, cavalos e leões, eles criariam os seus deuses (Eco, 2007, p. 10).

Sócrates era feio. Mas parece que não era simplesmente feio, era um feio horroroso. Uma vez passando por Atenas, um estrangeiro que tinha fama de entendedor de fisionomias, disse na cara de Sócrates que nele continha todos os vícios e apetites ruins – um típico e degradante criminoso. Pois, para alguns desses entendidos no meio criminalista, o criminoso é um monstro na face e monstro na alma (Nietzsche, 2017, p. 15).

Compreendemos, que o pensamento a respeito da beleza, variaram significativamente, desde os conceitos à poesia. Alguns com a razão em critérios voltados para a natureza, despreocupados com um bem ou um mal, dedicam sem aspectos morais para fazer juízo estético, colocam ênfase na assimetria, no descompasso, na irregularidade e, por isso, na feiura. (Eco, 2007, p. 23).

Se, para Platão, a realidade verdadeira era a que está no mundo das ideias e, o mundo material seria apenas uma imitação, o feio, então, poderia ser o não-ser. Visto que em seu diálogo “Parmênides” há a negação das coisas imundas e desprezíveis, logo, o feio não existiria, ou existiria somente como aspecto da imperfeição física – de ordem material – em oposição ao mundo ideal. Pouco tempo depois, Plotino (205-270), radicaliza a definição dessa matéria, como mal e erro, ainda

¹⁰ *το καλόν*, [to kalón], do grego: o bom.

concordando com Platão que, o mundo das ideias é o perfeito e o material é o que há de ruim (Eco, 2007, p. 24-25).

Um artifício que podemos usar, como experimento, é eleger uma fisionomia feia, exagerar a feiura em seus traços que, por natureza já marcam como destaque numa aparência e, levar até a deformidade. Veremos então, a figura passar do aspecto disforme ao ridículo. Observamos dois tipos de deformidades: das causas naturais, que podem ser de nascimento, ou formação física, e as outras, causadas pela rigidez, obstinação, ou vício – que já iniciamos comentários anteriormente. Dessa maneira, podemos chegar a uma lei: “pode se tornar cômica, toda deformidade que uma pessoa bem conformada, for capaz de imitar”¹¹ (Bergson, 2018, p. 46).

Para que se torne possível, observar o cômico numa fisionomia, é preciso olhar apenas com os olhos. Sem refletir sobre a imagem, estabelecer uma leitura de que os signos possam representar. Isto é, não permitir a interferência emocional ou juízo moral acerca da fisionomia, atentando apenas para a deformidade risível. Assim, pensamos em algo enrijecido, numa careta permanente (Bergson, 2018, p. 46-47).

Tanto feia quanto belas, as expressões faciais que indicam rigidez, podem ser confusas, mas a beleza pressupõe mobilidade, mesmo que se assemelhe com a beleza de uma alvorada, que é impressionante e praticamente igual, todos os dias. Porém, a expressão cômica não promete nada além do que dá. Toda vida moral se cristaliza num sistema de expressões, único e permanente. E, dessa forma, tanto o belo quanto o feio, estão enrijecidos. Quando podemos relacionar estas características a uma causa mais profunda, em uma forma de “distração fundamental”, percebemos um tipo de fascinação, hipnose da alma, pela materialidade de uma ação simples e, é desta maneira que compreendemos o cômico da caricatura (Bergson, 2018, p. 47).

Mesmo com o aspecto da beleza, o equilíbrio nunca é perfeito, pois é um tipo de belo que também é uma careta. A arte do caricaturista em apreender os movimentos, muitas vezes imperceptíveis, tornando visível a todos pelo exagero, não é limitado por um tipo de juízo ou razão moral. Isto é, por exemplo, seja belo ou seja feio, um sorriso de uma boca grande, vai ser sempre uma boca enorme no desenho. O caricaturista apresenta as caretas e gestos que os próprios personagens fariam.

¹¹ Essa citação do filósofo, apesar de ele não dar crédito, encontramos em uma fala anterior, por um caricaturista italiano, chamado Giovanni Agucchi, na coletânea de desenhos “*Trattato d’Illa Pittura*” (Fonseca, 1999, p. 49-50).

Ele percebe e expressa, por mais que seja por formas superficiais e traços simples, as revoltas mais profundas da matéria, ali cristalizada na fisionomia. Sua arte, muitas vezes considerada diabólica, ressalta o demônio que venceu o anjo (Bergson, 2018, p. 47).

Definimos muito mal a caricatura, quando atribuímos o exagero, como seu objetivo único. Pois, “há caricaturas mais fiéis que retratos” (Bergson, 2018, p. 48). Para que o exagero seja cômico, ele não pode ser o objetivo, mas o meio para tornar visível, as contorções que a natureza ensaiou. Por isso, busca nas formas – no caso, sintomas da rigidez ou automatismo mecânico –, elementos da fisionomia incapazes de algum movimento, aqueles que, por mais que ainda não sejam o maior destaque, promete que será: uma careta da natureza.

A forma é o esboço de um movimento. O caricaturista que altera o tamanho de um nariz, por exemplo, mas respeita sua forma, alonga no mesmo sentido que a natureza, faz com que o nariz realize sua própria careta. Desta forma, o original nos parecerá fazer uma careta. O que, podemos dizer, que a natureza é caricaturista de sua própria obra, no movimento em que cortou uma face para fazer uma boca, alongou um nariz, retraiu um queixo, inflou uma bochecha. Parece que realizou sua careta e, engana uma visão moderadora, de uma força mais racional. Rimos então, de uma fisionomia que é sua própria caricatura (Bergson, 2018, p. 48).

Em toda força humana, nota-se o esforço de uma alma que molda a matéria. A alma é infinitamente flexível, móvel, sem peso, não atraída pela terra. A alma comunica a leveza ao corpo que ela anima. A sua imaterialidade, passa para a matéria, algo que chamamos de graça – no sentido de alegria, vitalidade – racional, psicológica e, distante da visão teológica ou religiosa.

A matéria se obstina, resiste, puxa para si, no sentido contrário, as forças empregadas na expressão da graça, e quer converter ao modo da sua própria inércia, degenerar a atividade, anteriormente desperta, viva, pulsante, princípio superior, em forma de automatismo. Fixa os movimentos, inteligentemente variáveis, do corpo, em tiques característicos e estupidamente contrários, solidificados em caretas permanentes, o que fora, no princípio, como expressão de graça, mutável gesto da fisionomia. Enfim, imprime na pessoa como um todo, uma atitude que pareça mergulhada na materialidade de alguma atividade mecânica, ao invés de manter o constante movimento de renovação, característico de um “ideal vivo” (Bergson, 2018, p. 48).

No ponto ou aspecto, onde a matéria efetua o enrijecimento da vida, da alma, dos gestos, da expressão dada, transformando em escultura petrificada, fixação do movimento que foi, em um momento, graça, tornando o filme em fotograma. Obtém aí, o efeito cômico. A oposição ao cômico à graça, é muito mais pertinente que do cômico à beleza. O cômico “é mais rigidez do que feiura” (Bergson, 2018, p. 48).

Os conceitos usados para argumentar os juízos sobre algo e, aqui consideraremos o campo sensível da imagem visual, são de instâncias valorativas às quais são requeridas de acordo com o maior ou menor necessidade de critérios de desempate. Por exemplo, em uma curadoria que se está selecionando obras para uma exposição em que a proposta é o belo, se uma peça considerada bela concorre com uma outra que não atende os elementos fundamentais da categoria de belo, o julgamento é naturalmente simples. Porém se as duas peças possuem o mesmo peso de signos do belo, é necessário que o índice de critérios se estenda a subcategorias que vão ramificando até chegar ao veredito. Contudo, deve-se pensar que, para estabelecer uma forma de juízo honesto, usamos o método filosófico, pois não admite opiniões ou hipóteses sem fundamento: deve ter sua verdade provada, apresentado como necessário (Hegel, 2001, v.1, p. 45). Essa prática funciona de maneira similar à relevância da idade de candidatos em um concurso como critério de desempate. Ou seja, um valor abstrato para a função, mas conceituado em forma de critério.

Para estabelecer um juízo sobre um objeto, com o valor “belo”, é preciso saber se esse, incondicionalmente, promove uma satisfação, com critério de agrado a todos.

Pois só se pode julgar aquilo que se sabe ser objeto de uma satisfação sem qualquer interesse como tendo de conter um fundamento de satisfação para todos. Afinal, como ele não se funda em algo como uma inclinação do sujeito (nem em algum outro interesse refletido), mas, pelo contrário, aquele que julga se sente completamente livre em relação à satisfação que dedica ao objeto, então ele não pode ter como fundamento da satisfação circunstâncias privadas, que só valem para seu sujeito, e tem de ser visto, portanto como fundado naquilo que também se poderia pressupor em todos os demais; aquele que julga precisa acreditar que pode supor em todos os outros uma satisfação similar. Ele falará do belo, portanto, como se a beleza fosse uma propriedade essencial do objeto e o juízo fosse lógico, muito embora ele seja meramente estético e só contenha uma relação da representação do objeto ao sujeito; pois ele guarda a semelhança, com o lógico, de se poder pressupor a sua validade para todos (Kant, 2016, p. 107-108).

O critério kantiano trata o juízo de valor a partir das faculdades particulares, do senso comum ou do conhecimento. O gosto estético, no caso, a avaliação do que é belo, pode ser intimamente ligada a uma preferência particular, e traz satisfação

individual, porém, pode ser algo avaliado racionalmente. Podemos entender que possui um pressuposto lógico no juízo de gosto. Uma lógica similar da faculdade de juízo ao qual julga o objeto estético como belo universal, o belo que é em si e para si, sem qualquer interesse (Kant, 2016, p. 203-204).

Para os gregos, o pensamento sobre as questões do belo, do sensível, da alma e das formas de percepção e interpretação do mundo, teve um espaço de destaque. Inicialmente baseado em *aisthesis*, do grego, com o sentido de percepção do mundo sensível, ou a faculdade de sentir, definida por Aristóteles e, dividida em Poética: os estudos sobre as obras de arte; e Retórica: os estudos sobre a linguagem. Juntamente com *aisthesis*, que para Aristóteles estava entre as cinco faculdades da alma. Os adjetivos seguintes, separam duas formas de percepção sobre as coisas em relação ao conhecimento que elas produzem: Primeiro, *aisthetikos*, que implica o estágio ou fenômeno da percepção do conhecimento, relacionado à imaginação e, porém, ainda impreciso e com maior proximidade às emoções que à razão; e segundo: *noetikos*, empregado para as coisas intelectuais, precisamente lógicas e abstratas, com proximidade das coisas mais elevadas da alma, racionais.

Com essa teoria grega como ensaio, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), inaugura a estética como disciplina da filosofia, definindo-a, em sua obra *Theoretische Ästhetik*, em dois volumes, publicados em 1750 e 1758, como a “disciplina do conhecimento sensível”. O conceito de estética, no campo da filosofia especulativa, afirma Baumgarten, que o conhecimento sensível, tal qual se sabe, equivale ao belo, ou ao conceito de belo. Essa teoria causa uma revolução no pensamento sobre a arte no século XVIII, o que viria influenciar diversos outros filósofos e cientistas nos campos da lógica, da linguística e da semiótica (Kirchhof, 2003, p. 27-30).

Um dos influenciados por Baumgarten, foi Immanuel Kant (1724-1804), pelo qual a teoria estética ganhou grande relevância na história da filosofia. Kant critica os conceitos de estética de Baumgarten e reformula a teoria a respeito da ligação entre cognição e juízo estético. Surge aí sua teoria sobre a “estética transcendental” que, remonta aos princípios de *aisthesis* e desenvolve a ideia do conhecimento estético a partir da sensação e da intuição empírica do objeto, deixando de lado os princípios de baungartianos sobre poética, a retórica e a beleza dos objetos. Para Kant, o fenômeno estético é composto pela matéria, que equivale à percepção sensível dos objetos e é dado a ser um conhecimento *a posteriori*. Isto é, esse saber se constitui após uma

relação entre sujeito e objeto igualmente após estabelecer uma imagem cognitiva sobre tal objeto. A forma das coisas, tais quais, elas são na natureza e sua primeira manifestação, são dados *a priori*, isto é, um conhecimento primordial da relação entre o objeto e sua manifestação e, percebido pelo sujeito nessa maneira inata. Kant determina a Estética Transcendental como a “ciência de todos os princípios da sensibilidade *a priori*” e, o entendimento, que deriva do espírito humano, tem a função de pensar os objetos percebidos através da ciência da lógica (Kirchof, 2003, p. 31-33).

No trajeto histórico da filosofia da estética, Georg W. F. Hegel (1770-1831), com influências em Baungarten e Schiller (1759-1805), praticamente contemporâneo a Kant, desenvolve o postulado de que a beleza da arte é superior à beleza da natureza, pois nasce do espírito, contrapondo ao pensamento medieval estabelecido entre a arte e a natureza. Para Hegel, se o espírito superior à natureza, o que é por ele produzido deve ser superior, verdadeiro. Então propõe uma hierarquia de três domínios: primeiro, a religião como lado subjetivo da ideia; segundo a arte, o lado objetivo, ligada aos sentidos; terceiro, a filosofia, que é uma síntese entre o primeiro e o segundo e, promove a forma mais sublime possível da verdade. A arte estende-se entre as determinações da religião e da filosofia para apresentar o que é supremo (o belo verdadeiro), também o objetivo de expressar com proximidade a representação da natureza (o belo da natureza). O *das Wahrhaftig*, termo em alemão destacado por Hegel, se refere ao que é verdadeiro, sincero, verdadeiramente puro, sublime e, tem relação à arte. Para Hegel, a arte não deve se justificar para atingir seu estado superior, precisa ser livre e, isso acontece quando for possível expressar para a consciência, como divino e supremo e, percebido como algo o mais profundo e verdadeiro do espírito humano. E isso só pode ser possível numa sintonia a religião e a filosofia. A arte insere no “mundo suprassensível”, primeiramente, como um além para a consciência e para a sensação e, somente com a reflexão, se liberta de um aquém: realidade e finitude. Para eliminar esse distanciamento entre dois extremos, o homem cria a obra de arte, que é intermédio, e une o mundo externo, sensual e efêmero a um pensamento puro. Dessa maneira a obra de arte é o elo entre a natureza e a realidade finita (Kirchof, 2003, p. 34-35).

As definições complexas e amplas sobre o belo, nos deixariam comprometidos quanto ao nosso objetivo relacionado ao riso, portanto o belo natural – belo da natureza – que não necessitou do esforço do espírito humano para se

materializar, ficará, para nós, em um plano secundário, seguindo o sistema hegeliano da hierarquia, como descrito no parágrafo anterior. Desta forma, damos o destaque para o belo artístico, obrado pelo humano. Sem adentrarmos a conceitos gerais sobre obra de arte, o subitem contido na arte, a saber, o belo, são representações de primas relações entre o objeto e o sujeito. Isto é, requer um tanto de gênio do artista na obra de arte e outro tanto do espectador, para estabelecer uma representação significativa do objeto de arte. O resultado efetivo do belo, então, está para um fenômeno irresistível de paixão, simpatia para com a obra (Hegel, 2001, v.1, p. 46).

Sobre a feiura, poderíamos ser simplórios e dizer que é, tudo que entendemos sobre a beleza, porém ao contrário. Dessa forma, faríamos parte da corrente que moralizou (ou desmoralizou) os objetos e propostas que não estavam alinhadas com o cânone das teorias sobre o belo. Mais ainda, e gravemente, na relação dos antigos, como lembrados por Hegel, na consideração do belo natural, as pessoas que não nasceram predestinadas a ornar o ser com os requisitos determinados da beleza em sua época, são por si só, uma blasfêmia para a natureza. Não precisaríamos dizer mais nada, a natureza por si, na formação dessa pessoa, ao invés de usar as ferramentas de um artista escultor, usou machado, martelo e porrete.

A moral estética da época (século XIX), uma ideia que o homem imprime a si mesmo com todo arranjo, enfeites e adereços emblemáticos para cativar em sua aparência um aspecto espirituoso de encanto e carisma. Em oportunas circunstâncias, se amarrota ou se engoma o traje, suaviza ou contrai os músculos da face que, ao final, os gestos enrijecidos se habituem e moldam os traços do rosto – como o hábito dos anos 80 em mascar chiclete, que trazia mandíbulas com músculos destacados. O homem acaba ficando parecido com aquilo que gostaria de ser. As gravuras, ou desenhos, podem ser traduzidos como feios ou bonitos: como bonitos, tornam uma caricatura, como feios, estátuas antigas. As mulheres se vestiam com roupas semelhantes umas com as outras, variando com o grau de poesia, polidez, luxo, ou vulgaridade com que se apresentavam (Baudelaire, 2010, p. 13).

Figura 6 – Caricatura da cabeça de um velho



Autor: Leonardo Da Vinci;
Fonte: ECO, 2007, p. 153.

O belo e o feio, mesmo relativo às culturas, desde sempre, se tentou estabelecer uma relação com padrões definidos como estável em sua época. Todos os elementos e características materiais, palpáveis e percebidas pelos sentidos do corpo, de toda espécie, como peso, tamanho, cor, cheiro, gestos, senilidade e, até indumentárias e adereços, que formam a concepção aparente de corpo humano, são critérios que delimitam o belo e o feio. Quanto mais de acordo, o corpo se encontra com esses requisitos, mais sublime são as carimbadas de beleza. Da mesma maneira, o quanto menos dotado desses privilégios, mais mergulhado estará na feiura infernal (Eco, 2007, p. 15 – grifo nosso).

Aspectos simbólicos adotados em alguma época por civilizações, que denotam exprimir relações a respeito de característica de formação genética que qualquer ser vivo possa apresentar, como limitações diversas do corpo físico ou cognitivo, ou ainda, formas adquiridas por hábitos, habilidades incomuns, atrofia e hipertrofias, sejam essas desde o nascimento ou adquiridas e, que se tornaram critério no desenvolvimento de normas, leis, categorias e classificações.

2.2 ELEMENTOS CÔMICOS NA CARICATURA: TRAÇO E FORMA

Neste item vamos abordar, de uma maneira peculiar, os elementos da caricatura, revendo alguns conceitos dessa arte que a diferenciam das demais categorias de desenho. Em seguida, algumas ilustrações irão compor a argumentação para melhor clareza das nossas observações. Sendo assim, tomaremos nossa própria experiência profissional na arte ao lado das referências necessárias.

Os desenhos humorísticos possuem diversas categorias, nem todos são caricaturas, nem todos são apenas cartuns. A caricatura, provavelmente, é a mais antiga, como descrevemos sua história no primeiro capítulo. Os desenhos humorísticos acompanhados de pequenas falas e textos, surgem com a expansão da imprensa e, o que parece com as técnicas dos desenhos das iluminuras medievais e barrocas, se transformam em quadrinhos, tirinhas e ilustrações nos periódicos. Uma definição interessante, sobre a caricatura e, que se deve considerar, é o mesmo fator geral das artes, seu tempo. Lembramos dos exemplos, como de Leonardo Da Vinci, que muitos dos seus desenhos considerados caricatura, eram fictícios e criados por ele como forma de reunir características – no caso, feias – em uma mesma figura. Daí sua série de “cabeças grotescas”. Umberto Eco (2007, p. 152) diz:

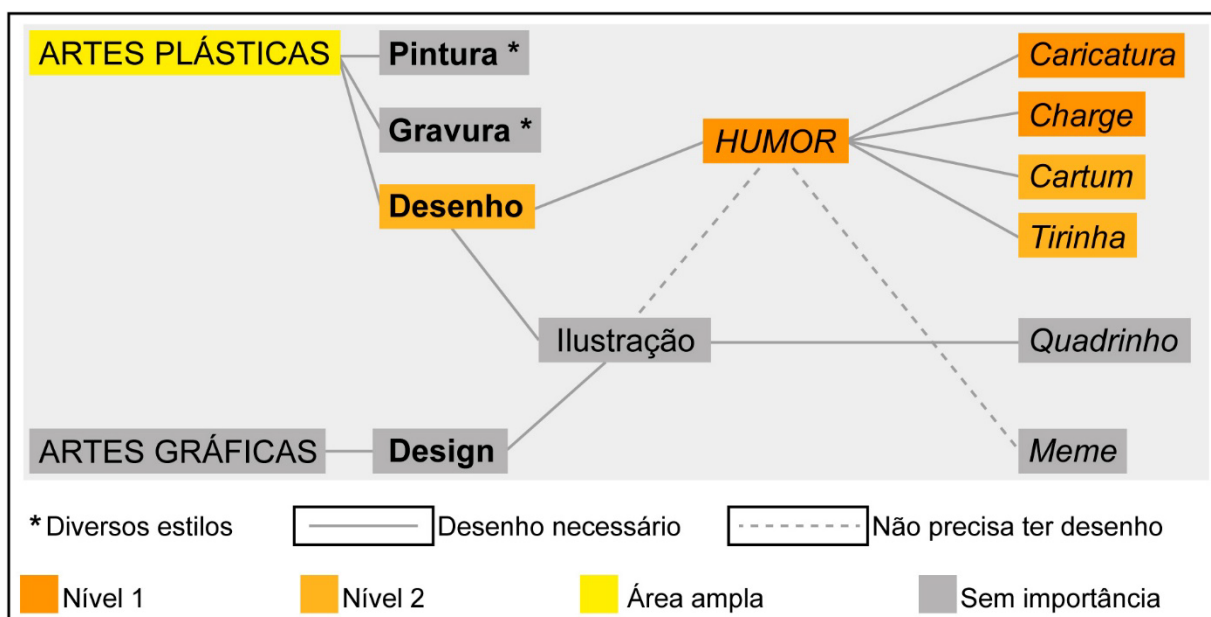
A caricatura moderna, ao contrário, nasce como instrumento polêmico voltado contra uma pessoa real ou, no máximo, contra uma categoria social reconhecível, e consiste em exagerar um aspecto do corpo (em geral, o rosto) para zombar ou denunciar, através de um defeito físico, um defeito moral. Nesse sentido, a caricatura nunca tenta enfeitar o próprio objeto, mas sim enfeá-lo, enfatizando certos traços até a deformidade.

Algumas caricaturas, realmente são propostas para provocar as piores emoções possíveis em seu alvo. Mas quanto mais restrito é o objetivo, menos alcança um riso de maneira geral. Vamos considerar a perspectiva bergsoniana para que o cômico tenha efeito e, um certo desprendimento das emoções é necessário para que não se faça juízo, ou estabeleça alguma forma de simpatia ou antipatia para com a figura (Bergson, 2018, p. 38-39). Dessa forma, a caricatura concentrada odiosamente contra um alvo, vai encontrar um ambiente partidariamente polarizado entre aqueles queintonizam empaticamente ao personagem caricaturado e os que também o odeiam. Do lado da vítima, poucos risos, do lado de cá, colecionamos risos. O que é muito comum em caricaturas e charges de crítica política, que a deformidade é

expressamente – e diria que obrigatória – para exprimir no feio, no ridículo e grotesco, a degeneração moral do indivíduo. Mas quando o desenho dança e conduz no equilíbrio entre as emoções, a aparência e o risco do artista (de vida ou de morte), aí tudo vai bem e todo mundo ri.

As subdivisões da categoria dos desenhos de humor, poderíamos apresentar em forma hierárquica da seguinte maneira, a partir de um universo maior, o das Artes:

Figura 7 – Panorama das Artes Visuais



Autor: Interpretação nossa;

Fonte: Licenciatura em Artes Visuais, Faculdade de Artes Visuais, UFG, 2000.

A legenda da tabela tem o significado para diversos estilos: na Pintura existem diversas técnicas, desde as clássicas como pintura à óleo e acrílica, mas com o tempo as técnicas se misturaram e o mais popular, dessas formas, é chamar de técnica mista. Estas envolvem materiais de desenho, pintura, massa, objetos e aplicações inusitadas como fogo, eletricidade e tudo que se possa passar na razão imaginativa do artista; a Gravura também possui diversas ramificações, como xilogravura, que é o entalhamento em madeira ou superfície fixa, a litogravura, uma das mais antigas, entalhada em pedra, a serigrafia, ponta seca, que é o entalhe em metal com outro metal pontiagudo mais duro. E, a saber, a gravura é um processo de carimbo, o primórdio do sistema de impressão.

Na sequência da legenda, o traço contínuo indica o tipo de expressão onde o desenho é necessário e, a linha tracejada significa que a representação pode ser por

meio de apropriação de alguma imagem pronta, recorte, montagem ou manipulação de formas por meios digitais, como softwares e aplicativos para este fim. E, por fim, as cores com os determinados “níveis”, indica a importância para nossa pesquisa. Embora a “tirinha” não esteja ocupando o pódio, usaremos algumas vezes aqui e, o motivo é simples: a tirinha é um tipo de charge composta, para uma leitura mais demorada, normalmente os desenhos se modificam juntamente com o texto, o que pode proporcionar uma narrativa mais complexa ou substituição do texto por uma forma ou gesto no desenho.

Ao que mais nos interessa, destacaremos a sequência a partir do desenho, seguindo a ramificação do humor. A caricatura, nos tempos dos irmãos Carracci, foi o termo genérico para todo desenho humorístico, incluindo pinturas e gravuras (Fonseca, 1999, p. 26). Mas nos perguntam qual a diferença entre pintura, desenho e gravura. Originalmente, as obras do campo da pintura são as que usam em seu acabamento, materiais líquidos ou pastosos; o desenho está para os materiais secos, com peculiaridades como a aquarela, que está na categoria desenho porque, apesar de ser finalizada com pincel, o material anteriormente era seco – atualmente isso modificou: encontramos materiais para aquarela semissecos ou pastosos, que facilita o artista adicionar a medida certa de água na tinta; e, por fim a gravura, bem raro em nossos dias, mas teve sua glória quando a imprensa funcionava com equipamentos mecânicos. A gravura se constitui de um desenho feito em uma superfície dura, firme, tipo madeira, metal, pedra ou borracha. Após confeccionado o desenho, se aplica uma camada de tinta sobre a superfície, sobrepõe um papel e, cuidadosamente encaixado, é levado a uma prensa que vai exercer a função de carimbo. Na gravura, costuma-se fazer mais de uma cópia e com fins de documentação ou exposição, sempre se anota na borda ou no verso de cada impressão o número de série, por exemplo, tiragem e cópias: (1/20) significa que foi a primeira tiragem e a vigésima cópia¹².

Acredito que, nossa explicação possa estar incompleta, mas estamos no caminho de fazer uma abordagem científica e filosófica a respeito das formas elementares da caricatura, mesmo que não se compare com um rascunho de Hegel sobre as definições dos elementos da arte. Embora, nosso aprendizado constante e

¹² Estas informações fazem parte da disciplina de Gravura, contido na matriz curricular do curso de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás, ementa de 2002. Normalmente os métodos são intuitivos e variáveis de acordo com o tipo de material, tinta, umidade, temperatura, conservação do papel e muitos outros fatores que afetam diretamente o resultado e quantidade de cópias. Dessa forma, uma técnica pode ser alterada para adequar aos recursos disponíveis.

consciente, nos permite uma coragem de assumir um risco de errar ou acertar, o que não é totalmente um equívoco para o método científico. Apresentamos em seguida, formas simples, nas quais, enquadramos um rosto. Ou, melhor dizendo, abstraímos da fisionomia em si, uma ou mais figuras geométricas, a quantidade mínima e que seja o mais simples possível:

Figura 8 – Construção da caricatura



Fonte: acervo pessoal do

No primeiro quadro, da esquerda, temos a imagem (foto) a ser caricaturada. Observamos – sem dó, nem piedade – como se fosse um objeto inanimado, desprovido de alma. No segundo quadro, número 2, adicionamos a marcação, esboço, em cima da foto para podermos compreender melhor como funciona o modo

de perceber a imagem real, para abstrair o a essência peculiar, que é o “caracter” da caricatura. No estágio 3, isolamos a abstração para vermos como é o esqueleto nativo, o feto da caricatura, como marcação simplificada da forma que conseguimos abstrair. Podemos observar claramente, no quadro 3, elementos que serão destacados no quadro 4, como o alongamento vertical induzido pelo formato do rosto e barba; leve diminuição no tamanho da testa e aumento do alto da cabeça; o nariz é enorme, pontiagudo e apontando em direção ao chão, mas deu lugar ao bigode, que chama mais a atenção; os olhos que parecem querer pular contra as lentes dos óculos não podem deixar de ter algum destaque, com uma leve expressão faminta contra o espectador; e, por último, sabe-se que a pessoa tem uma estatura física baixa e, isso resume no constrangimento considerável do tamanho do corpo e, para atenuar o aspecto, os lápis são gigantescos, dando a entender que os lápis são de tamanho normal, a pessoa que é bem pequena. Então, após percebermos a tendência da forma em não ser equilátera, equivalente ou simétrica, damos nosso pequeno empurrão na natureza no ato de deformar. Finalmente, no quadro 5, pronto! Disse o caricaturista: haja riso! Ouvi um riso? (ha-ha-ha) Amém!

Figura 9 – Papa Bento XVI



Título: Papa Bento XVI (caricatura);
Técnica: Lápis e caneta sobre papel, com colorido digital;
Fonte: acervo pessoal do autor

O hábito na percepção fisionômica, leva o artista a economizar tempo com o diagrama analítico, de maneira que, quando se dispõe fazer a representação no desenho, essa fase já está ali, invisível no papel, mas o conjunto de membros, órgãos e sistemas do corpo, obedecem ao processo como um gabarito.

O termo “charge”, se origina no francês *charger*, que é carregar, exagerar. Aplicado à linguagem visual do desenho, é uma representação pictórica, satírica, burlesca e caricatural. O objetivo central é expressar uma ideia, enviar uma mensagem, criticar ou denunciar um fato, acontecimento ou pessoa. A política é fonte de um repertório infinito. O cartum, tem uma similaridade com a charge, mas na maioria das vezes, os temas selecionados, o torna atemporal. Quanto que, a charge, na seleção de temas problemáticos e polêmicos de seu lugar e tempo, fica na história com seu problema. O cartum, originalmente do inglês *cartoon*, ganhou esse sentido em 1841, na revista inglesa *Punch*, a mais antiga revista humorística do mundo e ainda em circulação. O príncipe Albert¹³ (1819 – 1861) encomendou uma série de desenhos para os murais do Palácio de Westminster, mas isso deixou o povo inglês muito indignado e as críticas dispararam violentamente. A revista *Punch*, resolveu publicar seus próprios *cartoons* parodiando o projeto da Corte. O resultado foi a popularização do termo em todas as línguas sem alterar a grafia. Porém, no Brasil – que nunca deixa de dar uma “brasilidade” nas coisas –, em 1964, o cartunista Ziraldo (1932), lançou na revista Pererê, o neologismo “cartum”, que foi adotado pelos meios de comunicação e em seguida nos dicionários da língua portuguesa (Fonseca, 1999, p. 26).

2.2.1 Signos da linguagem visual: classificação simbólica

A manifestação da linguagem visual é uma forma de comunicação, talvez a mais antiga, dentre as catalogadas. A prática dos povos antigos, com entalhes e pinturas nas rochas e cavernas, com pilhas de pedras formando desenhos, remontam artefatos históricos com mais de 77 mil anos. Curiosamente, algumas dessas obras, foram repintadas, o que indica um costume ritualístico de sucessivas gerações. Na região de Ubirr, no Parque Nacional Kakadu, no Norte da Austrália, exibem pinturas

¹³ Franz Albert August Karl Emanuel, ou Franz Albert August Karl Emanuel von Sachsen-Coburg und Gotha, o Príncipe Albert, da Inglaterra, nasceu em 1819, na Alemanha e faleceu em 1861, no Reino Unido.

rupestres de três períodos distintos, que datam de aproximadamente 40 mil anos (Farthing, 2011, p. 16).

Para que possamos falar dos diversos símbolos no desenho e, como eles transitam no campo do humor, do cômico e das religiões, abordaremos brevemente, os conceitos com maior teor científico de definições, conhecidos e vigentes até os dias de hoje. Isto é, das classificações através da Semiótica¹⁴. A constituição dessa ciência se dá com os métodos fundamentais da lógica clássica, precisamente grega. E é certo que, os pensamentos e estudos da lógica, concordando ou não com os gregos, esses ainda são princípios consideráveis.

A ciência do entendimento e do raciocínio, para Platão e Aristóteles, são de três espécies: Dedução, Indução e a Abdução. Aristóteles acrescenta uma última, categoria, a Analogia, que é uma combinação da indução e abdução. A dedução é o modo de raciocínio que examina o estado de coisas, colocado nas premissas. O raciocínio elabora um diagrama desse estado de coisas e, percebe nas partes desse diagrama, relações que não são explícitas. E, através das elaborações mentais, se assegura pelo pressuposto de que, na maioria dos casos, esses elementos sutis, não propostos, mas perceptíveis, é onde está, a necessária e provável verdade dessas relações. A indução é o modo de raciocínio que adota uma conclusão, por aproximar a sentença, ou seja, o cenário da relação em que, objetos, observador e fenômeno, se encontram, em uma forma de resultante de um método de inferência que, de modo geral, deve conduzir à verdade. Esse é o método científico usado para apresentações estatísticas de estudos de comportamento (ativo ou reativo), nas áreas da saúde, botânica, zoologia e, também, na obtenção de dados de natureza opinativa e, que conhecemos como dados por amostragem. A abdução é a provisória adoção de uma hipótese, em virtude de serem passíveis de verificação, de modo que se pode esperar a aplicação do método, o qual irá revelar seu equívoco ou desacordo com os fatos, se houver desacordo. Esse sistema, nos parece o mais familiar dos artistas cômicos na elaboração de personagens da categoria cientista, inventor e pesquisador, como um “cientista maluco”. É a devoção ao experimento, que em algum nível, sempre tem uma avó que diz: “Come meu filho! Pode comer que não faz mal. Se não matar, engorda”.

¹⁴ Semiótica, termo que inicia com o termo radical grego *σημιος* [símios] = observação. É a ciência que estuda os processos de linguagens possíveis; teoria geral das representações, que leva em conta os signos sob todas as formas e manifestações que assumem, linguísticas ou não, enfatizando especialmente as relações entre os objetos percebidos, representantes, intermediários, interpretados, interpretação e interpretante (Houaiss, Dicionário Eletrônico – grifo nosso).

Por último, temos a analogia, que é a inferência de que se um conjunto, não tão extensos, de elementos, concordam sob vários aspectos, podem, muito provavelmente estarem de acordo em um outro aspecto. Isto é, considera-se o juízo, o conhecimento, o senso comum e a qualidade, a respeito da inferência para não concluirmos a sentença com um resultado absurdo – ou uma boa piada (Peirce, 2000, p. 5-6 – com observações nossas).

Após passarmos por essa introdução lógica da percepção como base da Semiótica, vamos aprofundar um pouco mais nas subdivisões dessas categorias ao ponto que essas sejam o mais restritas possível ao desenho, que é nosso astro nessa pesquisa. Charles Sanders Peirce (1839 – 1914), foi um filósofo norte-americano, cientista e matemático. Seus trabalhos são de grande contribuição para a lógica, filosofia e, principalmente a semiótica. Ao lado de William James (1842 – 1910) e John Dewey (, (1859 – 1952), Peirce é um dos fundadores do pragmatismo.

As teorias e conceitos de Pierce, seguem um método – pragmático, com certeza! – dividindo em três grupos, outros três e assim adiante, que são as “tríades” e, ele vai chamar de “divisão das relações triádicas” dos signos.

Os grupos de divisões das relações começam com as três primeiras tríades: relações triádicas de comparação: as que fazem parte da natureza das possibilidades lógicas; relações triádicas de desempenho: que fazem parte da natureza dos fatos; e relações triádicas de pensamento: fazem parte da natureza das leis. A correlação dos elementos que se situam nessas relações e suas disposições, são classificados em *representâmen*, o primeiro correlato de uma relação triádica, o segundo correlato é denominado objeto, e o possível terceiro correlato, denominado interpretante. Um signo é um *representâmen* do qual algum interpretante é a cognição de um espírito (Peirce, 2000, p. 51).

Os signos são divisíveis em três tricotomias: a primeira, conforme o signo em si, quanto uma mera qualidade, existente concreto ou uma lei geral, a segunda, conforme a relação do signo com seu objeto, quanto ao fato de o signo possuir um caráter em si mesmo ou relação existencial com esse objeto, ou ainda, uma relação com um interpretante – ou seja, o que é em si e o que isso representa para o interpretante. A terceira, conforme seu interpretante o representa como um signo de possibilidade, ou um signo de fato, ou como um signo de razão. Conforme a primeira divisão, um signo pode ser denominado como *qualissigno*, *sinsigno* ou *legissigno*.

O *qualissigno* é quando uma qualidade é um signo. Que não se materializa como signo, mas a materialização não compromete seu caráter de signo. Um *sinsigno* – aqui, a sílaba “sin”, significa “uma única vez”, único, derivado e abreviado de “singular” – é uma coisa, fato, evento existente e real, que é um signo e, de modo que envolve um ou vários *qualissignos* do tipo que se materializam. O *legissigno* é uma lei que é um signo. É o tipo de signo de natureza atribuída pelos homens, um signo convencional, algo que “normalmente” pode ser, de maneira geral.

A segunda tricotomia – provavelmente a que mais nos interessa – um signo pode ser denominado ícone, índice ou símbolo, e segue as seguintes determinações:

O Ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios [...], o ícone não atua como signo, o que nada tem a ver com seu caráter como signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo.

Um Índice é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. [...] Na medida em que o Índice é afetado pelo Objeto, tem ele necessariamente alguma qualidade em comum com o Objeto, [...] e não é a mera semelhança com seu Objeto, [...], mas sim sua efetiva modificação pelo Objeto.

Um Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto (Peirce, 2000, p. 52).

Os caracteres próprios de um objeto que existe, também podem ser encontrados em um objeto que não existe, porém, para o signo ser classificado de ícone, deve indicar para um objeto que, em suas relações características, está num campo real.

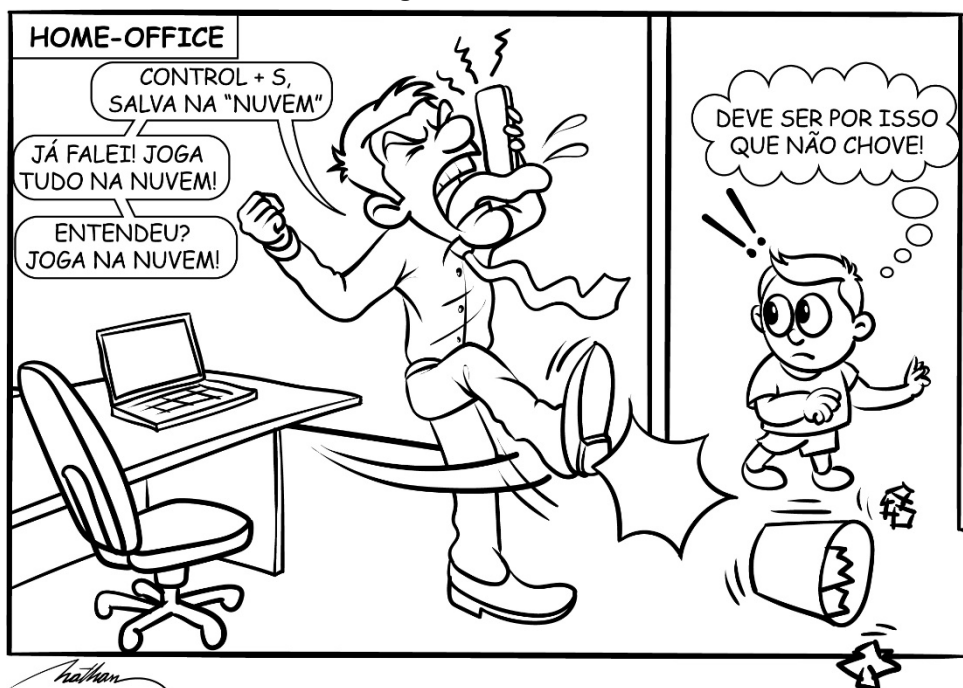
A terceira tricotomia dos signos é dividida em *Rema*, *Dicissigno* (ou *dicente*) e *Argumento*. Por sua vez, *Rema* é um signo, que para o interpretante, denota possibilidade qualitativa, isto é, é entendido como representação a uma espécie de objeto possível. Um signo *dicente*, está para seu interpretante, como um signo de existência real. Um *Argumento* é um signo que, para seu interpretante, é um signo de lei. É entendido (percebido, identificado e compreendido) na representação do seu objeto em caráter de signo. O argumento, na classificação simbólica de ser um argumento, apresenta os elementos e características, pelos quais é possível reconhecer o objeto (Peirce, 2000, p. 53).

Para o autor, todos esses elementos já subdivididos, ainda possuem, pelo menos mais dois níveis mais profundos nessa genealogia dos signos. Porém, por

hora, acreditamos que esse fundamento lógico das formas de observar, perceber, interpretar e significar, irá amparar a nossa exposição dos elementos, tanto no campo visual, quanto nas descrições de suas aparências, significados, homologias e, claro, as distorções, exageros e apropriações simbólicas no cômico e na religião.

Trazemos ainda, esses apontamentos teóricos a respeito dos signos, devido a ordem em que os desenhos cômicos são produzidos. Necessariamente, a ilustração cômica não surge no ato do desenho, mas sim no campo do raciocínio. Desta forma, os conceitos análogos ao humor, apresentado em texto ou por meio da fala, são os mesmos que constituem o desenho. Os elementos que fazem rir, são signos que já trazem em si, seus significados e, esses significados que, por sua natureza, estabelecem um sentido para um sujeito, determina o fenômeno simbólico do objeto. O requisito fundamental, dentre as habilidades do artista cômico, é perceber toda a trama do símbolo, isto é, o significado do objeto em si, que o determina como símbolo, a formação do sujeito, quanto indivíduo que se constitui social e culturalmente – vale lembrar, que o riso é geográfico¹⁵ – e, a relação entre o objeto e o sujeito na formação de sentido e valores. Vejamos a ilustração seguinte:

Figura 10 – Nuvem



Fonte: acervo pessoal do autor.

¹⁵ O riso, como fenômeno advindo do cômico, mais precisamente quando elaborado ou provocado por uma proposta cômica, como anedotas, charges, caricaturas temáticas e cartuns, possuem efeito satisfatório quando o espectador – o ridente – está inserido no contexto do tema (BERGSON, 2018, p. 39).

Na figura 11, a charge traz um exemplo de um problema de signo. Isto é, a criança, na formação do entendimento, percebe, codifica e identifica os signos da maneira mais pura possível. Por mais que seja uma forma prematura compreensão, é peculiarmente ligada à razão. Portanto, para a criança, nuvem, primordialmente, vai ser sempre uma grande bola de algodão branca, flutuando no céu e que, dela sai a chuva. E, de onde viria a relação entre, “jogar” arquivos na nuvem com a falta de chuva? Simples. Outra forma de codificação infantil é o que se faz com as primeiras atividades motoras. A criança não sabe como a água passa por diversos processos de tratamento, abastecimento e armazenamento, até sair pela torneira da sua casa, mas ela sabe que, se abrir a torneira, a água sai, se fechar, a água para. Portanto, se não sai água na torneira é porque está entupida. Assim, deve ser a nuvem – que funciona como uma torneira gigante no céu –, se não chove, é porque está entupida. Tanto vale lembrar ditos populares sobre a chuva: “São Pedro abre (ou fecha) a torneira”, para o fenômeno da chuva.

Desta maneira, percebemos que, praticamente qualquer tema de uma teoria linguística, pode ser exemplificado de forma cômica, humorística ou irônica. O funcionamento para se obter um resultado efetivo, depende basicamente de sua análise e interpretação – se possível, várias interpretações –, primordialmente do artista, na criação e apresentação da obra (Possenti, 1998, p. 26).

A compreensão dos mecanismos que desfecham nas leituras e interpretações dos símbolos, pode ser, mais claramente entendida, se olharmos o ambiente das manifestações na sociedade. Isto é, através da cultura. Os elementos que transitam entre a religião e o cômico são identificados através de suas composições, origens e formas de suas criações. Desta forma, a simbologia sacro-cultural instalada e reconhecida, como senso comum na sociedade, são elementos inseridos na identidade simbólica.

Conforme a formação do mito, aquilo que é próprio no mito é intuição imediata e convicção, a partir de onde, surge um postulado do pensamento reflexivo da ciência da mitologia, consecutivamente, esses elementos se tornam encorpados com certa exigência metodológica: uma relação íntima entre o sentido, nome ou representação da coisa e a própria coisa, formando sua identidade (Cassirer, 2017, p. 17). O que chamamos de mito, segundo sua representação, é algo moldado e mediado através da atividade da linguagem. Consideramos essencialmente, a ambiguidade da linguagem, a fragilidade originária das conceituações sobre as coisas e, é nesse

campo que se encontra a fertilidade do nascimento de um mito, praticamente uma forma de paródia linguística, atribuição de sentido a algo que não o tinha, o batismo com o nome da coisa (Cassirer, 2017, p. 18). Quanto a interpretação e significação de algo como mito, Ernst Cassirer cita um trecho de Wilhelm von Humboldt (1767 – 1835):

O homem vive com seus objetos fundamental e até exclusivamente, tal como a linguagem lhós apresenta, pois nele o sentir e o atuar dependem de suas representações. Pelo mesmo ato, mediante o qual o homem extrai de si a trama da linguagem [...], e cada linguagem traça um círculo mágico ao redor do povo a que pertence, círculo do qual não existe escapatória possível, a não ser que se pule para outro¹⁶ (Cassirer, 2017, p. 23).

Esse fenômeno cultural se dissemina de forma inevitável e converte o grupo a uma interpretação simbólica simbiótica e, com grandes possibilidades de estabelecer convicção. Uma observação por outra ótica, é que esses sentidos de significados simbólicos, representados por um elemento que foi batizado com tal sentido, terá adesão a sua verdade por uma forma, muito mais de crença e aceitação, do que por emitir um conhecimento legítimo a respeito do elemento. O que, promove uma possibilidade abundante de enrijecimento de concepções. Muito comum em tradições religiosas que não possuem grande apreço pela investigação teológica e doutrinária.

Com efeito, falo de cada um de meus estados como se ele formasse um bloco. Digo que mudo, é verdade, mas a mudança parece-me residir na passagem de um estado ao estado seguinte: com relação a cada estado, tomando em separado, quero crer que permanece o mesmo durante todo o tempo em que ocorre. No entanto, um leve esforço de atenção revelar-me-ia que não há afecção, não há representação, não há volição que não se modifique a todo instante; caso um estado de alma cessasse de variar, sua duração deixaria de fluir (Bergson, 2005, p. 1-2)¹⁷.

As formas elementares dos símbolos culturais que tecem a rede de parâmetros que determinam os hábitos e costumes, implicam fortemente no aparecimento de um sistema automático de comportamento, como gestos, sotaques, receitas para todas as coisas do cotidiano, enfim, soluções para todas as coisas em forma de dito popular, sabedoria ancestral, ou até mesmo, um tipo de senso de cultura

¹⁶ Isto é, só se pode sair da participação e envolvimento simbólico em um círculo, se o indivíduo aderir, afiliar, migrar ou se inserir em outro círculo.

¹⁷ Henri Bergson, após a publicação de sua obra “O riso”, em 1899, escreve sua obra “A evolução criadora”, publicada em 1907, com maior aprofundamento sobre as características conceituais da rigidez, elasticidade (ou flexibilidade) e duração, em seu método filosófico.

regional. A solução de todos os problemas, a partir de um método que reduz a complexidade – principalmente se houver um resultado satisfatório – o costume se instala de forma convicta, rígida. E, é na rigidez do hábito que nasce o distraído. Portanto, o distraído perambula pelas ilusões de sua segurança e conforto, até tropeçar. E, numa armadilha cômica, o riso vem salvá-lo e reestabelecer a seu estado natural, onde a vida não se repete e é necessário muita flexibilidade (Bergson, 2018, p. 39-41).

As coisas no tempo se movem e se transformam. Dessa maneira, indica uma improbabilidade de haver a permanência de algo que está sujeito à mudança. Existem coisas que nos aparecem – como fenômeno – e representam uma significância, que ficará na memória, como lembrança de um momento, que em algum instante foi um agora. Esse elemento arquivado, permanecerá de forma intacta na memória. A percepção visual de um objeto exterior é o estado interno mais estável que o humano possui (Bergson, 2005, p. 2).

O olhar humano que observa um objeto por um ângulo e, por mais que o tempo passe e haja desgaste tanto do objeto quanto do envelhecimento da pessoa, o objeto vai permanecer na memória, intacto em sua aparência. Podemos entender que esse vínculo estabelecido entre a percepção e o objeto cessa em dado momento quanto aos acréscimos de informações a seu respeito.

No meio, onde acontecem as representações religiosas, o *ethos* do grupo, adquire uma forma racional, a qual, não poderíamos determinar de forma genérica, que se encaixa em todo conceito de razão, habitualmente definido pela ciência ou pela filosofia. Porém, com sua peculiar evolução metodológica, desenvolve um sistema intelectualmente razoável, porque demonstra a representação de um tipo de vida, no qual há uma idealização do estado de coisas e, descreve a atual visão de mundo. Essa perspectiva de mundo torna-se emocionalmente convincente, apresentado como uma imagem verdadeira de um estado de coisas, organizado e adaptado para acomodar o tipo de vida que se pretende promover, uma forma doutrinária que normatiza os costumes do grupo.

As afirmações possuem dois objetivos fundamentais: de um lado, preferências morais e estéticas, como o retrato de condição de vida imposta no mundo, numa estrutura particular, dado como senso comum, e inalterável de realidade. De outro lado, invocando sentimentos morais e estéticos como prova de sua verdade. Os símbolos religiosos são elaborados para se obter uma convergência entre o estilo de

vida particular e um tipo de metafísica específica, que se serve ao argumento da originalidade emprestada. Isto é, como exemplo já dito no capítulo anterior, a prática de adotar elementos simbólicos de tradições consagradas e antigas, para legitimar a autoridade dos símbolos em uso, por mais que esses tenham sofrido modificações na atualização (Geertz, 2015, p. 65).

É certo que os sistemas religiosos atuam como mecanismo moderador das ações humanas, estabelecem uma ordem cósmica imaginada e projetada em imagens no plano da experiência humana. E, parece misterioso, no sentido de uma pesquisa empírica, como se efetiva no grupo social, essas significações em particular. Sabemos que possuem uma virtude útil, isto é, estabelecer a norma como costume em caráter de verdade universal. De forma em que o discurso é constantemente substituído por uma retórica (Geertz, 2015, p. 67).

Os símbolos determinam mais que como a história foi e é contada, mas também como o “*ethos*” de uma civilização se constitui em todas as épocas. “O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético (Geertz, 2015, p. 93).

Após estabelecermos a cognição das relações simbólicas no campo geral dos elementos e, depois para os elementos visuais e suas representações sociais mais abrangentes e comuns, percebemos que, pela forma particular que a religião constitui seus símbolos, há uma similaridade no discurso, embora não em argumentos, o que propicia a troca simbólica e o intercâmbio de sentidos desses elementos simbólicos no veículo cômico.

No capítulo seguinte, veremos as formas dicotômicas que esses símbolos podem assumir, com impulso de forças cômicas e resistências de outras forças, determinando alguns tipos de caracteres, limites e delimitações na sociedade.

3 A DICOTOMIA DO RISO: O REDENTOR E O MARGINAL

O verdadeiro humor é próprio de um autor que aparenta ser grave e sério, mas pinta os objetos de tal maneira que provoca a alegria e o riso.
Henry Home (1762)

A proposição da dicotomia está para a sentença de que, o riso é um elemento que pode ser fator de grande importância na transmissão e debate de temas de suma relevância na sociedade e, por outro lado, pode ser o algoz de contendas e profundos ressentimentos. Vamos começar com a notícia ruim, depois a pior.

A trajetória do significado simbólico dos elementos imagéticos e a transformação consecutiva dos símbolos, se desenvolvem em cadeia e evoluem na relação e interpretação humana. A princípio, sem determinar um valor para o símbolo, mas não podemos dizer por quanto tempo cada sujeito ou grupo, leva para desenvolver critérios valorativos e morais para cada fenômeno simbólico que se apresenta em seus círculos sociais.

Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza, e, como a ciência perfeita dessas leis permitiria certamente calcular e prever o que se passará em cada uma de tais imagens, o futuro das imagens deve estar contido em seu presente e a elas nada acrescentar de novo. No entanto há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conexão não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo (Bergson, 2011, p. 11).

A percepção se torna variável à medida em que a relação estabelecida, sofre a influência inerente do raciocínio do observador. De forma progressiva, o significado simbólico de determinada imagem observada, se modifica irreversivelmente e, as atribuições dadas pelo sujeito, constitui em aditivo inflacionário na radiação e na importância do elemento (imagem). E, de acordo com o processo de interpretação, ocorre uma mescla entre os significados nativos da imagem, os significados atribuídos e, o mais complexo e delicado, os significados intuídos, que, de forma particular, é anexado por analogia e juízo próprio do sujeito observador, ou do círculo ideológico ao qual ele se identifica e se reconhece. Está, então, formado um arquétipo para instalação de um mecanismo moral normativo que determina a classificação e o valor do elemento simbólico, isto é, a imagem do princípio que não era nada além de um signo em si, com significados naturais da sua aparência.

Um dos motivos essenciais, pelo qual, se deduz necessário, a perspectiva dicotômica do riso, do cômico e dos simbolismos que trafegam livremente entre os mundos da arte, da filosofia, da religião, comunicação, história e outros campos do conhecimento, está no sentido em que, por recorrência, a ação, reação e efeito nos fatos, encaixam na perspectiva da análise científica. O cômico excita a imaginação, a fantasia e expande a capacidade de abstração simbólica e, como exercício prático e empírico, submergir e imergir na equação lógica do discurso contundente do humor, nutre a habilidade de ver o mundo, tanto de dentro quanto de fora do contexto do problema. A “fantasia cômica é justamente esta energia viva, planta singular que cresceu vigorosamente nas partes rochosas do solo social” e, a cultura e a arte se empenham no trabalho de comunicar e tornar público, um objeto de linguagem acessível e inteligível (Bergson, 2018, p. 64).

Falamos sobre o riso na antiguidade clássica e na Idade Média com a problemática de classificar, definir e colocar o riso em um determinado departamento. A forma aristotélica é de grande relevância na origem do pensamento sobre o riso e o considerou um fenômeno propriamente da natureza humana. Porém, a perspectiva que se autentica sobre o riso, diz mais sobre a causalidade do fenômeno, do que sobre a essência e os traços da natureza humana, propriamente dita. Isto é, dito de outra maneira, o riso, antes de ser determinado pela aparência de ser o riso, como fenômeno da natureza humana, é classificado como um evento que se manifesta no humano, com maior probabilidade de ter um propósito do que ter um motivo. Então, podemos levantar uma questão sobre a definição clássica do riso: o riso é determinado por sua natureza ou pela relação moral da sua manifestação?

Desta maneira, por complexidade ou outros propósitos, o riso foi dividido, classificado e estudado durante séculos. A classificação do riso é pertinente ao juízo moral, primordialmente com as métricas do sistema metafísico de Aristóteles, a qual encontra-se na dicotomia de riso bom e riso mau. Assim, em um momento histórico seguinte, na Idade Média, o tema tornou-se objeto fundamental de estudo dentre os pensadores e filósofos escolásticos. A divisão do riso é proposta, fundamentalmente, da seguinte forma: riso bom, aquele que exprime alegria, suave, moderado, silencioso, praticamente invisível quanto um sorriso; o riso mau, por sua vez, é aquele da zombaria, desdém, escárnio, que traz em si toda carga jocosa e ofensiva contra seu alvo.

O que os intriga é que o riso seja um fenômeno ao mesmo tempo espiritual e físico, ao encontro do espírito e da matéria. O bom riso é aquele dá pouco espaço ao aspecto físico. Observando o riso pelo aspecto intelectual, os teólogos medievais são prejudicados pelo fato de que o latim que eles utilizam se transformou em língua morta, de uso puramente racional, conceitual, escolástico, mal adaptado à expressão dos sentimentos e do cômico. Já o latim clássico não dispunha de um único termo para o riso. Para designar o sorriso, os escolásticos empregam a palavra *subrisus*, que, durante muito tempo, significou “riso no interior de si mesmo” ou “às escondidas” (Minois, p. 232-233).

Através das características que vimos até aqui, sobre o riso e suas consequentes ações na sociedade podemos dizer que é sem dúvida um fenômeno revolucionário com a característica e capacidade de promover mudanças ou apenas fazer parte atenuante de perspectivas e impulsos para novas mudanças na sociedade. numa perspectiva rabelaisiana, através do estudo de Bakhtin, citado na obra de Georges Minois (2003), podemos dizer que o riso “é um verdadeiro demiurgo, uma potência criativa capaz de ressuscitar os mortos, na qual vida e morte se misturam, num processo indefinido de decomposição e Renascimento” (Minois, 2003, p. 272).

Rabelais e seus contemporâneos, aliados, opositores ou, mesmo adversários, porém, unidos pela comédia, usam as ferramentas em seus atos de expressões, consideradas as mais deselegantes e debochadas categorias – ou poderíamos chamar de uma *descategoria* – na sociedade da época, personificações de tipinhos descorteses e bem dissimulados, sem escrúpulos, sem educação, carregado de deboche, daqueles que arrotam à mesa, sem etiqueta. Essas personas que estimulam o repúdio da sociedade, são reconfigurados nas peças rabelaisianas, como a mais fina e contundente forma crítica e cômica.

[...] a ruptura entre cultura do riso e cultura séria não coincide com o corte entre cultura popular e cultura das elites. O riso, como forma de encarar a existência, encontra-se tanto nas elites como no povo. e o mérito de Rabelais é, justamente, ter realizado a síntese entre o cômico popular medieval, de base corporal, e o cômico humanista, de base intelectual (Minois, 2003, p. 273-274).

As contraposições, paradoxos e dicotomias do cômico, é de “morrer de rir”. embora o aspecto destruidor e violento da derrisão grotesca, apresentada por Rabelais, não há como ignorar o papel social da desalienação, a desmistificação de muitos dogmas que, durante séculos foram elementos constituintes morais dos costumes e de leis. portanto, a destruição pode ser um ato de reconstrução, de ruptura

com dogmatismos desenfreados. O riso inflamado aparece como insuportável blasfêmia (Minois, 2003, p. 277).

Podemos dizer que o cômico transcende a realidade da existência cotidiana. Ele se apresenta, mesmo que momentaneamente, com características de uma realidade diferente daquelas reconhecidas na vida humana, suspenso em um mundo, que não é tão distante das formas compreendidas pela religião. Com isso, não queremos dizer que tenha, necessariamente, uma implicação religiosa, mas alguns aspectos das manifestações do cômico, denotam que, esta outra realidade possui elementos característicos de naturezas redentoras, que não são absolutamente efêmeras, mas apontam para outro mundo, de forma similar, a qual sempre foi objeto da expressão religiosa. Isto é, dito de forma popular, o “riso redentor”. Qualquer expressão cômica que possa causar um riso dessa natureza, tal riso pode ser redentor, no sentido de tornar a vida menos dolorosa e mais suportável, mesmo que seja por alguns instantes. No ponto de vista da fé religiosa, nessa experiência transitória, contém uma intuição, um sinal de redenção genuína, um novo mundo isento das misérias humanas. “Há uma forma secular e uma forma religiosa da experiência cômica, e a passagem de uma para outra exige um ato de fé” (Berger, 2017, p. 340-341).

3.1 REPRESENTAÇÕES CÔMICAS DA RELIGIÃO

Entretanto, já se percebia que nem todo o riso poderia ser mau. Isso levou a classificação de dois tipos de riso, o riso mau, representante do escárnio, da zombaria e o riso bom, o de alegria, de triunfo. O primeiro atribuído aos idiotas, imbecis e desqualificados socialmente e o último, dos sábios e prestigiados. Esse pensamento está presente tanto no Antigo Testamento, quanto nas atribuições gregas sobre as coisas de aspecto cômicos (Minois, 2003, p. 118).

Em sua dicotomia sobre humor, Addison (1672 – 1719) define:

A verdade é a fundadora da família e gerou o bom-senso. O bom-senso gerou o espírito, que se casou com uma dama de um ramo colateral chamada alegria, que lhe deu um filho: o humor. O humor é, pois, o mais jovem dessa ilustre família e, descendendo de parentes com disposições tão diferentes, é de temperamento instável e diverso. Às vezes, adquire ar grave e nuances solenes, outras é desenvolto e se veste com extravagância, de sorte que parece ora sério como um juiz, ora farsista como um saltimbanco. Mas tem

muito de sua mãe e, qualquer que seja seu estado de alma, nunca deixa de fazer rir a companhia (Minois, 2003, p. 424).

Percebemos um sentido indefinível para aplicarmos uma moral a respeito do riso. Sua natureza fugidia, volátil e ligeira, escapa a todas as tramas determinantes que tentam uma precisão de conceito lógico. O riso também é um problema do corpo. Retornamos às questões fisiológicas e nervosas que se misturam com as coisas do pensamento e da razão, com um *zoom* molecular, intracelular, bioquímico, bioquímico, das reações que afetam, no princípio, os sentidos da percepção até o fenômeno do riso. Parece uma impressão bem exagerada, mas se chegamos até aqui falando do cômico e da caricatura, assim, o exagero, se for um pecado, é de todos nós.

Figura 11 – Adão e Eva na radiologia



Fonte: acervo pessoal do autor.

Eva sendo criada de um osso da costela de Adão, de onde ela teria conseguido os demais ossos para compor um esqueleto completo? O tom de Adão simula uma desconfiança, será que Eva teria conseguido os demais ossos com outros homens (e muitos por sinal)? Adão se sente mesquinho por ter doado apenas uma costela, mas com ciúmes – construção do pensamento patriarcal do domínio incondicional do masculino sob quaisquer áreas do cotidiano. A resposta de Eva é um insulto à supremacia hereditária de macho único. Um aspecto subjetivo é o tom de

pele do Adão, vermelho, pois o termo “adam” também pode significar vermelho, de origem do barro e, diferente da Eva, ele foi modelado de argila, do barro. Então, mais que natural, se ele precisar de uns cremes para hidratar a pele.

A criação, no Gênese bíblico, ali estava Adão e Eva, lindos, jovens, perfeitos, sem desejo, sem desgostos, sem precisar trabalhar e nenhum boleto a vencer, nenhum sonho a realizar ou um TCC a concluir. Do que poderiam rir? Mas, se estava dentro ou fora do plano divino, não se sabe, porém, atribui-se como intervenção diabólica, e todo advento do desequilíbrio se instaura. Logo, surge o riso – e os boletos.

No rol das narrativas religiosas tematizadas pelos artistas cômicos, não poderia faltar, por exemplo, os grandes temas da tradição judaico-cristã, que comunga do mesmo cânone escriturístico (ao menos em partes). É o caso do episódio que vemos abaixo, tematizado a partir da recepção, por Moisés, das tábuas com os dez mandamentos.

Figura 12 – 10 Mandamentos, 2ª via



Autor: autoria própria. Charge com colorido digital, 2023, coleção pessoal do autor.

Essa relação com muitas informações apresentadas de maneira não convencional, surpreende a forma de reconhecer uma das histórias mais populares da Bíblia. Porém, para quem conhece a história descrita no livro do Êxodo, no capítulo 19, experimenta imediatamente o desarranjo inusitado e familiar. Essa é uma das maneiras possíveis de manifestação do cômico.

A charge usa alguns elementos visuais que potencializam a narrativa do texto, bem como o texto devolve energia para o desenho. Destacamos, por exemplo, a situação geográfica composta pela montanha e a plaquinha indicando “Sinai”; a oração é o elemento particular por meio da qual o indivíduo exerce sua ligação com sua representação sagrada, mas, no caso apresentado, a cabine telefônica se encarrega desse contato; Moisés pede uma segunda cópia dos “Mandamentos”, pois, com toda força que se tem lá em cima, isso seria como “quebrar um galho” para o patriarca; “baixou uma coisa maligna”, primeiramente, é um trocadilho com “download” de algum vírus danoso, que afeta os sistemas de computador e, na mesma frase faz paródia ao relato do anjo caído do céu e que se instalou na Terra, sendo responsável por todo tipo de malefício; “mandar o filho”, se trata do Cristo; “reiniciar o sistema”, como se faz com equipamentos eletrônicos e computadores, seria uma ideia esperançosa para “salvar” ou melhorar o que se encontra em deterioração no mundo.

Enquanto os pesquisadores e pensadores procuram compreender e apresentar argumentos sobre a relação entre as coisas cômicas e a religião, os artistas conseguem fazê-lo através de um único ato criativo. Um labor de altos e baixos com, aproximadamente, 2.200 anos. Em tempos, o riso quase desaparece na história, para posteriormente reviver com virtude em outro tempo. As religiões de matrizes cristãs, como já dissemos, adotam parte da literatura e costumes judaicos para tornar mais robusto o argumento de idade ancestral, de forma que, a cada nova igreja aberta permanece-se a referência de antiguidade dos textos que remontam ao tempo das “origens do mundo”.

Em paralelo ao pensamento de Bergson, em sua apresentação sobre o termo “inteligência pura” (2017, p. 39), em que a afecção inevitável da razão pelo cômico, só é possível se o ridente estiver arredio de qualquer juízo moral. Nietzsche chama de impulso da consciência, o que é um estado natural da percepção humana. O filósofo alemão faz uma densa e profunda crítica ao pensamento clássico grego, que enxergavam nesse fenômeno tão natural e potente, um problema de relações que atingiam os alicerces dos costumes morais, religiosos e políticos, uma questão de

ordem social, estaria prontamente alvejada, caso essas verdades se tornassem realidade. A potência desse impulso, é tão natural e verdadeiro como a existência em si, ao passo que o ser toma o caminho de conhecer a si mesmo e se tornar quem se é. Alguns pensadores canônicos da filosofia e sociologia debatem e desferem aforismáticas definições sobre o riso, grande parte acovardados em seu conforto da tradição filosófica grega, reproduzindo o demérito da comédia e honrarias à tragédia e ao drama. Thomas Hobbes (1588-1679), cria uma definição sobre os estados de afeto do riso e do cômico, aos quais não eram da maior relevância intelectual e, deveriam ser evitadas por “cabeças pensantes”. Nietzsche faz uma crítica, sobre essa afirmação tão incisiva e rígida de Hobbes, chamando-o ironicamente de “autêntico inglês.”, isto é, na perspectiva cultural que moldam as pessoas em diferentes continentes, hábitos comuns como a pontualidade britânica, que pode ter resultados deselegantes entre os que descumprem o costume, talvez para o alemão mais indignado com o cientificismo, a metafísica e a vida metódica de Kant, o comportamento de Hobbes, só podia ser coisa de um inglês. Mas outros também estavam no mesmo bonde e não economizaram escritos criticando “o inglês”, como Quentin Skinner, que faz uma crítica a esse tipo de sentença, pois na vida, de fato, as coisas não existem determinadamente dadas, prontas, feitas, imutáveis. Todas as coisas da vida são constantemente efêmeras, mutáveis e instáveis. Também nesse sentido, o pensamento de Nietzsche pode ser comparado à ideia, que sempre e oportunamente recorremos, da relação antinômica entre os elementos dotados da flexibilidade e os da rigidez, empreendido na filosofia de Bergson (2018, p. 39-40), porém, para além dos hábitos e gestos do corpo, abrangendo os aspectos da razão e estruturas psicológicas. O “impulso da consciência”, está contido e, completamente desprovido de determinações morais, porque as coisas da consciência e da percepção, estão *a priori*, no sentido puro e natural dos afetos do corpo humano (Nepomuceno, 2020, p. 109).

Essa crítica de Nietzsche, direcionada aos filósofos clássicos helênicos, se estendem e martelam impiedosamente os princípios judaicos, ao cristianismo – quanto mais rígida e dogmática é a doutrina, mais saborosa é a martelada. Pois, um sistema, um método, que vai além dos conceitos da percepção e, se funda em determinações, para isso, é necessário um amontoado de imperativos negativos e normativos que legitimam a castração da liberdade inerente ao impulso da consciência. Então, percebemos, que de maneira psicológica, esse método

fundamentalmente manipulador de rebanhos, segundo o pensamento nietzschiano, quando o indivíduo adota ou se enquadra nesse arcabouço de regras, está constantemente atuando de forma leviana, pois, no íntimo de suas almas fracas e ressentidas, a adesão às regras e as normas morais, que promovem uma ruptura em variados níveis – do crente ao fanático – do impulso afetivo da razão (ou da consciência), que surge no fenômeno da percepção e, principalmente do cômico, acovarda-se em uma vida de negação. Não há uma relação axiomática que leva esse impulso do mundo ao corpo, o qual, obviamente não responde, como naturalmente seria uma reação de estímulos nervosos. Assim, o riso, que naturalmente deveria reagir ao primeiro impulso natural, que a consciência estabeleceu com o elemento cômico, é amputado e, artificialmente substituído por uma prótese de impulso, verdadeiramente um repulso, constituído de uma enciclopédia com incontáveis “nãos” (Nepomuceno, 2020, p. 111-113).

A imagem – e semelhança – de Zaratustra, criada por Nietzsche, é uma forma irônica, ou crítica de perceber que a forma do que está imposto, dado e inserido como matriz tradicional, parece ser inaugurada com um espaço frágil no flanco, que é reluzente à visão cômica e só pode sentir o mínimo de corrosão, pelo viés riso. O personagem Zaratustra é um ente parodiante, análogo e antagônico a forma representativa com que, Paulo, o apóstolo, se fez para o pensamento cristão: criou regras para organizar e desenvolver as sociedades ocidentais. Talvez possamos dizer, em uma figura de linguagem extravagantemente cômica que, Zaratustra faz exatamente a mesma coisa que Paulo, só que ao contrário. Anteriormente, dentro do pensamento judaico, Jeová, o maior representante de todas as formas de monoteísmo, perdeu a fama, Jesus chegou! Segundo o cristianismo, Jeová baixou em Jesus, ou fizeram-no incorporar o espírito e, depois de muito coloca-e-tira de textos na Bíblia, para os cristãos, Jesus engoliu a imagem de Jeová, se tornando a sua própria personificação humana e, com uma das super canceladas de Paulo, na Epístola aos Hebreus: “Jesus Cristo é o mesmo, ontem e hoje, e será para sempre” (Hb 13,8). A estrutura fundamental do cristianismo, demonstra, de forma nada agradável ou aprazível, o preço que se paga por uma vida num além desconhecido, aonde a ideia de um futuro com todos os privilégios, fartura, bonança e, de bônus, imortalidade, são exclusivamente para quem abdicou e negou a vida, dada pelo mesmo Deus e, seguiu as suas leis, baseadas sadicamente em sofrimento, dor, miséria e resignação. Já íamos esquecendo de dizer onde é que ficou o riso nessa

história. Consequentemente, o riso é mais uma vez abolido do pensamento religioso (Nepomuceno, 2020, p. 159).

O Ser que quis multiplicar a sua imagem não colocou absolutamente na boca do homem os dentes do leão, todavia, o homem morde com o riso; tampouco em seus olhos toda astúcia fascinante da serpente, contudo, ele seduz com as lágrimas. E observem que também é com as lágrimas que o homem lava as aflições do homem, que é com o riso que ele suaviza algumas vezes seu coração e o cativa; pois os fenômenos engendrados pela queda tornar-se-ão os meios de redenção (Baudelaire, 2008, p. 35).

Podemos dizer que é um fenômeno, do ponto de vista de algo que aparenta, manifesta ou reage no espírito, impulsionando o corpo, no qual esse espírito habita, em direção a um ato de criação ou destruição. O resultado da expressão motivada por esse impulso, quando se pode dizer que é o mais genuíno na alma, como de um artista, a obra será inacabada. A potência e a virtude que contém na criação é similar a uma gênese divina que cria e dá a sua criatura um arbítrio de ser ou não ser completamente. A dicotomia da interpretação ou da expressão é um ato de dor e prazer: a dor de perceber com certa clareza o que antes estava sob um sóbrio véu de conceitos equivocados ou ignorância e, prazer de distribuir a energia da vontade de agir em uma ação que modifica o mundo, seja esse mundo compartilhado com outras almas ou simplesmente de um cálice amargo de uma vida penitente com estigmas da arte. Por isso, “quanto mais o artista se debruça, com imparcialidade, sobre o detalhe, mais a anarquia aumenta” (Baudelaire, 2010, p. 47).

Os problemas sobre o riso seriam muito mais fáceis, se simplesmente, Jesus tivesse rido. Mesmo que façamos um tipo de anedota casuística, com a seguinte proposição: segundo Aristóteles, o riso faz parte da natureza humana; Jesus, em sua existência terrena, assumiu integralmente, a natureza humana; logo, Jesus poderia ter rido. Mas, será possível que, a graça divina também possui um tipo dicotômico que engloba o riso? Não há texto que diz que Jesus riu ou que não riu, mas não há registro de riso – apenas nós ficamos rindo hereticamente em elaborar blasfêmias risíveis (Minois, 2003, p. 233 – grifo nosso).

Dentre as dicotomias do riso, presentes no Antigo Testamento e, destacamos alguns momentos. Por exemplo, o caso de Sara, mulher de Abraão, quando Deus anuncia aos idosos, que teriam um filho e, Sara riu. Obviamente, não acreditando no absurdo de ter um filho na sua idade. Vejamos o detalhe no texto bíblico, onde Deus diz a Abraão:

Quanto a mim, eis a minha aliança contigo: serás pai de uma multidão de nações (Gn 17,4). Deus disse a Abraão: A tua mulher Sarai, não mais a chamarás de Sarai, mas seu nome é Sara. Eu te abençoarei, e dela te darei um filho (Gn 17,15). Abraão caiu com o rosto por terra e se pôs a rir, pois dizia a si mesmo: “Acaso nascerá um filho a um homem de cem anos, e Sara que tem noventa anos dará ainda à luz?” (Gn 17,17).

Após a aparição de Deus ao casal de velhinhos, Ele se foi. Ficou a aliança e a promessa. Um tempo depois, Deus apareceu novamente. Porém e talvez, representado por três homens, três entidades. Enfim, Abraão se ajoelha, reconhece a divindade, faz um banquete para os visitantes. Talvez eles usassem uma técnica de fala sincronizada, que para a época, sem dúvida, seria uma habilidade espetacular e, então, eles perguntam a Abraão:

“Onde está Sara, tua mulher?” Ele respondeu: “Está na tenda”. O hóspede disse: “Voltarei a ti no próximo ano; então tua mulher Sara terá um filho”. Sara escutava, na entrada da tenda, atrás dele. Ora Abraão e Sara eram velhos, de idade avançada, e Sara deixara de ter o que têm as mulheres. Riu-se, pois, Sara no seu íntimo, dizendo: “Agora que estou velha e velho também está, o meu senhor, terei ainda prazer?” Mas Iahweh disse a Abraão: “Por que se ri Sara, dizendo: ‘Será verdade que vou dar à luz, agora que estou velha?’ Acaso existe algo de tão maravilhoso para Iahweh? Na mesma estação, no próximo ano, voltarei a ti, e Sara terá um filho”. Sara desmentiu: “Eu não ri”, disse ela, porque tinha medo; mas Ele replicou: “Sim, tu riste” (Gn 18,9-15).

E disse Sara: “Deus me deu motivo de riso, todos os que o souberem rirão comigo”. Ela disse também: “Quem teria dito a Abraão que Sara amamentaria filhos! Pois Ihe dei um filho na sua velhice” (Gn 21,6-7).

O riso de Sara representa uma ausência de fé. O problema do riso é um paradoxo nessa história, pois, na primeira visita de Iahweh a Abraão, já Ihe foi anunciado que o nome da criança seria Isaac (יִצְחָק), do hebraico, aquele que ri. Sendo ainda, que o primeiro relato, Abraão cai com rosto em terra e ri. O riso desconfiado de Sara e o riso no nome de um dos três patriarcas da linhagem judaica, deixa no ar a ironia e, no mínimo, uma dicotomia do significado do riso (Berger, 2017, p. 330 - grifo nosso).

Curiosamente, pela disposição lógica relatada na cena, Sara também via e ouvia a voz das entidades, mas essas não dirigiram a voz a Sara, mesmo ouvindo o que se cogitava em seu interior, da sua mente. E se, onisciente, sabendo todas as coisas, por que indaga a Abraão sobre as dúvidas que estão no coração de Sara? Seria uma prova de lealdade entre marido e mulher? Abraão teria sido induzido a julgar o sentimento de Sara? Sara diz que não riu. Teria entendido, ela, que o riso em seu íntimo, aquele que não se esboça no rosto, não é propriamente um riso?

Percebemos que, com os desfechos morais, um riso bem rido, ou outros níveis de riso, são problemas tão complexos quanto a própria definição do riso.

3.1.1 Paradoxos cômicos: risos sagrados e diabólicos

Os fisiologistas do riso, concordam, praticamente em unanimidade sobre a razão do riso. É uma ideia satânica, bizarra, aberração, derivada do orgulho. O fenômeno cômico é um dos signos satânicos do homem, uma das complexidades da maça simbólica. O riso vem da superioridade, da ideia de sua própria superioridade. O riso é uma das expressões mais frequentes e mais numerosas nos diagnósticos de loucura. O riso é satânico, portanto, profundamente humano. Ele é, portanto, no homem a manifestação do seu sentimento que representa a sua própria superioridade. Como o riso é essencialmente humano, é essencialmente contraditório. Quer dizer que, ao mesmo tempo é sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita, em relação a um Ser Absoluto, do qual se possui uma concepção de grandeza infinita, suprema e onipotente. O que, o humano aplica em relação aos animais (Baudelaire, p. 37-39).

Essa diabolização do riso parece ser comum desde a Grécia socrática e aristotélica e, com um capítulo histórico marcante na Idade Média. Os textos históricos analisados pelos filósofos medievais, talvez não possuam no próprio tempo, um caráter tão maligno a respeito do riso, mas a partir de seus intermédios, o aspecto malévolo do riso ficou nitidamente estigmatizado. No cristianismo, o antagonismo, as ideias e as teorias se divergem a respeito do riso.

Numa canção protestante (evangélica), de Josias Menezes (1925 – 2010), bem popular nas igrejas pentecostais, percebemos uma certa indignação com a forma retratada do Cristo, que aparece sempre num momento de paixão, dor e profundo sofrimento:

Ao ver as gravuras dos quadros pintados
Daquilo que dizem ser o meu Senhor
Meu ser não aceita o que está na tela
Porque é falsa a inspiração do pintor

Não creio, não creio num Cristo vencido
Cheio de amargura, semblante de dor
Eu creio num Cristo de rosto alegre
Eu creio num Cristo que é vencedor

O hino exprime a descrença de que Jesus sempre teve o semblante entre austeridade e sofrimento. Pois, aquele que vence, que inspira vitória, deve ter o rosto alegre, naturalmente com um riso, e riso de esperança.

Figura 13 – Jesus Cristo sorrindo



Autor: Inteligência Artificial, Adobe Firefly;
Fonte: Adobe Co. Gerado sob: “Jesus Cristo sorrindo”, Arte, Desenho animado;
Keycode: 29719, em 14 de março de 2024.

Na ilustração acima, gerada por Inteligência Artificial, podemos observar que os parâmetros do riso, mesmo nas figuras sacras, são aplicados e podem obter bons resultados, com desenhos alegres e agradáveis.

Na segunda metade do século XX é que o riso começa ser abordado com outro aspecto. O humor torna-se moda. O riso se torna um elemento de bom gosto e, não ter senso de humor é algo ruim. De repente, todo mundo redescobre o riso bíblico, a começar pelos crentes – protestantes, pentecostais, evangélicos. E, nisso, o homem sempre com a habilidade de criar Deus a sua imagem e semelhança (Minois, 2003, p. 115). Os comentários negativos, principalmente pelos filósofos patrísticos, descrevem o riso como elemento mundano, imoral e, associado à falta de fé. Os lamentos sôfregos e as misérias são exaltados como virtude cristã (Berger, 2017, p. 331).

Elementos da composição estética, como ousadia, coragem, delicadeza, medo, vontade e, tantos outros nuances sensíveis que afetam o corpo, quanto sujeito de percepção, representam uma incógnita, um coringa, no jogo social da vida humana. E, com coerência, o inesperado, desconhecido, com energia de possíveis surpresas, pode conceder à composição cômica, o aspecto de um objeto que transcende de uma insignificância particular de um artista a uma exposição de ideia que aterra sistemas, sejam esses políticos, religiosos ou outras naturezas sociais. O cômico, nas suas expressões humorísticas em diversas artes, ancoradas na liberdade democrática de expressão, trilha numa melindrosa divisa da crítica e da agressão. Porém, percebemos aqui, mais uma dicotomia, comumente manipulada como recurso de engajamento de público. Isto é, de forma popular, como o ditado: “falem bem ou falem mal, mas falem de mim”. Os mecanismos artificiais, programados matematicamente para classificar o discurso, são o mais puro juízo, desprovido de qualquer sensibilidade que, outrora formaria um caráter ético e moral. Por exemplo, a indignação social não significa mais uma preocupação política e sim, um critério vantajoso que coloca na boca do povo, um nome que devia ser esquecido. Um tipo de fato manipulado malignamente e que, pode denunciar que a sociedade já aceitou, com todo resmungo, uma dilaceração vertical e autoritária, seja de um governo, posicionamento político ou de uma ideologia religiosa (Eagleton, 2020, p. 112).

O cômico na vida humana pode ser alcançado, portanto, como saída para se apresentar um modo de vida que socialmente pode ser triste e que, caso se torne alienado, de propósito ou em rebanho, poderá despertar, da ilusão ou fantasia, através da reação provocada pela comicidade. Uma maneira de redimir, reestabelecer e redirecionar o receptor do cômico, a uma perspectiva da realidade mais ampla e crítica de seu ambiente. A seriedade da vida está em nossa liberdade, em todas as coisas que são para nós essenciais, necessárias ou deliberadamente escolhidas. O que em boa parte atribui um caráter trágico, dramático, triste e deprimente da vida. É necessário rir para silenciar as lamúrias dramáticas da realidade (Bergson, 2018, p. 69-71).

As preocupações cotidianas e, algumas correntes ideológicas do tipo “foco, força e fé”, são paradoxais e podem levar uma pessoa a sair de um estado de conforto, mas estabelecer-se em outro estado pior, de fanatismo, com algum tipo de ganho, material, por exemplo, mas uma perda humana suprimida e irreparável numa futura forma de trauma. O automatismo é um piloto automático que reduz a complexidade

real dos problemas no caminho, substituindo as preocupações por uma rigidez sectária e objetiva. Logo, uma tela em branco com todas as tintas e pincéis para pintar o melhor do cômico. O riso está aí para corrigir sua distração e para tirá-la de seu sonho (Bergson, 2018, p. 96).

Toda pequena sociedade que se forma no âmbito de uma maior é levada assim, por um vago instinto, a inventar um modo de correção e de flexibilização da rigidez dos hábitos contraídos alhures e que se trata de modificar. A sociedade propriamente dita não procede de outro modo. É preciso que cada um de seus membros fique atento ao que o cerca, modele-se sobre o que o circunda, evite, enfim, fechar-se em seu caráter como em uma torre de marfim. E é por isso que ela faz pairar sobre cada um, se não a ameaça de uma correção, ao menos a perspectiva de uma humilhação, que, por ser leve, não é menos temida. Tal deve ser a função social do riso. Sempre um pouco humilhante para aquele que é seu objeto, o riso é na verdade uma espécie de trote social (Bergson, 2018, p. 96).

Podemos inserir um elemento comunicante, com caráter de veículo, no intermédio e transmissão do cômico. Isto é, há uma fonte de origem, que percebeu elementos pertinentes a uma manifestação cômica, mas essa percepção é inerente e variável à capacidade perceptiva de cada indivíduo. Assim sendo, se o pacote de todos esses elementos estiverem presentes no mesmo lugar, teremos um artista cômico, uma obra humorística com a representação do fato, o alvo do cômico e um público ridente.

Figura 14 – A criação



Autor: o próprio;
Fonte: acervo pessoal do autor.

A expressão cômica no desenho de humor, quando surge de uma naturalidade, ou espontaneidade, ou seja, sem a obrigação forçosa de um ofício (trabalho, emprego, obrigação), os critérios morais, nesse momento de criação, inexistem, ou no máximo são a última hipótese de julgamento em relação aos elementos usados na obra. Então, uma pergunta popular: o que é a coisa mais importante no desenho cômico (caricatura, charge ou cartum)? Dependendo da circunstância, por exemplo, se a pessoa está sendo desenhada no momento e direciona essa pergunta para seu caricaturista, elegantemente ele vai inventar qualquer resposta, menos ser aristotélico e dizer toda a verdade. Esse tipo de conduta, não é muito comum em humoristas que fazem piadas nos palcos de *stand up*. Esses preferem caminhar pelo vale das sombras processuais, penais e jurídicas, do que perder a oportunidade de zombar da cara de alguém. É aquele que vai rir de qualquer mazela ou desgraça alheia. O satírico distorce as verdades, mente sem pudor, propõe uma importância exagerada ou inventa algo que não existe. Não há limites na imaginação para caricaturar uma cena. Nesse momento, o ego pode promover uma ilusão de invulnerabilidade, de superioridade, bem como mascarar seus próprios defeitos físicos e morais. Esse estranho prazer é bem complexo, pois, no fato de alguém ser alvo do riso, implica-se em ter seus argumentos rebaixados e não contestados, ser descartado, ignorado em vez de refutado. Trata-se de uma forma dolorosa de humilhação (Eagleton, 2020, p. 40).

Destacaremos, desta feita, nosso cativo objeto, que é o desenho. Exemplo a seguir:

Figura 15 – O riso é o melhor remédio



Autor: o próprio;
 Desenho cômico do tipo tirinha;
 Fonte: acervo pessoal do autor.

O riso como objeto, mais uma vez, trazemos a via imediata da razão: se o paciente recebe uma recomendação, esta deve ser um remédio, logo, encontrada em uma farmácia. Porém, no caso a recomendação é o riso. No segundo quadro, da direita para a esquerda, temos uma apropriação popular da comunicação em redes

sociais que expressa uma gargalhada (KKKK), que pode vir juntos, separados, maiúsculos ou em números indefinidos, depende apenas da intensidade do riso que se queira exprimir. Este riso foi dado, distribuído gratuitamente.

Quando o paciente reclama (Hã!?), por que não entendeu e ainda quer um objeto (remédio), para que possa aliviar sua dor (angústia, tristeza), o riso do balconista acaba subitamente no desenho – para dar continuidade ao cômico que será completado pelo texto: “Era amostra grátis. Acabou”.

O riso esconde seu mistério dicotômico: pode ser agressivo, sarcástico, satírico, escarnecedor, mas amigável, alegre, suave. Aparece sob forma de ironia, burlesco, grotesco e outras maneiras ambivalentes. Ao mesmo tempo exprime uma força afirmativa e, por outro lado subversiva; explosão escancarada e escandalosa, ou discreta; sempre com indeterminação exata entre o físico e o psíquico, o individual e o social, o divino e o diabólico. Uma questão entre o que somos e o que deveríamos ser (Ferraz, 2017, p. 21).

3.2 PROBLEMAS ÉTICOS E MORAIS DO RISO

Enfim, chegamos ao delicado ponto em que o cômico e o riso encontram os juízes que classificam a ordem do riso na sociedade. Do que podemos rir? Quando se pode rir? De quem podemos rir?

Na fonte primária e distorcida do humor, o riso é a alegria pela miséria alheia e, por mais que haja algo que pareça diversão, sempre há uma malícia com objetivo de rebaixar o outros (Eagleton, 2020, p. 40-41). “A comédia pode ser menos um exercício de poder que sua contestação. Ela pode ser um campo de conflito simbólico, e não simplesmente o riso zombeteiro dos poderosos” (Eagleton, 2020, p. 42). O humor é pensado como uma forma de expressão despretensiosa e sem função, mas isso é um caminho muito distante de levar a uma teoria verdadeira. Os objetivos e funções do riso tem sido a reforma social. Se as pessoas não se apercebem em seus equívocos por meio de regras, normas e repressões, provavelmente poderão ser esclarecidos pela sátira. O antagonismo, exagero, hipérboles e representações cômicas nas artes, são explorados com fins de civilidade. O riso pode ser empregado para convencer, agradar, desfazer ânimos atrozos ou desferir ofensas e sofrimento. O humor pode ser um mecanismo estabelecido como estado de defesa, afirmação,

subversão, colaboração, solidariedade ou crítica, não é apenas fuga ou negação dessas questões – sejam elas, individuais ou coletivas (Eagleton, 2020, p. 43).

As expressões cômicas se valem dos mais variados recursos, desde o grotesco ao erudito, os quais estão presentes e reconhecidos na sociedade. Elementos estranhos, abstratos e desconhecidos, não possuem relevância por não estabelecerem uma relação de leitura. Os signos mais disseminados e populares são os mais comuns no uso de uma mensagem cômica, o que torna recorrente o uso de símbolos religiosos no humor.

Os elementos utilizados num conto cômico, ou numa anedota, são, em geral, retirados do cotidiano e da vida comum das pessoas. O narrador (contador) não dispõe de tempo para explicações textuais e maior detalhamento sobre o significado dos ingredientes contidos na sua “salada cômica”. A narrativa possui o seu tempo próprio, o tempo do humor, suspenso em ambiguidade e, por isso, numa dimensão puramente racional do intelecto, incapaz de compadecer-se e, justamente por isso, passível do riso provocado. O importante é que todos acompanhem o mais instantaneamente possível o seu raciocínio e estejam completamente seduzidos e preparados para o “golpe” do riso (Martins Filho; Nazareno, 2023, p. 568).

Há algumas coisas, que podemos pontuar, na certeza do artista cômico, como afirma Eagleton (2020), que as pessoas podem ser distintas, mas são previsíveis. Não farão algo extraordinário – do ponto de vista cotidiano – porém, sempre somos cautelosos no trato com cada indivíduo. Todo movimento constante, acelerado, variado, espiral, cíclico, caminha para um fim, uma destruição e restauração. Mesmo se não formos imortais, mas o fluxo de matéria, ao qual estamos inseridos, é infinito (Eagleton, 2020, p. 48).

Um mundo realista tende a exibir o caos e a degradação, e a desconsideração dessa realidade custa um preço muito alto para a sociedade. Dessa maneira, realizações que as pessoas não fariam sozinhos, a comédia se compadece dessa vulnerabilidade. Se a história comete erros, a comédia corrige essas deficiências (Eagleton, 2020, p. 51).

Na vida e no cotidiano, o cômico e suas manifestações, aparecem como um fenômeno de intrusão. O cômico é uma manifestação surpreendente, até aparentemente, meio caótica, inesperada, mas invade o ambiente e a razão dos ridentes presentes num recinto. É muito popular dizer que o cômico não é sério, mas isto não é o centro da essência do cômico, o cômico não pretende ser sério, ou sequer há uma vontade, ou uma força motriz em si, o cômico é um veículo, um mensageiro,

uma espaçonave, um projétil. É uma mensagem, seja ela, séria ou não, mas que seja entregue ao destinatário (Berger, 2017, p. 34-35). Não importa, o cômico não tem uma característica em si que o torne objeto do seu próprio sentido. O cômico surge de um espírito humano e, esse sim, quer tudo, quer criar, quer ir e voltar, quer destruir, quer não querer nada, ou pode juntar tudo isso numa distopia indescritível expressa pela potência do riso. desta forma, o cômico materializado, seria como a eletricidade, invisível, ativa, mas o destino dos fatos causado pela sua corrente está nas mãos de um sujeito de razão, que arbitra o seu fim: no caminho do riso está o que virá a ser ou o que virá a não-ser, uma gênese ou apocalipse, uma força similar ao verbo da criação, um “*bereishit*”¹⁸.

Concomitantemente, o riso se polariza, segundo os critérios morais que avaliam uma obra humorística. A complexidade se eleva indescritivelmente quando a curadoria da criação artística se depara com objetos cômicos. Por natureza violenta, o cômico pode tem a força de fazer exprimir um veto moral no mais eclético dos juízos, bem como eclodir e, até acariciar sentimentos sublimados nos paladinos conservadores da moral. A contradição é praticamente uma regra entre aquele que não vê o mal em rir da tragédia alheia e os que não veem o mal em ser trágico. Com esses e outros aspectos primos, ora são puramente estéticos, ora atenta violentamente aos princípios morais. O que fica ecoando entre o palco e a plateia é o direito de produzir o riso ou de ser constrangido por um senso de empatia (La Taille, 2014, p. 142).

Dizer o que pensa, agredir algum dogma, fazer oposição a uma ideologia ou ideia tradicional instalada na sociedade, não são exatamente o que determinam o campo para uma atitude cômica, mas sem dúvida são meios com possibilidades abundantes que, por ser comum que, por ser comum na vida ativa e perceptiva da sociedade, favorece, por exemplo, artistas cômicos ao uso indiscriminado e ilimitado dos elementos simbólicos que transbordam para o rol dos seus repertórios. Um fato interessante, surge na relação da obra criada com esses critérios, pois a sociedade desavisada, é parte genética desse ato. Uma construção cômica, que é uma construção social. Os membros dessa sociedade, podem se identificar e expressar

¹⁸ בראשית [b'rêishít] = Gênese. Termo hebraico, que intitula o primeiro livro da Torá judaica, provavelmente, com uma sonoridade similar no aramaico, é um conjunto simbólico dentro de uma palavra para determinar mais que o título “Gênese”, mas todo o sentido possível que a razão de seu tempo pudesse reunir e exprimir.

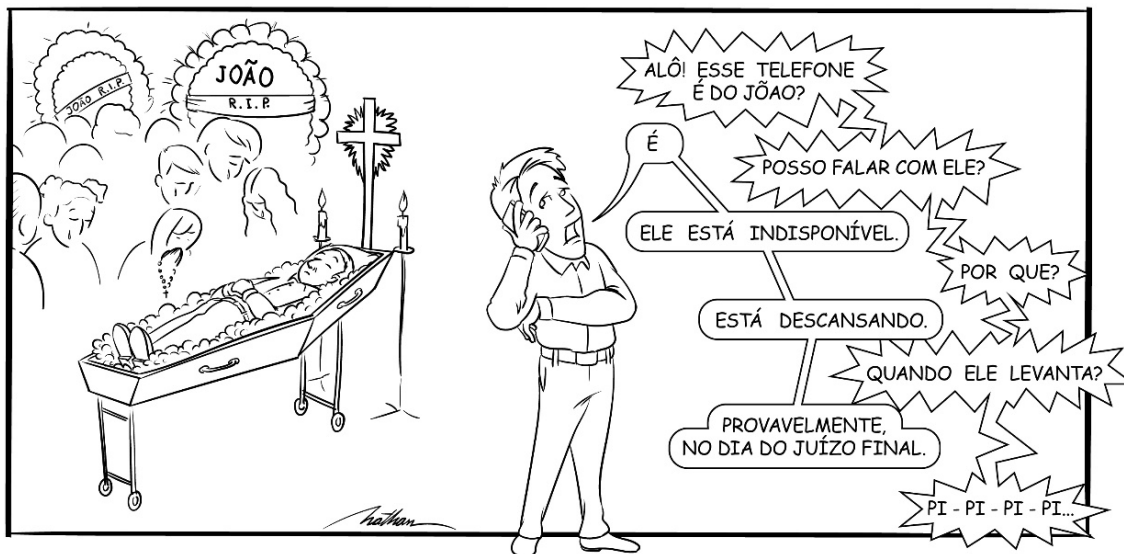
em riso ou indignação, mas pouco provável que não se reconheçam dentro do contexto.

Assim como Minois, Berger, Eagleton e outros, citados em nosso trabalho, La Taille também faz sua divisão do riso em: riso positivo e riso negativo.

Um exemplo para compreendermos o riso positivo, se apresenta da seguinte forma: se o riso se manifesta devido a uma vitória ou sucesso em uma competição, seria natural um riso de alegria. Mas, a expressão do riso pode conter mais força de desdém e menosprezo à fraqueza ao perdedor, do que a expressão de louvor à vitória. Dessa forma, cabe ao vencedor, manter em níveis discretos, o seu riso, para que não provoque constrangimento ou ressentimento em seu oponente. A demonstração de alegria, por meio do riso, encontra-se, nesse caso, em um paradoxo, uma encruzilhada, em que o ridente, deve se valer de suas faculdades de julgar, para determinar o que é essencialmente necessário na expressão de um riso comedido e conveniente, sem ferir ou atenuar os sentimentos de fracasso de um concorrente. Isto é, colocar o critério ético acima de qualquer impulso alegre que, possa se expressar como um riso escancarado. A supressão ao direito de rir, é uma proposta de uma sensibilidade social e moral, na qual, coloca a cordialidade acima do direito de rir (La Taille, 2014, p. 158).

Dentro dessas possibilidades, as coisas, as quais acontecem no cotidiano, na vida e em toda parte do mundo, os fenômenos do riso, esse que não se pode prever ou estabelecer critérios de sua presença, nem se restringe através de recursos éticos, a sua manifestação pode ser catastrófica e bizarra. Um exemplo que pode e, acontece com frequência, são os risos em ambientes fúnebres, como velórios, sepultamentos e assim por diante. As pessoas, já sensibilizadas, com seus sistemas nervosos abalados e desequilibrados, podem naturalmente, sair de um estado de extrema tristeza para um estado de gargalhada, de riso incontrolável. Porém, o riso perante familiares que tiveram uma perda tão dolorida, é algo notadamente desconfortante, antissocial, deselegante e aquém de qualquer compostura ideal.

Figura 16 – Riso no velório



Autor: o próprio;
 Fonte: acervo pessoal do autor.

Na charge apresentada acima, há um espaço geográfico que determina a natureza lúgubre e de tristeza. O parente, com muita elegância, para não causar constrangimento no recinto nem no personagem distante por telefone, tenta algumas explicações religiosas como “o descanso”, para a morte e, o “juízo final”, para a crença de ressurreição em um determinado dia. A ligação é interrompida com notada insatisfação. Mas do lado de cá, a morte, a tristeza, perde completamente o sentido da dor ou do sofrimento e, muito menos de empatia. Só podemos soltar um riso, seja ele da medida que pudermos.

O riso negativo é aquele com motivos ressentidos, vergonha, ódio, raiva etc. Quando o riso é causado pelo sentimento de vergonha ou insegurança, o direito de rir não vem ao caso, pois a pessoa se coloca a rir de si mesmo. Mas, ainda assim, cabe o critério, o qual se deve fazer juízo por outras pessoas. A pessoa que ri, não está propondo uma peça cômica, ela apenas manifestou um riso proveniente de um impulso nervoso inerente a um desequilíbrio – susto, queda, movimento desajustado – e, que não é uma causa cômica. Isso quer dizer que, outras pessoas rindo da vergonha dessa pessoa, do que sofre com o sentimento do erro ou desajuste, também está expressando uma forma de riso negativo (La Taille, 2014, p. 159).

Poderia aparecer que a tarefa de pensar o direito de rir quando de humilhações não apresenta maiores dúvidas morais: tal direito simplesmente

não existiria, pois, a moral condena categoricamente todas as formas de humilhação [...]. Mas o fato é que, nos dias de hoje, tais práticas são condenadas e punidas juridicamente (La Taille, 2014, p. 161).

Exemplos do riso negativo são noticiados constantemente, seja na forma de *bullying*, assédios dos mais variados e, assustadoramente em competições nas quais são avaliados padrões estéticos (La Taille, 2014, p. 162). Nesse ponto, podemos acrescentar alguns aspectos estéticos relacionados a tradições religiosas, nos quais se preservam e cultuam costumes, como por exemplo, das mulheres não cortarem os seus cabelos. Para uma sociedade, já miscigenada e multicultural, uma pessoa adepta desse costume, andando fora do seu grupo, corre um risco enorme de assédios e expressões de intolerância. O riso negativo também está dentro das formas de “humilhação ritualizada”. Isto é, aqueles atos praticados por grupo e, com uma suposta regra que induz o humilhado a aceitar a humilhação. Por exemplo, os trotes universitários (La Taille, 2014, p. 174-175).

3.2.1 Cultura e religião: a ambiguidade nas expressões cômicas

A cultura é amplamente conceituada e, de acordo com as áreas de interesses específicos, aplicada nas diversas linhas de pesquisa, nas quais a cultura se relaciona. Porém, por mais que haja polarização nos métodos de abordar a cultura, há uma convergência para pontos comuns, que são os conceitos fundamentais. Dentro dessas ramificações que buscam aprofundar em problemas mais específicos da cultura, percebemos um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meio das quais, os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida (Geertz, 1989, p. 24). Bem como, aspectos morais (e estéticos) e elementos valorativos da cultura, que caracterizam a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético, costumes, a atitude subjacente em relação a ele mesmo e, ao reflexo do mundo em sua vida (Geertz, 1989, p. 103).

As expressões e as concepções de tempo, espaço, natureza, do ser humano e da sociedade cotidiana, podem ter suas primeiras explicações do sentido de existir, apresentar e representar, de maneira similar com a qual se determina uma propriedade mítica:

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. [...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente (Eliade, 2016, p. 11).

O imaginário, como parece ser, daquilo que se forma na imaginação, relativo a um processo criador ou criativo. Podemos, desse modo, dizer que o mito é a primeira forma de explicação formulada pelo espírito humano em seu anseio de dar sentido, de dar respostas às perguntas que o inquietavam, mais que isso, de “simbolizar” sobre algo com os recursos que estavam disponíveis. “Não existe argumentação sem forma simbólica, nem construção mítica sem inserção lógica” (Ruiz, 2005, p. 143).

São diversas as questões do imaginário. Dos fenômenos que surgem na mente, se estrutura em um quadro mental antes de ser objeto de uma narrativa, um exemplo é o mito: que é um processo de transformação simbólica que surgiu no imaginário, até chegar ao mundo exterior. A princípio possamos pensar que é uma manifestação simples – e talvez possa ser – em seu princípio, mas ganha complexidade e cumpre sua função de explicar ou justificar algo na cultura em determinado tempo. O homem primitivo explicou o mundo dos fenômenos, suas experiências sagradas e até sua própria existência, através do mito e, atribuindo a este um aspecto divino. “Há um espírito fantasista que joga no extremo limite entre a brincadeira e a seriedade” (Huizinga, 2014, p. 7).

Importa, em suma, que o ser humano é um ser simbólico ou *simbológico*. E, mais que isso, essa sistematização operacionalizada por meio dos símbolos possui um caráter integrativo: liga o humano aos outros humanos de sua época, configurando a sua diversidade e estabelecendo a perspectiva espaciotemporal para o desenvolvimento de suas relações, inclusive com o sagrado, o divino e/ou o sobrenatural (Ruiz, 2005, p. 147).

Há fenômenos na cultura, que a geração mais nova considera parte do passado e, para os mais velhos continuam sendo atuais e fazendo parte do seu tempo. Não apenas por uma questão da memória, que é mais extensa nos mais velhos, mas sobretudo porque eles ainda fazem parte de sua cultura. Um espírito de formação

histórica induz em sua ideia, sobre o que é moderno e contemporâneo e, uma parte muito maior do passado. Ao contrário de um espírito que, miopemente, considera apenas o momento que passa (Huizinga, 2014, p. 217).

Com essas considerações e colaborações de alguns princípios sobre a cultura, retomamos o ponto fundamental onde o cômico e o riso estabelecem relações sociais. O sentido simbólico que constitui um tempo cultural, está para as significações que os signos representam num determinado instante. Isto é, da maneira em que os símbolos se modificam, a sociedade também se modifica e, consecutivamente as interpretações simbólicas adquirem aspectos diferentes. Os costumes e as relações humanas tendem a se refinar na medida em que se desvelam os significados das identidades individuais e dos indivíduos em relação ao grupo, de forma que, alguns hábitos se tornam inconvenientes por estarem em desarmonia com um bem comum, ao passo que surgem novos hábitos.

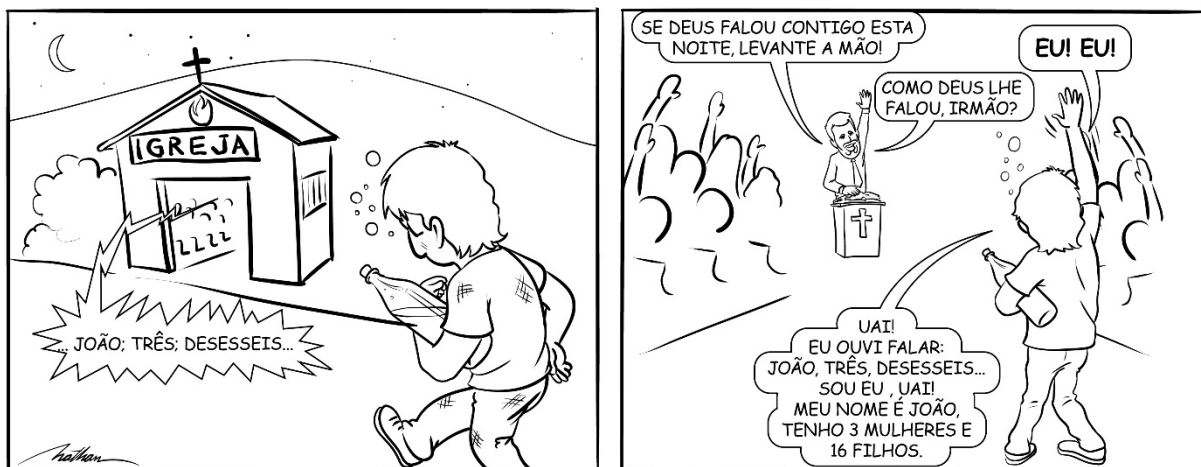
A ordem social, quando funciona bem, envolve o indivíduo em uma teia de hábitos e significados que são experimentados como evidentemente reais apesar da aparência de solidez a ordem social é sempre vulnerável a rupturas. Essas rupturas são causadas por relações com outras realidades a essa em questão. O sagrado e o cômico são uma dessas (Berger, 2017, p. 127-128).

O cômico, quando se manifesta em sua força plena, provoca um fascínio igualmente ambíguo. Tanto o sagrado quanto o cômico possuem infinitos núcleos de significados dentro de uma trama da realidade cotidiana. isto é, produzem uma gama de estresse de variados níveis de intensidade que, passam pela sedução, fascínio, ansiedade, histeria, pavor e pânico. E, nessa torrente de emoções, se uma dessas emoções se expandirem e atingirem um pico, que ultrapasse a linha limitadora da razão, recebendo de portas abertas, a permissão de hospedagem, a realidade começa ser ameaçada (Berger, 2017, p. 128).

[...] a pessoa que, de fato, entende a graça e que corretamente ri de uma história ou ação engraçada, também não consegue sustentar o riso por muito tempo sem que certa ansiedade se desenvolva. Algumas piadas podem ser muito agradáveis; um bombardeio de piadas, ininterrupto, deixará de ser agradável. A dimensão ameaçadora do cômico, então, virá à tona. Tal como o sagrado, o cômico deve ser contido, domesticado, em caso de sua ameaça potencial à ordem social, deva ser impedida de realizar-se (Berger, 2017, p. 128).

No caso da manifestação do cômico, ainda se observa uma progressão gradual da ameaça, que vai do humor inofensivo ou inocente, a limites imprevisíveis, que pode chegar à “inversão grotesca de todas as normas aceitas, de uma piada leve a uma sátira mordaz” (Berger, 2017, p. 128).

Figura 17 – João, três, dezesseis



Autor: o próprio;

Fonte: acervo pessoal do autor.

A tirinha da Figura 17, é uma leitura da ordem das palavras “João”, “três” e “dezesseis”, como signos puros e que não diz, para o bêbado, nada além de um significado simbólico original. Isto é, “João” é apenas um homem qualquer com esse nome; “três” e “dezesseis”, são apenas Algarismos que determinam quantidade. Porém, para o bêbado João, essa disposição ordinária desses elementos, falou imediatamente ao seu coração – ou melhor, ouvidos – e ele imediatamente, reagiu ao afeto da proposição, entrando na igreja. O restante da explicação, é o que vemos no segundo quadrinho e, para quem nunca viu ou ouviu esta piada, vale um riso.

A contenção, tanto sagrado quanto cômico, podem ser feitas dentro dos critérios elementares de ambiente e circunstância, ou seja, no espaço, ou no tempo, ou em ambos. Há lugares e períodos sagrados que, por suas naturezas simbólicas e peculiares, praticamente se atraem e se aglutinam a restrição dentro de um espaço ou tempo. No caso do cômico, podemos dizer que, a contenção no tempo – isso diz também sobre a manifestação oportuna – é muito mais importante do que a contenção no espaço. De maneira que, pode haver, lugares apropriados e designados para apresentações cômicas. No caso, um edifício pode ser chamado de cabaré ou algum nome sugestivo que impele apresentações humorísticas. Porém, alguns lugares que,

embora suas ocupações sejam para diferentes funções, podem vir a ser utilizados como locais nos quais, se pode esperar ouvir piadas ou conversas espirituosas, como em salões e cafeterias. No entanto, não se pode equiparar a cafeteria a uma catedral.

O tempo torna os picos oblíquos em curvas sinuosas, todas as experiências, incluindo a experiência do sagrado: o extraordinário se torna banal. A repetição se torna rotina. No cômico, a piada perde a graça e, é por isso não é possível ficar contando, de maneira eficaz e esperando risos, as mesmas piadas para as mesmas pessoas. Dessa maneira, a contenção do cômico no tempo, no caso de um espaço não designado para tal tipo de expressões artísticas, se dá na forma de evento extraordinário, mesmo que haja frequente ocorrência, o tempo destinado ao cômico é de exceção e pausa em todas as outras atividades próprias do determinado espaço (Berger, 2017, p. 129 – com comentários nossos).

Yves de La Taille realizou alguns estudos sobre a “gênese do juízo moral” a respeito de atos de humilhação, mencionado na sua obra, aqui citada várias vezes, “Humor e tristeza: o direito de rir”. A sua pesquisa foi desenvolvida na área da psicologia, com crianças entre 6 e 10 anos. Seus principais objetivos eram os de analisar as raízes do sentimento de humilhação, buscar evidências precoces no universo afetivo da criança e conhecer as primeiras elaborações morais (La Taille, 2014, p. 144).

No estudo, foram apresentadas 3 histórias e, para cada história são levantadas as questões sobre os sentimentos decorrentes do riso na relação entre objeto cômico e ridente e, outra questão, sobre o juízo moral acerca do direito de rir.

É proposto a seguinte história: “Um dia, um menino chamado João tropeçou e caiu na classe, na frente de todo mundo. Todos riram”. Diante da proposição, elencam as perguntas: “Como se sentiu o João? Por quê?” E, em seguida: “Está certo rir? Por quê?” (La Taille, 2014, p. 145). Surpreendentemente as questões levam a outro problema: a fonte dos sentimentos negativos, são a queda ou o riso?

No desfecho dessa parte da pesquisa, o que foi mais probatório, no sentido comparativo, é que, o sentimento de humilhação, vergonha e constrangimento, é muito maior no que concerte ao riso do que a dor infligida pela queda (La Taille, 2014, p. 146-147).

Outras etapas do estudo, se seguem ampliando para outras faixas etárias e, como esperávamos, são dados que corroboram nossa pesquisa sobre o cômico e

nossa experiência artística que, não menos fatídica, recebe do público, observações e reações semelhantes.

As pontuações pelas quais, fundamentam nossos costumes e diretrizes que constituem o cerne da convenção jurídica de nosso território – algumas peculiaridades da doutrina jurídica são nacionais, outras são universais – que conformam os indivíduos como amparados e regidos, ou protegidos e controlados, como preferirem. Então, aplicamos uma restrição ao que queremos estabelecer: dois elementos são a essência das diretrizes que constituem a definição legislativa do que conhecemos como “Direitos fundamentais” e, esses são os Princípios e as Regras. Os princípios são mandamentos de ordem qualitativa que satisfazem uma demanda que, conforme as considerações e relevância dos objetos apresentados numa disputa, a sentença satisfaz em diferenciados graus. Portanto os princípios não possuem caráter com sentido absoluto ou de resolução binária (sim ou não). Já as regras, constituem um tipo de juízo com caráter primordial e, seu aspecto necessário é aplicado com rigor lógico na equação, onde o veredito é solvido ou absolvido, “nem mais, nem menos” (Perraud, 2020, p. 5-6).

Desta maneira, vamos propor uma ilustração no processo em que o artista, quando sob o ofício de desenvolver uma peça com parâmetros, como é o caso de ilustrações editoriais – a criatividade fica limitada ao campo interpretativo (ler, interpretar e explicar com outra linguagem). Tudo isso, aparentemente para exemplificar com elementos da nossa criatividade e do nosso cotidiano, aos quais em sã razão, jamais imaginaríamos que, a lógica pudesse ser subvertida – por exemplo, a hierarquia entre “universal e particular”, o universal sempre vem primeiro. Mas o que vemos em alguns discursos, inclusive (ou principalmente) jurídicos, é o uso da retórica, inserindo no discurso, elementos podem ser fragilmente confundidos, ou transvalorados sem a menor coerência e, conseqüentemente, a sentença resulta numa completa injustiça.

Dois elementos se formam em nossa mente, pois, é a maneira que o artista visual procede, quando é incumbido de criar uma representação. Como na problemática tragédia do jornal *Charlie Hebdo*, que são a liberdade e a vida. Onde o primeiro está do lado do princípio e o segundo do lado da regra e, ambos estão no grupo dos direitos fundamentais. Agora, colocaremos dois sujeitos, aos quais, ainda não tomaram vocação simpática ou antipática. Os dois sujeitos professam crenças religiosas diferentes e um fez uma caricatura que representa o ídolo religioso de

devoção, do outro. O que foi afetado, se sentiu constrangido, desonrado, desmoralizado e com seus direitos de liberdade religiosa, completamente usurpado. Colocamos agora uma pimenta na parábola: o injustiçado congrega em um tipo de fé bem antiga, onde seus antepassados se sentiam na obrigação de reparar a injúria, punindo o malfeitor com a perda da vida.

Em um campo ousado e bem delicado, o humor e as estratégias cômicas podem representar um grande perigo para os campos políticos. As piadas, peças cômicas, paródias, charges, caricaturas e outras formas de representações abreviadas, curtas, rápidas, efêmeras, mas que atingem certo grau de incômodo – um tipo de estresse social – surgem zumbindo, incomodando, perturbando o sossego de suas vítimas. Mas por outro lado, é a voz mais audível na multidão dos injustiçados para denunciar um desequilíbrio, avareza, corrupção, usurpação ou qualquer forma de abuso de poder e autoridade, atos claramente criminosos.

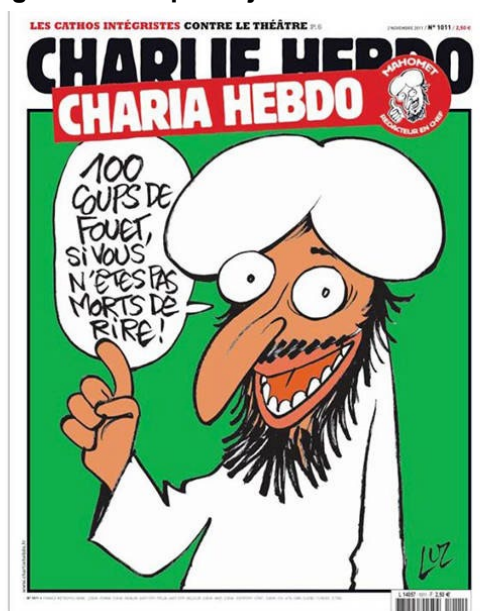
O humor se exprime em diversas artes, como liberdade democrática de criticar. Mas, ao mesmo tempo, pode ser o indício de que a sociedade já aceitou a dilaceração vertical e autoritária de um sistema governo e, a reação, por parte do alvo da crítica, que deveria ser um repúdio, ou pelo menos recobrar um mínimo de ombridade, transforma em avaliação positiva do marketing. Ou seja, se a popularidade está em alta, o mundo pode acabar que o restante se resolve depois. Se a população já chegou ao ponto de substituir qualquer virtude que colabora com o desenvolvimento do mundo, por algum tipo de habilidade performática – comum a animais domésticos miseravelmente adestrados – em forma de vídeos curtos gravados pelo celular e divulgados na Internet, é um indício de que, além do povo ter aceitado – por mais que contra a vontade da maioria – também propaga que o problema está instalado no sistema social, pois, de outra forma, não seria criticado – ainda, infla a estatística de convergência e engajamento na publicidade.

Podemos acrescentar que, a estrutura para equilíbrio e desenvolvimento social, como é o cômico, foi instalado num terreno minado; um debate sobre a qualidade e a necessidade da crítica, a militância, muitas vezes necessária, por parte dos artistas visuais para defender os desfavorecidos, ou para enfrentar diversas violências, e ainda, para cutucar os inertes, que se acomodam em afortunadas posições de grandes responsabilidades (Eagleton, 2020, p. 112 – comentários nossos).

A figura, aparentemente predominante, na concepção do cômico, ou seja, o criador, artífice, o artista que elabora; que entende o princípio essencial da existência do cômico, a vitalidade pulsante e sedenta do riso, e se apresenta mediante a probabilidade anunciada de uma cena que será risível. Pluralmente, essa natureza que habita o artista cômico, também está no zombador, zombeteiro ou gozador. Aquele que vai rir de qualquer mazela ou desgraça alheia, esse satírico, que vai distorcer as verdades, vai mentir sem pudor, propor uma importância exagerada, como quem não conhece limites na imaginação para caricaturar uma cena. Nesse momento, o ego pode promover uma ilusão de invulnerabilidade, de superioridade, bem como mascarar seus próprios defeitos físicos e morais. Esse estranho prazer é bem complexo, pois, no fato de alguém ser alvo do riso, implica-se em ter seus argumentos rebaixados e não contestados, ser descartado, ignorado em vez de refutado. Trata-se de uma forma dolorosa de humilhação (Eagleton, 2020, p. 40 – comentários nossos).

A seguir, a capa¹⁹ do jornal francês que, completou o que faltava na motivação dos terroristas em executar o atentado do dia 7 de janeiro de 2015, em Paris.

Figura 18 – Capa do jornal Charlie Hebdo



Autor: Kurt Westergaard;
Fonte: *Charlie Hebdo*, edição de 2015.

¹⁹ Kurt Westergaard (1935 - 2021), cartunista dinamarquês, responsável pela charge da capa do jornal francês *Charlie Hebdo*, na edição de 2015. No desenho, texto em francês *100 coups de fouet, si vous n'êtes pas morts de rire*, colocado no balão, sendo dito pelo profeta Maomé: “100 chibatadas se você não morrer de rir” – tradução nossa – esta ilustração foi o estopim para o ataque terrorista fosse executado. Houve várias vítimas fatais.

As expressões visuais e gráficas não se limitaram à habilidade que outrora cingia os artistas de desenhos cômicos. O impulso do riso, parece ter uma personagem oculta na trama que está para além do fenômeno do riso. Essa se torna obcecada pelo ato de fazer rir e, com as limitações das artes tradicionais, encontra nos elementos digitais um tsunami de possibilidades para composições cômicas e um mercado de consumidores adictos fascinados e desesperados por uma nova forma do riso.

O recorte que tomamos da cultura e da religião, pode representar uma fatia bem pequena, em comparativo com outros problemas sociais que urgem em seus destaques. Porém, como iremos expressar em nossas considerações finais, o problema do cômico e do riso, expresso por diversos meios, inflige sua relevância.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Rir do caráter de um problema não é o mesmo que rir de um problema de caráter.
Depende da habilidade em identificar o cômico.
O autor.*

O que um dia, fora apenas arte de criança, tornou uma realidade profissional, quando o desenho se transformou em um elemento de sustento da vida há quase 30 anos. Podemos dizer que essa foi a faculdade mais longa que fizemos e ainda permanece aquele sentimento de insatisfação a cada esboço, a cada traço e, sempre por baixo de cada cor, de toda pincelada, se esconde a frustração de insuficiência e o desejo de superação.

Gostaríamos de citar uma passagem que representa um sentimento particular quanto a toda essa trajetória, as pessoas e os elementos que a ela se ligam:

O que abalou meus nervos foi ter completado minha tarefa: minha ignorância incidia apenas sobre pontos insignificantes, mais nenhum enigma a resolver! Tudo desabava! Despertei diante de um novo enigma, e este, soube logo, insolúvel: esse enigma era mesmo tão amargo, deixou-me numa impotência tão acabrunhada que eu o experimentei como Deus, se existe, o experimental (Bataille, 2016, p.25).

Essa sensação que vai apossando da nossa alma é uma agonia. O sofrimento, as dificuldades que passamos durante o processo de autoconhecimento e formação do nosso espírito é dolorido, mas similar à concepção de “temor a Deus” que, temos medo, mas temos desejo de nos aproximar, descrito por Rudolf Otto, no seu livro “O sagrado” (2021). Embora não esteja nesta pesquisa, esse aspecto será abordado em um próximo trabalho.

A trajetória da pesquisa foi composta por grandes mudanças, além das descobertas. No início, tivemos dificuldades com o material bibliográfico. Mas resolvemos seguir o método de buscar os autores citados dentro dos textos que já havíamos selecionado. Isso trouxe uma surpresa muito agradável. Descobrimos pesquisas de autores renomados, mas que estavam fora do índice, no qual estávamos familiarizados e, uma quantidade de autores antigos – isto é, até por volta do século XVI – que, aquela ideia de que o riso e o cômico foram deixados de lado nas pesquisas acadêmicas e na filosofia, tornou-se obsoleta. Embora o tempo de pesquisa seja curto para descoberta, investigação e dissertação, o fato aquece nosso ânimo para pesquisas vindouras.

Outro fato interessante, acreditamos, que ninguém está imune a uma cilada publicitária: a capa, o título e sinopse de um livro, pode muito bem ser um golpe para te vender algo que não está no conteúdo do livro. Ou, até mesmo na obra “O riso” (2018), de Henri Bergson, que foi um dos nossos esteios aqui, das páginas 7 até a 33, é o resumo da tese de doutorado de uma pesquisadora brasileira. Se a pessoa não conhece Bergson e lê a introdução, pode parar por aí, porque tem o resumo das principais obras, como “Matéria e memória”, “Evolução criadora” e “O riso”.

Como nosso objetivo central era estabelecer uma relação dos símbolos que chegam ao riso e, dentre esses símbolos, estariam encontrados dentro de qualquer mecanismo cômico quanto em algumas narrativas religiosas, confirmamos que realmente o símbolo é de fato, elemento de natureza *a priori*, e que, em sua essência, não pertence a nenhuma outra doutrina, a não ser a própria do símbolo. E, desta maneira, como já esperávamos, o símbolo, por assim dizer, está na natureza e, as ideologias o usam como matéria prima de suas doutrinas. Consequentemente, os sistemas do cômico fazem o mesmo, porém, com o requinte de encontrar o símbolo com valores adquiridos racionalmente ou, nem tanto, o que chamamos, popularmente, de “prato cheio”.

Em cada capítulo, abordamos sistematicamente e da forma mais rigorosa possível, os dados bibliográficos. Alguns termos e frases que apareceram com aspectos de autoridade ou convicção e não acompanham um devido autor, são vestígios irreparáveis na nossa natureza em escrever, reescrever, apagar e escrever novamente, intermináveis ensaios explicando a nossa observação sobre elementos ligados ao tema. O trabalho, em nosso modo de ver, é um instrumento que molda, tanto o resultado quanto o método de compreensão da atividade.

No primeiro capítulo, intitulado “As origens do pensamento sobre o riso”, exploramos dados históricos e interpretações de autores consagrados para traçar uma linha, embora breve, sobre significados do riso na antiguidade, Idade média, renascimento, modernidade e contemporaneidade. De modo que, passamos por processos teóricos sobre o cômico em Aristóteles, entendido que a representação cômica da realidade é uma interpretação de uma feiura, vergonha ou erro, mas que não causa um mal ou prejuízo social (p. 15). E, que a perspectiva aristotélica direciona o pensamento sobre o cômico por mais de 10 séculos, sem oposições significativas. Trilhamos por ensaios, opiniões e estudos sobre o riso, o cômico e as expressões que se relacionam com a religião e produzem efeitos socioculturais e, identificamos que

os elementos simbólicos podem ser transitados de uma abordagem para outra transmutando os significados para o objetivo crítico e cômico.

Com dois elementos primos, o “cômico e o irônico”, desenvolvemos nosso segundo capítulo, com uma abordagem mais fisiológica do processo, desenvolvimento, afecção e abrangência do riso. Os elementos da composição cômica, por redundância do termo composição, já são pressupostos de alguma habilidade para tal astúcia, diferentemente da ironia que, traz em uma embalagem sedutora, uma armadilha. Embora, com aferida plateia, ambos os atos possam promover o riso, os aspectos intencionais e metodológicos não são os mesmos. E, além das disparidades, os elementos simbólicos com relevância estrutural, são acentuados e agravados nos juízos sobre a expressão cômica. Neste ponto, a balança ética e moral oscila a favor ou contra o valor estético e crítico da obra cômica ou humorística. Não é de nosso propósito hostilizar pensamentos opostos ou conservadores sobre o riso e o cômico, porém o pensamento, conhecimento e interpretação humana das coisas relacionadas à vida, cultura e religião, se fazem necessário aderir à força movente do progresso e desenvolvimento para que, democraticamente, estabeleçam e mantenham a melhor forma possível de harmonia social.

Desta forma, seguimos com o aspecto ambíguo que intitula nosso terceiro capítulo “A dicotomia do riso”, com ênfase em algumas passagens bíblicas e fatos históricos destacados sobre o cristianismo. O que demonstrou, fatidicamente, em nosso estudo é que o riso, atenuado ou agravado por seus meios de origem, continua sendo uma ferramenta poderosa na comunicação, expressão e memória da sociedade, seja esta, com objetivo de crítica, desafio, entretenimento ou educação, o resultado é o mais rápido e eficiente que encontramos. Talvez, pudéssemos parafrasear o dito popular “quem não vai por amor, vai pela dor”²⁰, em nossa versão “quem não entende por amor ou pela dor, compreende pelo humor”.

Sobre o riso, cômico e humor, não houve tantas novidades a não ser, como descrito, essencialmente no primeiro capítulo, as corroborações conceituais sobre o riso e os demais elementos fundamentais da nossa pesquisa. Mas como abordamos uma bibliografia histórica e, por assim dizer, canônica, os conceitos não são novidade.

²⁰ A citação “quem não vai por amor, vai pela dor”, é atribuída ao médium e escritor Francisco Cândido Xavier (1910 – 2002), conhecido como Chico Xavier, foi o maior representante do Espiritismo kardecista no Brasil e escreveu mais de 400 obras.

Um detalhe interessante que merece destaque, é a observação da proposição em duas perspectivas de lógicas, uma para a razão e outra para imaginação que, embora sejam de universos diferentes, o mecanismo *real* e o fantástico se valem de equações com potências relativamente iguais, que funcionam no mundo particular e social.

A manifestação plena, completa, do cômico, como dissemos, provoca um tipo de êxtase ambíguo que fica entre o fascínio e o pavor. Este tipo de êxtase, como efeito de um mecanismo, é uma reação semelhante a uma experiência sagrada que, desenvolve dentro da vida cotidiana com inúmeras células de símbolos, organizados para obter o fenômeno. E, como sinaliza Berger (2017, p. 128), em ambos os casos, do cômico e do sagrado, é necessário, comedidas regras, para que a afecção da realidade não tome proporções anômalas e, se desvie para o caos. As curvas e os picos do tempo transformam todas as experiências, tanto cômicas quanto sagradas. As cômicas perdem o humor e o riso esvai e, as sagradas se tornam banal e o sentido do ritual torna-se apenas tradição.

Há um impulso que direciona o espírito humano a inércia é um paradoxo do equilíbrio. Pois, se praticamente todas as filosofias que usamos na pesquisa frisam que viver é sinonímia de ação, movimento, devir e, o humano procura sempre um estacionamento com sombra e conforto, de onde jamais precise sair. Como se, viver, fosse um caminho em busca da morte.

Nos aspectos do desenvolvimento humano, desde o estágio psicológico mais superficial ao mais profundo do espírito, se observamos os elementos simbólicos, agentes da “salvação” das pessoas, independentemente de dogmas, crenças e doutrinas, o riso e a religião burilam o espírito para o retorno a um estado de vida harmônica, de autoconhecimento, reconhecimento e aceitação de si.

Desta maneira, consideramos o ser humano com duas forças adversárias: o corpo material, que é pesado, atraído ao solo, à depressão, ao abismo das dores e traumas e, por outro lado a vontade, ligada ao espírito, como uma forma movente que impulsiona e dá sentido de vida.

Os problemas morais e éticos do riso são culturais, como descrevemos nos capítulos 2 e 3. Os juízos e os valores constituídos até então, podem não ser o que estarão em voga ao reler esse texto. A cultura, a sociedade e seus membros mudam com toda a realidade ao redor. O que vai dizer se é certo ou não, na manifestação ou expressão do cômico é o que constitui no espírito, como caráter e boa fé.

Procuramos mais similaridades do que diferenças, embora para isso precisamos determinar discrepâncias entre as origens simbólicas – o que não tem muita importância – que caminham para o mesmo desfecho, uma experiência do espírito. O caminho do sagrado e o caminho do humor, promovem de maneiras organizadas e completamente diferentes um propósito semelhante: trazer o equilíbrio ao espírito humano.

Aqui, sentimos, como pesquisador, a satisfação de uma tarefa cumprida e anseio pela próxima temporada e, como artista, a angústia e desespero pelo próximo quadro em branco para expressar, com melhor primor uma nova obra. Nos reencontraremos conosco mesmo, melhores, mais fortes e com as virtudes que este trabalho nos criou. Amém.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ALBERTI, Verena. *O Riso e o Risível na história do pensamento*. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- ARISTÓFANES. *Um deus chamado dinheiro*. Tradução: Mário Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ltda, 2003.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. 4.ed. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2014. (Série Clássicos Edipro).
- ARISTÓTELES. *Partes dos animais*. Tradução: Maria de Fátima de Souza e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 2.ed. Tradução, introdução e notas: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ARISTÓTELES. *A Política*. Ed. especial. Tradução: Nestor Silveira Chaves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rebelaís*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum*. Tradução, apresentação e organização: Fernando Scheibe. Belo Horizonte – MG: Autêntica Editora, 2016.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Organização e tradução: Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Editora Hedra, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da vida moderna*. Tradução: Jérôme Dufilho; Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica Editora; Edição do Kindle, 2010.
- BERGER, Peter L. *O riso redentor: a dimensão cômica da experiência humana*. Tradução: Noéli Correia de Melo Sobrinho, Beatriz Silveira de Castro Filgueiras. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 2017.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. 1.ed. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 4.ed. 2.imp. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, (Col. Biblioteca do pensamento moderno).
- BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio sobre o significado do cômico*. 1.ed. Tradução: Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: EDIPPRO, 2018.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 4.ed. Tradução: J. Guinsburg, Miriam Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017 (Coleção Debates, Vol. 50).

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

EAGLETON, Terry. *Humor: O papel fundamental do riso na cultura*. 1.ed. Tradução: Alessandra Bonrruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020.

ECO, Umberto. *A história da feiura*. 2.ed. Tradução: Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6.ed. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016. (Col. Debates, vol. 52).

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte*. Tradução: Paulo Polzonoff Jr. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2011.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. Volume 1. 2.ed. Tradução: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora Edusp, 2001.

HIPÓCRATES. *Sobre o riso e a loucura*. Organização e Tradução: Rogério Gimenes de Campos. São Paulo: Hedra, 2011.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 8.ed. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014. (Col. Estudos. Vol. 4).

JOUBERT, Laurent. *Tratado de la risa*. Traducción: Julián Mateo Ballorca. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatria, 2002.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução: Fernando Costa Mattos. Rio de Janeiro: Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2016.

KIRCHOF, Edgar Roberto. *Estética e semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. 1.ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

LA TAILLE, Yves de. *Humor e tristeza: O direito de rir*. 1.ed. Campinas: Papirus, 2014.

MARTINS, Paulo. *Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis: uma leitura da pintura grega clássica*. Revista Phaos, 2008.

MARTINS FILHO, J. R. Felipe; NAZARENO, N. S. *O cômico e o mítico: narrativas religiosas numa perspectiva simbólica do humor*. Recife: Paralellus, v.14, n.35, jul/dez 2023, p. 561-576.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Crepúsculo dos ídolos: ou, como se filosofa com o martelo*. 1.ed. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras (Col. Companhia de Bolso), 2017.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ecce Homo: como alguém torna o que é*. 1.ed. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras (Col. Companhia de Bolso), 2017.

NEPOMUCENO, Bruno. *Nietzsche e a gargalhada dionisíaca: filosofia do riso e do cômico*. 1.ed. Curitiba: Appris, 2020.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3.ed. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000 (Coleção Estudos, Volume 46).

PERRAUD, Julie Lira. *O atentado ao jornal Charlie Hebdo sob a ótica da colisão entre os direitos fundamentais de liberdade de expressão e liberdade religiosa*. Revista eletrônica Jus Navigandi. Brasil: (<https://jus.com.br/86033>) Publicado em 10/2020. (Acesso em: 7 de dezembro de 2021).

PINI, Margherita. *Mestres do desenho*. 1.ed. Tradução do espanhol, inglês e português: Play sounds and words. Itália: Scala Group, 2010.

PLATÃO. *Diálogos IV: Parmênides, Político, Filebo e Lísias*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2015.

POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua: análises linguísticas de piadas*. Campinas – SP: Editora Mercado de Letras, 1998.

REBELAIS, François. *Pantagruel e Gargântua*. 1.ed. Tradução: Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2021.

ROSSET, Clément. *Lógica do pior*. Tradução: Fernando J. Fagundes Ribeiro. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

RUIZ, Castor Bartolomé. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo – RS: Editora UNISINOS, 2003. (Col. Focus).

VOLTAIRE. *Dicionário Filosófico*. Edição digital: Amazon Kindle. Montecristo Editora, 2021.