

**Acerca do riso em Baudelaire:
um problema de tradução entre sujeito e vida**

João Gonçalves Martins Cruz

Dissertação de Mestrado em Filosofia Geral

(versão corrigida e melhorada após defesa pública)

Agosto de 2021

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia Geral realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Nuno Vieira da Rosa e Ferro

*Ao meu avô,
que me ensinou a rir
e
à minha avó,
que me ensinou o resto.*

AGRADECIMENTOS

Gostava de agradecer, em primeiro lugar, a todos os professores que contribuíram para toda esta jornada filosófica: ao professor Nuno Ferro, ao professor Nuno Venturinha, ao professor Mário Jorge de Carvalho, ao professor António Caeiro, ao professor João Constâncio e à professora Marta Mendonça. De facto, não fossem eles e esta tese não seria mais do que uma possibilidade irreal.

Agradeço, em especial: ao professor Nuno Venturinha, pelo trabalho, pela disponibilidade, pela amizade, pela paciência, pela dedicação e pela orientação filosófica; ao professor Mário Jorge de Carvalho, pelas conversas, pelo trabalho, pelo amor à filosofia, pelo alerta das próteses, por todas as horas de gabinete e por me desculpar de me ter esquecido de um horário de atendimento; por fim, ao professor Nuno Ferro, o meu orientador, muito pela paciência, muito pela amizade, muito pelo choque, muito pela frustração, muito-muito pelo tempo e disponibilidade, pelas palavras, e, acima de tudo, pelo riso. A estes professores, por motivos diferentes, estou muito grato.

Agradeço também a todas as pessoas que me cederam espaços de estudo para tentar fugir aos problemas da vida real, portanto: ao Marco, ao Henrique, à Flávia e à Maria.

Agradeço à Marta e à Maria pela disponibilidade, pelas correções, pela gramática e pelo tempo perdido.

Agradeço, em especial, à Maria Salgado pela companhia, pelo cuidado, pela sensibilidade, pela paciência, pela ternura e por toda a alegria.

Agradeço também, por motivos alheios a livros e a estas coisas inúteis, à minha avó.

Por fim, e mais importante, agradeço a todas as pessoas que ao longo deste tempo não me perguntaram se já acabei a tese ou se já fazia alguma coisa de útil com a minha vida.

**ACERCA DO RISO EM BAUDELAIRE:
UM PROBLEMA DE TRADUÇÃO ENTRE SUJEITO E VIDA
JOÃO GONÇALVES MARTINS CRUZ**

RESUMO

O presente trabalho procura esclarecer algumas das confusões relativas ao fenómeno do riso. Embora o fenómeno esteja identificado desde a Antiguidade, só mais tarde, com alguns desenvolvimentos medievais e modernos, se encontra algo como o seu estudo mais completo e sistemático. Acresce ainda a este argumento a própria natureza e estrutura do riso que, embora aparentemente disponível, é esquiva, equívoca e ambígua. Na verdade, porque grande parte dos empreendimentos à volta do riso acaba, inevitavelmente, por o reconduzir à história do ridículo, será necessário encontrar as suas determinações mais fundamentais que fazem daquele um objeto de estudo com corpo próprio.

Com esta ideia em mente, a proposta é simples: acompanhando a leitura do texto *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, de Baudelaire, devem extrair-se os principais aspetos do riso. Para isso, destacam-se três pontos: i) todo o estudo do fenómeno parte da compreensão que se faz de caricatura. Deste modo, porque o que está em causa na caricatura é sempre um riso de escárnio, deve ser esse o âmbito particular do nosso trabalho; ii) uma vez que o autor pensa o fenómeno à luz da tradição cristã, é preciso, de igual forma, pensá-lo nessas condições; iii) toda a leitura deste texto deve depender da máxima baudelairiana *Le Sage ne rit qu'en tremblant*.

O objetivo deste estudo, à luz de Baudelaire, é mostrar, essencialmente, que todo o cómico depende do sujeito, e que todo o riso, enquanto consciência do conflito existencial, deve incluir uma determinação de escárnio.

PALAVRAS-CHAVE: riso; caricatura; escárnio; superioridade; pretensão de lucidez; distorção; comédia; sério; grotesco; sábio; conflito; contradição; Baudelaire.

**ON BAUDELAIRE'S LAUGHTER:
A TRANSLATION PROBLEM BETWEEN SUBJECT AND LIFE**

JOÃO GONÇALVES MARTINS CRUZ

ABSTRACT

The present work seeks to clarify some of the confusion related to the phenomenon of laughter. Although the phenomenon has been identified since Antiquity, only later, with some medieval and modern developments, can a more complete and systematic study be found. Added to this argument is the very nature and structure of laughter which, although apparently available, is elusive, equivocal, and ambiguous. In fact, because many ventures around laughter inevitable end up taking it back to the history of ridicule, it is necessary to find its most fundamental determinations that make it an object of study in its own right.

With this idea in mind, the proposal is simple: following the reading of the text *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, by Baudelaire, the main aspects of laughter should be extracted. For that, three points stand out: i) the whole study of the phenomenon lies in the understanding that it is made of caricature. Therefore, because what is at issue in the caricature is always a derisive laughter, this must be the particular scope of our work; ii) since the author thinks about the phenomenon in the light of Christian tradition, it is also necessary to think about it under these conditions; iii) the entire reading of this text must depend on the Baudelairean maxim *Le Sage ne rit qu'en tremblant*.

The aim of this study, concerning Baudelaire, is to show, essentially, that everything comic depends on the subject, and that all laughter, as an awareness of existential conflict, must include a determination of derision.

KEYWORDS: laughter; caricature; derision; superiority; presumption of lucidity; distortion; comedy; serious; grotesque; sage; conflict; contradiction; Baudelaire.

ÍNDICE:

Introdução	1
1. A caricatura no pensamento baudelairiano	4
1.1 Advertências e dificuldades iniciais.....	4
1.1.1 Acerca das <i>Curiosités Esthétiques</i> e dos ensaios <i>De L'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques</i> e <i>Caricaturistes</i>	4
1.1.2 Acerca do conceito de <i>caricatura</i> presente em <i>De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques</i> e da sua relação com o riso.....	8
1.2 Introdução ao conceito de caricatura e às suas determinações mais comuns.....	12
1.3 O conceito de caricatura: a distorção, o exagero e a semelhança.....	17
2. O riso no pensamento baudelairiano	30
2.1 Introdução e algumas considerações acerca do fenómeno do riso.....	30
2.2 O riso cristão.....	37
2.3 A figura do <i>sábio</i> e a sua relação com o riso. O problema de escala na máxima <i>Le Sage ne rit qu'en tremblant</i>	45
2.4 A estrutura do cómico em ordem ao riso de escárnio: a distância e a superioridade.....	55
2.5 A diversidade do riso: o cómico absoluto e o cómico significativo.....	69
3. Considerações finais	75
Bibliografia	78

LISTA DE ABREVIATURAS:

a) Charles-Pierre Baudelaire

LDR – De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques;

PVM – Le Peintre de la vie moderne;

QCE – Quelques caricaturistes étrangers;

QCF – Quelques caricaturistes français.

b) Outros autores

AH – Aesthetik des Hässlichen; ROSENKRANZ, K.

DST – Discerning the Signs of the Times; NIEBUHR, R.

HC – A History of Caricature; LYNCH, B.

HCG – A History of Caricature and Grotesque; WRIGHT, T.

HRD – L’histoire du rire et de la dérision; MINOIS, G.

LFC – Laughter at the Foot of the Cross; SCREECH, M.A.

LR – Le Rire; BERGSON, H.

RHW – Rabelais and His World; BAKHTIN, M.

WBU – Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten; FREUD, S.

INTRODUÇÃO

Sabemos do risco acrescido que se enfrenta ao tomar Baudelaire como autor desta proposta de trabalho, isto porque ora temos o poeta, ora o crítico, o dândi, o decadente, e muitas outras determinações dentro das quais é, ou poderia ser, reconhecido. Quando ouvimos falar de Baudelaire, invariavelmente, pensamo-lo como o poeta de *Les Fleurs du mal*, o crítico dos *Salons*, ou pensamos até mesmo num outro amálgama de conceitos relativos à decadência europeia do século XIX. É, ao mesmo tempo, claro que Baudelaire é muito mais que este conjunto fechado de categorias, que o arruma numa espécie de dossiê alfabeticamente organizado por temas, a que cada um de nós é obrigado a recorrer caso procure resposta às perguntas: *o que é o dandismo?*; *o que é a arte?*; *o que é beleza?*; *o que é o sofrimento?*; etc. Estudar e ler Baudelaire é muito mais do que isso: é, essencialmente, entrar num ponto de vista que *compreendeu* a vida e que oferece a possibilidade de descobrirmos o mundo onde sempre estivemos sem nos darmos conta.

Ainda assim, que fique sublinhado que não é nossa intenção fazer deste trabalho uma apologia, nem tampouco uma crítica. De igual modo, para não se cair na pretensão de que se achou a *chave mestra* para a *boa leitura* de Baudelaire, deixa-se conscientemente de fora uma contextualização histórica do autor, não se abordando a crise de valores que atravessava toda a Europa do século XIX. Contudo, ainda que não se negue a importância e o impacto dessa instabilidade, temos mais do que razões para crer que há um *não sei quê* a mais que se impõe. Na verdade, é bem mais simples e honesto do que isso: ao abrigo do fenómeno em causa, *o riso*, é *a vida* que consideramos.

Todo este estudo parte de uma necessidade particular de compreender e fundamentar o fenómeno do riso. Ainda que a Antiguidade tenha identificado o fenómeno e extraído algumas das suas determinações essenciais, só a partir da Idade Média se torna possível falar de um estudo e de um desenvolvimento mais detalhados e rigorosos. É ainda preciso mencionar que a tradição filosófica do riso que se acompanha neste trabalho (Platão, Aristóteles, Hobbes, Hutcheson, Freud, Bergson, etc.) deixa de fora um conjunto de pensadores essenciais nestas matérias: Shaftesbury, Kant, Hegel, os românticos alemães, Kierkegaard, etc. De facto, seria particularmente difícil, com o pouco tempo de que se dispõe, abarcar todos estes autores. Insiste-se em que toda a análise que se fará ao longo deste trabalho, ainda que procure dialogar com outros pensadores, se circunscreverá aos fenómenos que o texto de Baudelaire refere.

Neste sentido, a escolha de *LDR* como texto catalisador para se investigar o riso não é inocente. Acreditamos, por todos os motivos que se verão, e que são aqui destacados, que *LDR* ataca os pontos mais débeis, e, por isso, também mais importantes, deste fenómeno. Por esta razão, e porque parte das mesmas intenções, a proposta deste trabalho vai ao encontro das preocupações baudelairianas. Consideram-se dois pontos fundamentais para a leitura de *LDR*: primeiro, não acontece, como se poderia ser levado a pensar, que Baudelaire siga à distância o ponto de vista cristão; pelo contrário, e é preciso sublinhá-lo, o ponto de vista baudelairiano é o ponto de vista cristão. Assim, se por vezes se considerar que se segue demasiado de perto o cristianismo, é, justamente, porque assim é seguido por Baudelaire. De facto, tudo leva a crer que a inspiração para a produção deste artigo tenha vindo, indiretamente, do livro do *Eclesiástico* (ou *Ben Sira*). Segundo, o riso investigado por Baudelaire nada tem que ver com a alegria. É pela associação muito natural de um fenómeno ao outro que muitos trabalhos acabam, irremediavelmente, por não investigar nenhum dos dois. De facto, e isso ficará claro no decorrer do trabalho, ainda que exista uma ocorrência de riso na alegria, estes devem ser fenómenos existencialmente opostos. Por outras palavras, enquanto não é possível que o sujeito que ri (aquele que se encontra na *disposição existencial* do riso tal como Baudelaire a analisa) esteja alegre, é bem possível, e até muito comum, que o sujeito alegre ria.

De forma a alargar o nosso âmbito de compreensão, devemos, em primeiro lugar, considerar *LDR* à luz do *corpus* baudelairiano e, particularmente, das *Curiosités Esthétiques*. De facto, se se considerarem todos os textos que integram as *Curiosités*, *LDR* é um texto com carácter excecional; isto porque, pela sua própria natureza, foge um pouco a todas as considerações estéticas que se encontram nos outros. Ainda assim, isto não significa que não haja neste texto reflexões propriamente estéticas; elas existem e, apesar de secundárias, são, como se verá, fundamentais para a compreensão do riso. Deste modo, e seguindo atentamente *LDR*, é preciso vincar qual a natureza deste riso e perceber qual o seu âmbito de focagem.

Num texto que tem como pretensão compreender a *essência do riso*, Baudelaire começa por explorar, inesperadamente – somente se não se compreender o porquê de aquele integrar as *Curiosités* –, a natureza da caricatura. Acompanhando esta leitura, e seguindo todos os seus passos, somos levados a derivar do choque entre o Homem e a caricatura o riso de escárnio – o verdadeiro tema deste trabalho. A proposta é simples: se

percebermos o que está em causa na caricatura, devemos ser também capazes, de certo modo, de perceber o que está em causa nesta forma específica de riso. Poderia condensar-se tudo isto na seguinte pergunta: *Que relação se estabelece entre a caricatura e o riso causado por esta?* Desta forma, deve dividir-se este trabalho em duas partes fundamentais: a primeira, acerca da caricatura e das suas determinações; a segunda, acerca do riso de escárnio e dos seus problemas. Estas partes devem, apesar disso, funcionar como todos independentes, i.e., devem tentar valer por si; ainda que, inevitavelmente, seja mais importante que a primeira remeta para a segunda.

Só após a introdução da caricatura e das suas determinações se deve, na segunda parte deste trabalho, focar o riso. Em primeiro lugar, enquanto fenómeno disponível, confuso, ambíguo e equívoco, é preciso esclarecê-lo à luz das muitas tradições e filosofias que o tentaram explorar. Da mesma forma, devemos também fazer todas as correções necessárias, e seleccionar os autores e as passagens mais relevantes, para limitar ao máximo o fenómeno em questão e, deste modo, assegurar a consistência do que se dirá mais à frente. Tendo em conta que *LDR* é um texto intrinsecamente cristão, devemos, por esse motivo, explorar a presença do riso no cristianismo. Assim, ainda antes de chegarmos aos pontos principais do texto de Baudelaire acerca do riso, possivelmente já teremos extraído as suas determinações e, com isso, alargado a nossa compreensão cristã do fenómeno.

Essencialmente, são também dois os pontos que precisamos de reter para compreender o riso em *LDR*: primeiro, todo o artigo gira em torno da máxima “*Le Sage ne rit qu’en tremblant*” (*LDR*, II, p. 691). Deste modo, é preciso ter sempre presente que todo o desenvolvimento acerca do riso deve remeter para esta máxima; e, ao mesmo tempo, que deve ser também a máxima a condição de possibilidade deste desenvolvimento. Segundo, todo o riso é um riso de superioridade. Não interessa, para já, dizer muito mais acerca deste ponto; apenas que, como se disse, também ele deve ser reconduzido àquela máxima. Deve ainda trabalhar-se, depois de introduzidas estas determinações, a estrutura do cómico e, por oposição, do sério.

No final, feitas todas as considerações, é preciso pensar, juntamente com Baudelaire, se existe a possibilidade de algo como um riso sem superioridade. Neste sentido, trabalhar-se-á também o cómico absoluto e o cómico significativo.

1. A caricatura no pensamento baudelairiano

1.1 Advertências e dificuldades iniciais

Para aquele que decidiu folhear as poucas páginas de *LDR*, é preciso esclarecer que abriu um mundo. Embora surja como um ensaio relativamente curto, este foi um texto que se alongou durante alguns anos e que, até à data da sua publicação, atravessou diferentes fases do pensamento do autor. Neste sentido, e por vários motivos, como teremos oportunidade de ver no subcapítulo que se segue, considera-se que o texto tem a aparência de um grande concentrado. Deste modo, na tentativa de desocultação de algumas dessas camadas, ainda antes de investirmos contra o núcleo formal de caricatura, parece-nos conveniente investigar a parte da obra de Baudelaire relativa aos artigos de *crítica artística*, e correspondência adjacente. Assim, numa primeira fase, mais introdutória, procuraremos ter em atenção um determinado conjunto de fatores exteriores ao próprio texto, que podem levantar perguntas como: será relevante, por exemplo, *LDR* integrar as *Curiosités Esthétiques*?; Que implicações tem e o que significa o seu tempo de gestação?; De que forma pode incorporar as preocupações do autor?, etc.; para, então, numa segunda fase, aberto o mapa, nos preocuparmos com a caricatura. É com estas e outras questões que o nosso tempo será presentemente ocupado.

1.1.1 Acerca das *Curiosités Esthétiques* e dos ensaios *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques e Caricaturistes*

É importante esclarecer, desde logo, que as *Curiosités Esthétiques*¹ reúnem o conjunto dos ensaios de crítica de arte, entre os quais *LDR*, escritos por Baudelaire; e, embora a

¹ Há uma diferença entre o que são as *Curiosités Esthétiques* para nós, leitores, e para Baudelaire. Antes de se entrar (minimamente) em detalhe acerca das preocupações do autor com as montagens ou os agrupamentos específicos das *Curiosités*, é preciso vincar que essa é, de facto, uma intenção sua. Baudelaire desde muito cedo mostra interesse, na sua correspondência – que, embora não se tenha como material exclusivo, constitui verdadeiramente o núcleo deste trabalho arqueológico –, em reunir a sua obra crítica. Numa carta escrita à sua mãe em 1853 (t.I, carta 134) temos a informação de um primeiro esboço das *Curiosités Esthétiques*: sem nome ainda definido, apenas menciona que pretende reimprimir os seus *Salons* e agregar o seu trabalho *Caricaturistes*. Dois anos mais tarde, Baudelaire publica o seu ensaio *LDR* e anuncia que, juntamente com o artigo *Exposition universelle 1855, Beaux-Arts*, deverá figurar num livro com o título *Peintres, Statuaires et Caricaturistes* – ideia que nunca foi concretizada. Em 1856, Baudelaire assinou o contrato com Poulet-Malassis a entrega de dois livros: “M. Ch. Baudelaire vend à MM. Poulet-Malassis et Eugène de Broise deux ouvrages, l’un, *Les Fleurs du Mal*, l’autre: *Bric-à-brac esthétique*”. Outras sugestões de nomes aparecem, no mesmo ano, numa carta trocada também com Poulet-Malassis: *Miroir de l’art e Cabinet esthétique* (t.I, carta 250). Em 1857, decide pelo título que hoje conhecemos: *Curiosités Esthétiques* (t.II, carta 265). Em março desse mesmo ano, diz faltarem apenas três artigos – *Caricaturistes, Opium e Peintres raisonnés* – para o seu projeto estar completo (t.II, carta 270). Um mês depois, anuncia que no final de maio consegue ter as *Curiosités Esthétiques* terminadas (t.II, carta 278) –

ideia tenha sofrido diversas metamorfoses, persistiu sempre um certo núcleo-duro de textos a serem integrados: os *Salons* e *Caricaturistes*². Porque é que isto é importante, é o que veremos de seguida.

À primeira vista, para o leitor mais apressado, *LDR* trata única e exclusivamente do riso; e, para esse, o título do ensaio pode ler-se simplesmente “De l’essence du rire”. Para os outros, e neles se reflete a nossa proposta, o texto começa no primeiro capítulo; razão pela qual podemos acrescentar ao título “et généralement du comique dans les arts plastiques”. Por isto se defende que o leitor (honesto) de *LDR* se deve desenganar caso pense que encara unicamente os problemas do riso. Ainda que a nossa resposta e argumentação estejam contaminadas pelo tratamento prévio da história das *Curiosités Esthétiques* e de *Caricaturistes* – que apresentaremos ainda neste capítulo –, deve ser possível antecipar uma qualquer relação, ainda por explorar e demonstrar, entre *LDR* e *Caricaturistes* – ou, se se preferir, entre o riso e a caricatura. Não deverá ser difícil aceitar o argumento de que aquele que se esforça por pensar a caricatura, cai – ou tem de cair – inevitavelmente no problema do riso: o caricaturista é sempre, à sua maneira, um cómico. Em contrapartida, afirmar (como é o caso) que *LDR* nasce no meio do pensamento sobre a caricatura é acrescentar qualquer coisa que não está à partida dada numa investigação acerca do riso³: isto é assim porque, se de certa forma somos obrigados a pensar o riso quando temos como objeto a caricatura, o seu contrário, ainda que seja possível, não é necessário. Em todo o caso, também porque a *partie philosophique* (ver nota 3) parece

coisa que também não acontece. Não vale a pena continuarmos a seguir aqui a continuação da história das *Curiosités Esthétiques*; o que dissemos teve apenas a intenção de tentar capturar, o melhor possível, os constantes avanços e recuos deste projeto, que integra tanto *LDR* como alguns dos artigos diretamente relacionados com a caricatura: *QCE* e *QCF*. A este respeito veja-se também: t.II, cartas 280, 363, 405, 430, 432, 460, 462, 466; t.III, cartas 488, 498, 502, 563, 633, 667. Muitos foram os motivos que, ao longo dos anos, levaram aos sucessivos atrasos desta obra – doença, novas organizações, textos abandonados, desenvolvimento de outras ideias, editoras, etc. Baudelaire nunca chega a ver a conclusão deste seu projeto. As *Curiosités Esthétiques* foram publicadas um ano após a morte do autor, por Michel Lévy (Dezembro de 1868).

² Todos os textos que integram as *Curiosités Esthétiques* são escritos no intervalo que vai desde o primeiro ao último *Salon* (1845-1859). Ainda assim, porque não é uma obra publicada pelo autor, e também porque se tem como argumento todos os avanços e recuos das suas publicações, admite-se a possibilidade de esta não ser uma obra fechada.

³ Não é por acaso que *LDR*, apesar de integrar as *Curiosités* e, por isso, partilhar algumas características com os restantes artigos – nomeadamente, tudo aquilo que diz respeito às artes plásticas –, acaba por ser o texto com a identidade mais particular. Na verdade, é com a caricatura, enquanto fio condutor, que Baudelaire estabelece e fixa a duplicidade do seu texto: de um lado o artista e do outro lado o filósofo. Nas suas palavras: “Ceci est donc purement un article de philosophe et d’artiste” (*LDR*, I, p. 690). Podemos ver presente a mesma ideia, três anos antes da publicação de *LDR*, numa carta escrita a Armand Dutacq (1852): “Mon livre est très amusant, il y a une partie philosophique qui est *courte*, le reste est une revue des caricaturistes de talent” (t.I, carta 110). Acredita-se que a tal “partie philosophique” diga respeito a *LDR*. A razão porque Baudelaire menciona um livro encontra-se referida na nota 1.

sugerir uma excursão relativamente aos “verdadeiros” interesses de Baudelaire (os problemas e o estudo da arte em geral), é plausível assumirmos a relação inicial de dependência do pensamento sobre o riso relativamente ao pensamento sobre a caricatura⁴.

Através de um trabalho arqueológico, constatamos que a primeira referência direta ao tema da caricatura se encontra no *Salon de 1845* – a sua primeira obra. Na parte de dentro da capa deste livro, Baudelaire anuncia que outro trabalho está para impressão, *De la Peinture moderne*⁵; e, ainda, que um segundo estaria para sair em breve, *De la Caricature – David, Guérin, Girodet*⁶. Nenhum destes trabalhos foi publicado; e relativamente ao último deste dois acredita-se, atendendo ao título, que está na origem dos textos de que nos ocupamos: *De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, *Quelques caricaturistes français* e *Quelques caricaturistes étrangers*⁷.

Esta introdução seria irrelevante se estes últimos três ensaios – o primeiro e os últimos dois – não tivessem sido publicados somente dez e doze anos depois, respetivamente, em 1855 e em 1857. Sem a publicação de *De la Caricature*, Baudelaire só a 4 de dezembro de 1847, numa carta escrita à sua mãe (t.I, carta 84), volta a mencionar um trabalho relacionado com a caricatura: “Il y a à peu près huit mois que j’ai été chargé de faire deux articles importants qui traînent toujours, l’un une *histoire de la caricature*⁸, l’autre une

⁴ Claro que, no limite, tudo o que dissemos acaba por ser indiferente e não passa de mera retórica. Baudelaire pode nunca ter pensado o riso a partir da caricatura; quanto a isso, não haveria nenhum tipo de problema. Contudo, traçar, desde o início, o caminho que vai da caricatura ao riso é circunscrever este último com base no primeiro – algo que terá ainda de ser visto. Por mais que sejam indiferentes a realidade e a efetividade do que está escrito, acreditamos que tanto o artigo como a correspondência corroboram a nossa hipótese da dependência da análise do riso da análise que se faz da caricatura. De facto, não é precipitado pensarmos isto: com esta afirmação só procuramos dar força ao argumento de que, para Baudelaire, o riso é um problema posterior e que, por esse motivo, é visto através de uma *lente* específica. Embora a sua análise siga outra direção (mais filosófica), ao ponto de (quase) nos fazer esquecer a sua fonte, não acontece que este possa alguma vez ser dela dissociado – até porque, no limite, integra as *Curiosités*. Este assunto será abordado novamente ao longo de toda a primeira parte.

⁵ O único conhecimento que se tem deste texto é a garantia da sua conclusão; contudo, uma vez que não chega às mãos dos leitores, não se guarda nenhum testemunho. Acreditando nas palavras de Baudelaire, somos levados a crer, tanto pelo tema como pela cronologia, que *De la Peinture moderne* tenha sido adaptado para o *Salon de 1846*. As diferenças óbvias entre os dois *Salons*, que fazem do último um texto muito mais elaborado, levam-nos a considerar que algumas páginas de *De la Peinture moderne* tenham sido retiradas, repensadas ou modificadas em função desse texto.

⁶ Embora Baudelaire se debruce durante algum tempo sobre o tema da caricatura, em nenhum dos seus textos mais importantes demonstra interesse significativo em David, Guérin ou Girodet. Ainda assim, podemos encontrar nas *Curiosités* algumas referências a David e Guérin, no *Salon de 1846* e em *Le musée classique du bazar Bonne-Nouvelle* (texto publicado no mesmo ano); e a referência a Girodet encontramos apenas neste último texto.

⁷ *QCF* e *QCE* são textos publicados no *Le Présent*, no mesmo mês de outubro de 1857 (respetivamente, dia 1 e dia 15).

⁸ Ao mesmo tempo que sabemos que Baudelaire tinha como intenção trabalhar numa *história da caricatura*, sabemos também que esse objetivo está ainda por cumprir. Em *LDR* o autor escreve: “Sans doute une *histoire générale de la caricature* dans ses rapports avec tous les faits politiques et religieux, graves ou frivoles, relatifs à l’esprit national ou à la mode, qui ont agité l’humanité, est une oeuvre glorieuse et

*histoire de la sculpture*⁹”. Portanto, chegamos à conclusão de que, pelo menos desde 1845 a caricatura é para Baudelaire um tema inquietante¹⁰.

Ora, somente em 1851 (t.I, carta 111) Baudelaire diz estar seguro de vir a conseguir lançar o seu ensaio sobre os *Caricaturistes* – que, como já dissemos, reflete, pelo menos em parte, os textos *QCF*, *QCE* e talvez *LDR*. Em 1852, em correspondência com Antonio Watrison, o autor é inquirido – uma vez que, dirigido por Maurice Lechâtre, se construiu o *Dictionnaire Universel* – sobre os textos já por si realizados (t.I, carta 124). Baudelaire, para além daqueles que já haviam sido publicados, acrescenta: “Vous pourrez ajouter à cela: *Physiologie du rire*, qui paraîtra, prochainement, à la *Revue de Paris*, sans doute, ainsi que: *Salon des Caricaturistes*, et *Les Limbes*, poésies, chez Michel Lévy”¹¹. Essa teria sido a sua tentativa de título para o seu ensaio sobre o riso¹². Só, então, a 8 de julho de 1855 surge no *Le Portefeuille*, pela primeira vez, *De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* – este seria um dos artigos pretendidos para o futuro livro *Peintres, Statuaires et Caricaturistes* (ver nota 1)¹³.

importante. Le travail est encore à faire, car les essais publiés jusqu’à présent ne son guère que matériaux” (I, p. 690). Portanto, se em 1847 Baudelaire diz estar a trabalhar num artigo sobre a história da caricatura, sabemos que a este não corresponde, pelo menos inteiramente, *LDR*. Para tentativas posteriores deste empreendimento, podemos ver: LYNCH, B., (1926) *A History of Caricature*, London: Faber and Gwyer; WRIGHT, T., (1875) *A History of Caricature and Grottesque*, London: Chatto and Windus, Piccadilly.

⁹ Sobre este último artigo pouco se sabe; acredita-se que foi uma ideia abandonada (acerca de ideias abandonadas, ver nota 1). Ainda assim, no *Salon de 1846* (cap. XVI, “Pourquoi la sculpture est ennuyeuse”) Baudelaire mostra-se reticente relativamente ao poder e impacto atual da escultura. O autor crê que esta arte já não representa o mesmo que no passado: “Sortie de l’époque sauvage, la sculpture, dans son plus magnifique développement, n’est autre chose qu’un art complémentaire. (...) À toutes les grandes époques, la sculpture est un complément; au commencement et à la fin, c’est un art isolé” (XVI, p. 684). Baudelaire alude também à presença de caricatura na escultura em *LDR* (sobre isto, ver nota 16). Este assunto ficará mais claro quando se abordar, à luz de *LDR*, o cómico na Antiguidade. Ainda nas *Curiosités Esthétiques*, ver: *Salon de 1859* (cap. VII, Sculpture).

¹⁰ O texto *LDR* é iniciado da seguinte forma: “Je ne veux pas écrire un traité de la caricature; je veux simplement faire part au lecteur de quelques réflexions qui me sont venues souvent au sujet de ce genre singulier. Ces réflexions étaient devenues pour moi une espèce d’obsession; j’ai voulu me soulager” (I, p. 690). Portanto, é o próprio autor que nos adverte para o facto de que a *LDR* não corresponde uma *histoire de la caricature* – a ideia de 1847 –, mas antes um conjunto de reflexões acerca do género.

¹¹ Esta correspondência marca, finalmente, o corte radical entre o texto dos caricaturistas e aquele acerca do riso – que até agora eram contemplados como um todo homogéneo. Ainda que se tenha o vislumbre de uma eventual separação destes dois textos na carta a Dutacq (t.I, carta 110) – “Je voudrais imprimer dans *le Pays* quelques feuillets intitulés: *Du comique dans les arts et des Caricaturistes*.” –, só na carta a Watrison a distinção se torna evidente. Em 1853, Baudelaire volta a falar do seu trabalho sobre os *Caricaturistes* (t.I, carta 134).

¹² A respeito das influências possíveis para a criação deste título podemos ver o seguinte artigo (com especial ênfase na nota 7): PATTY, J., (1965) Baudelaire and Bossuet on Laughter, *PMLA*, Vol. 80, No. 4, pp. 459-461.

¹³ Existem algumas dúvidas relativamente à data de publicação do texto: se 1853, se 1855 ou 1857. Quanto à primeira data, não temos nada que a fundamente a não ser uma carta do visconde Lovenjoul, que afirma que o texto já desde 1853 se encontra impresso. Como nada foi encontrado a esse respeito, esta carta está desacreditada. Quanto à última data, uma vez que pesquisas mais recentes nos lançam para a publicação do texto em 1855 no *Le Portefeuille*, perde sentido. Deste texto, existe uma versão mais tardia (1868),

Por todos estes motivos, ficamos com a ideia de que estes três textos – *LDR*, *QCF* e *QCE* –, que, aliás, muito provavelmente, partem da ideia original de 1845 *De la Caricature*, 1) apesar de publicados, estariam ainda sujeitos a um número variado de acrescentos; 2) partilham um mesmo intuito, a saber, num sentido lato, “pensar a caricatura”; 3) pelo seu tempo de gestação – dez e doze anos –, podemos concluir que abordam temas que atravessaram várias fases do pensamento de Baudelaire, – desde a publicação do *Salon de 1845* até à primeira edição de *Les Fleurs du Mal* em 1857. Assim, não é de espantar que no início de *LDR* o autor escreva: “J’ai fait, du reste, tous mes efforts pour y mettre un certain ordre et en rendre ainsi la digestion plus facile” (I, p. 690). Estando o leitor informado de que Baudelaire digere este assunto no mínimo há dez anos, esta acaba por tornar-se uma declaração quase irónica¹⁴.

Com tudo isto, apenas quisemos demonstrar que *LDR* é, sem sombra de dúvidas, um texto pensado; não se tratando, de forma alguma, de um *espirro* accidental. O autor projetou-o, dividiu-o, deu-lhe uma ordem específica, refletiu sobre temáticas que o atormentavam, etc.; e, feitas as contas, só podemos concluir que há uma intenção significativa com este texto e que por isso não deve ser posto nem considerado à margem do *pensamento baudelairiano*.

1.1.2. Acerca do conceito de *caricatura* presente em *De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* e da sua relação com o riso

Ainda que o texto de Baudelaire seja sobre a essência do riso, o autor chama a atenção – por tudo aquilo que se indicou no parágrafo anterior – para o facto de esta ser uma reflexão circunscrita à *caricatura* (ver nota 10). Isto não é o mesmo que dizer que a análise que se fará pode partir de uma compreensão desvinculada desta ou daquela região. Quer dizer sim que, pelo contrário, há um claro âmbito de focagem. E, se assim é, uma vez que à partida a abordagem não é total, podemos, desde já, antever a possibilidade de esta investigação resultar num estudo incompleto. *O riso do qual aqui falamos é consequência do choque entre o homem e a caricatura*: “(...) ce spectacle lamentable excite en lui une

publicada no *Le Présent*, que apresenta algumas variações comparativamente com o texto de 1855. Ainda assim, para todos os efeitos, segue-se a versão original de 1855.

¹⁴ Podemos até mesmo ver numa carta a Louis Martinet (t.3, carta 662) a confissão destes estudos: “J’ai fait de longues études sur le comique et sur la caricature”.

hilarité immortelle et incorrigible” (*LDR*, I, p. 690). É um riso de escárnio; e, por isso, à partida, estão descartadas muitas outras possibilidades de riso.

Se, tal como Baudelaire, assumirmos que nada é frívolo aos olhos do filósofo (*LDR*, I, p. 690) e, com isso, percebermos que a sua análise do fenómeno do riso passa pela compreensão do que seja a caricatura, então, a investigação desta última – ainda que por traços bastante gerais – surge necessária. Contudo, num trabalho que tem como intenção explorar o *riso*, seria desproporcional conferirmos-lhe a mesma importância que a este último. É nesse sentido que não apontaremos para mais do que uma *ideia geral da caricatura*. Algo como o seu estudo completo necessitaria de uma outra tese que não a presente. Para o nosso propósito, seguindo o estudo baudelairiano, basta a sua compreensão mais elementar.

Da mesma forma, como teremos oportunidade de observar mais adiante quanto ao *riso*, também no presente caso existe um conjunto de noções cujo significado é tido como muito próximo do de caricatura; o que leva os vários autores a usar indiferenciadamente tanto esta noção como outras, por exemplo: *burlesco*, *grotesco*, *paródia* ou ainda *sátira*. É por esse motivo, uma vez que compreendemos a dificuldade da separação dos termos, que insistimos na importância da delimitação do conceito de *caricatura*. Acrescem a esta problemática as diferentes modificações a que este género foi submetido ao longo dos tempos, sujeito a metamorfoses contínuas na sua compreensão e meios de expressão.

Somos tomados inicialmente por um escrúpulo: a compreensão que fazemos de caricatura *não deve* ser reduzida à pintura¹⁵. Ainda que muitas vezes pensemos o conceito desta forma, isso só acontece pela frequência de exposição à mesma. Foram tantas as vezes que nos habituámos a encontrar caricaturas sob a forma de *desenho* que acabámos

¹⁵ Seria interessante olharmos para a caricatura mesmo antes da formação do conceito e da apropriação das artes em geral, e percebermos que é algo que faz parte da nossa natureza. Desde sempre que a caricatura é, em traços largos, esta forma de desvio, de movimento descendente, de rebaixamento e de exagero. Wright, em *HCG*, escreve: “When, before people cultivated either literature or art, the chieftain sat in his rude hall surrounded by his warriors, they amused themselves by turning their enemies and opponents into mockery, by *laughing at* their weaknesses, joking on their defects, whether physical or mental, and giving them nicknames in accordance therewith, – in fact, caricaturing them in words, or by telling stories which were calculated to excite laughter.” (*HCG*, I, p. 2). Também: “The exaggeration in form consisted chiefly in giving an undue prominence to some characteristic feature, which answered the same purpose as the Anglo-Saxon nickname and distinctive name, and which is, in fact, one of the first principles of all caricature” (*HCG*, III, p. 55). Pode ainda ser acrescentada uma observação de Rosenkranz, relativamente à concepção errada de caricatura de Paulin Paris: “But it would be false limitation to seek caricature only in the works of painting. (...) Poetry is as capable of caricature as painting, indeed due to its more intellectual means of representation it is able to achieve this with far broader scope and more incisive depth” (*AH*, *Disfiguration, or Deformity*, p. 237).

por restringir o seu uso a um único modo. Mesmo que estejamos na posição de quem afirma a dificuldade do termo “caricatura”, não podemos nunca deixar de sentir que somos puxados para o seu uso mais comum e eficaz: desde a criança que rabisca as laterais do seu caderno com desenhos que zombam do professor, até ao artista que faz um ataque político. Por esse motivo, quando hoje em dia pensamos em caricatura, pensamos na sua representação *pictórica*, não tendo sequer em mente a possibilidade de ser outra coisa. Deste modo, sendo este o alerta que queremos deixar, devemos esforçar-nos por uma compreensão alargada do conceito, em vez de o reduzirmos, exclusivamente, à pintura¹⁶.

Outro dos erros a que estamos sujeitos num trabalho como este – que, sem rédeas, muito rápida e facilmente cairia numa análise ou teoria estética – é que, quando nos comprometemos a abordar o tema da caricatura, não estamos a pensar no *artista*, ou na *obra de arte*, ou na *relação* entre estes dois¹⁷. Essa seria, certamente, uma reflexão interessante, importante e possível, que suplementaria o que neste capítulo ficará a faltar. Contudo, essa discussão abrir-nos-ia uma outra porta que para o presente trabalho não assume qualquer importância¹⁸. Não nos interessa quem aperfeiçoou a arte ou aqueles que passaram perto dela, os que tinham técnica mas não tinham espírito ou, pelo contrário, os que tinham espírito mas não tinham técnica; também aqueles que, por trabalharem desde sempre com as letras, decidiram misturar os dois mundos – como possibilidade de

¹⁶ Insistimos com o leitor redobrar a sua atenção, pelo simples facto de muitas vezes acontecer sermos erroneamente embalados pelos textos do autor. Isto porque, de forma semelhante, Baudelaire, quando utiliza o conceito de caricatura – considerando também os ensaios *QCF* e *QCE* –, menciona maioritariamente pinturas; ainda que tal não signifique – e é isso que é verdadeiramente importante reter – que não possa ser empregue noutros contextos (p.ex: escultura, teatro, poesia, etc.). Na verdade, Baudelaire chega mesmo a comentar, em *LDR* (capítulos IV e VI, respetivamente), a existência de caricatura na escultura: “Quant aux grotesques que nous a laissées l’antiquité, les masques, les figurines de bronze, les Hercules tout en muscles, les petits Priapes à la langue recourbée en l’air, aux oreilles pointues, tout en cercelet et en phallus (...) Vénus, Pan, Hercule (...)” (IV, p. 695); e “dans certaines caricatures sculpturales antiques dont j’ai déjà parlé, mais encore dans les monstruosités chinoises qui nous réjouissent si fort (VI, p. 701). Podemos ver alguns exemplos deste tipo de caricaturas, nos capítulos 1 e 2, em *A History of Caricature and Grotesque* de Thomas Wright.

¹⁷ Ainda que *LDR* seja um texto mais comedido relativamente a este assunto (sendo a abordagem a E.T.A. Hoffmann a exceção), acontece muitas vezes, ao longo de *QCF* e *QCE*, Baudelaire procurar pensar o fio condutor entre o artista e a sua obra. A extração de uma marca de água individual define os diferentes artistas; e, através disso, pode afirmar-se, como é o caso, que o *fantástico* é de Goya (*QCE*, II, p. 717) e que o *grotesco* é de Cruikshank (*QCE*, I, p. 716); que o burguês pertence a Daumier (*QCF*, pp. 705-709) e que, contrariamente ao que se pensa, Hogarth é a presença do cómico na morte (*QCE*, I, p. 715). Ora, este é justamente o tipo de trabalho que procuramos evitar fazer nesta dissertação.

¹⁸ Ainda assim, não quer isto dizer que não utilizaremos, a título de exemplo, nenhum artista ou obra de arte; tão-somente quer dizer que sobre estes dois últimos não se tecerá nenhum tipo de reflexão fora daquilo que pretendemos tratar.

acrescento ou deficiência (técnica ou sensível)¹⁹. Noutros termos, não estamos de nenhuma forma interessados no talento, na execução, no desenho, no estilo ou nas motivações e intenções de determinado artista.

Algo que também terá de ficar de fora da nossa análise é a divisão de trabalhos levada a cabo em *LDR*. Baudelaire diz que, relativamente à caricatura, muito mais que noutros ramos de arte, existem duas categorias de obras preciosas e recomendáveis por motivos diferentes e quase opostos: i) aquelas que são valiosas pelos factos que representam; ii) aquelas que contêm um elemento misterioso, durável e eterno: o *belo*²⁰. O autor diz ocupar-se das últimas; e, coisa pouco digna de espanto, diz também que são estas que merecem a atenção do artista. Ora, esta afirmação, que tem mais um tom provocatório do que outra coisa – tanto que o parágrafo seguinte se ocupa unicamente das dificuldades do Instituto em perceber a caricatura e a comédia –, leva-nos à pergunta: “podem as caricaturas ser belas?” (assumindo já que as caricaturas representam idealmente o homem na sua fealdade física e moral). Uma vez que esta é uma das questões que constituem o tal escrutínio estético que aqui tentamos evitar, temos de deixar esta divisão de fora da nossa análise²¹.

Voltamos a insistir no ponto fundamental desta leitura: a caricatura é utilizada em *LDR* como género possibilitante da análise do fenómeno do riso, ou melhor, *de um tipo específico de riso*. A reflexão acerca do conjunto de determinações que acompanham esse

¹⁹ Podemos afirmar, sem grandes teses, deixando de lado uma explicação a fundo, que a leitura de uma caricatura pode ser complicada – ou, se se preferir, que, pelo menos, nem sempre exige adesão imediata. Para tentar combater este problema, diminuindo os compassos da interpretação, muitas vezes se fez uso de legendas com a pretensão de dar alguma informação adicional sobre a imagem, podendo isso acontecer sob a forma de reflexão, informação, *pista*, etc. Este acrescento pode justificar-se de duas formas: 1) a legenda ser fornecida de modo a acrescentar algum valor à imagem, que, ainda assim, *deve tentar valer por si*; 2) o artista, por incapacidade, ao tentar representar algo que não consegue, faz uso desta “etiqueta”. Isso pode acontecer no caso de um bom escritor e mau artista, mas dificilmente aconteceria com o bom artista. Para Baudelaire, um bom exemplo é Daumier: “Les légends qu’on écrit au bas de ses dessins ne servent pas à grand’chose, car ils pourraient généralement s’en passer. Son comique est, pour ainsi dire, involontaire” (*QCF*, p. 710). Ele consegue que a imagem se legende a si mesma. Acerca deste tema, ver o comentário do autor, por exemplo, a Grandville: “(...) aussi l’avons-nous vu souvent user du vieux procédé qui consiste à attacher aux bouches de ses personnages des banderoles parlantes. (...) Mais comme il était artiste par métier et homme de lettres par la tête, il n’a jamais pu les biens exprimer. Il a touché naturellement à plusieurs grandes questions, et il a fini par tomber dans le vie, n’étant tout à fait ni philosophe ni artiste” (*QCF*, p. 711); e Gavarni: “Il n’est pas tout à fait un caricaturiste, ni même uniquement un artiste, il est aussi un littérateur. (...) Il fait lui-même les légendes de ses dessins, et quelquefois très-entortillées. (...) celui-ci est double: il y a le dessin, plus la légende.” (*QCF*, pp. 711-712). Ver também: *AH*, *Disfiguration, or Deformity*, pp. 255-256.

²⁰ Baudelaire distingue ainda noutro texto – algo que parece surgir no seguimento deste argumento – dois tipos de caricaturistas: os históricos e os artísticos. Acerca desta distinção, podemos ver: *QCE*, II, p. 717.

²¹ Toda esta discussão levar-nos-ia à pergunta da tradição *se o feio pode ser belo*; e essa é uma análise que está fora do âmbito deste trabalho. Acerca disto podemos ver: *AH*, *Disfiguration, or Deformity*, p. 247.

gênero levou ao tema do riso, e não o contrário – esse seria, certamente, um projeto possível, ainda que acabasse por incluir muitos mais elementos. Não é de espantar, uma vez que Baudelaire, enquanto crítico, estaria mais sintonizado com problemas que dizem respeito à arte ela mesma e não com problemas tidos como “fronteiriços”. Neste artigo temos uma verdadeira investigação do riso; e agora, finalmente, podemos afirmar que nos encontramos informados sobre os moldes, meios, fronteiras e limites desta investigação. O riso descrito em *LDR*, como produto de uma reflexão acerca da caricatura, exige uma averiguação do que seja a caricatura ela mesma e, por isso, nesta primeira parte focar-nos-emos na sua decomposição, com intenção de traçar as suas principais determinações e a sua finalidade – assumindo que há, pelo menos, uma.

Acontece que, para desenvolvermos algo concreto e proveitoso para a segunda e principal parte deste trabalho, muitas vezes seremos redutores em algumas das nossas análises; deixando de lado informações, pensamentos, testemunhos, obras, que muito contribuíram para o alargamento daquilo que será apresentado apenas como um concentrado. É muito difícil, no tempo e no espaço de que dispomos, e num trabalho que tem como principal estudo o fenómeno do *riso*, sermos exaustivos relativamente a todos os pontos que compõem a *caricatura*²². Ainda assim, é sobre isso mesmo que agora nos deteremos.

1.2 Introdução ao conceito de caricatura e às suas determinações mais comuns

O que é a caricatura? O que é que se deve entender por caricatura? Mesmo antes de nos sentirmos iluminados e colocarmos a nossa farda filosófica é preciso responder a estas duas perguntas de um prisma capaz de ser entendido por todos. Perguntamos,

²² Da mesma forma que o autor informa, no início de *LDR*, que o ensaio não tem a presunção de preencher todos os contornos da noção de caricatura, também aqui não se pode levar a cabo um “tratado” da caricatura. Por este motivo, podemos, de antemão, considerar que este não é um estudo completo; várias determinações ficam de fora e não sabemos se, no limite, são, ou não, as mais importantes. Tudo o que sabemos é que são aquelas que mais interessam a Baudelaire (ver nota 10). Quanto ao nosso trabalho, são deixados de lado aqueles aspetos que podem pertencer à caricatura num plano, por assim dizer, mais secundário (a sua história, os seus desenvolvimentos, as circunstâncias, etc.). Isto não significa que o pano de fundo, como algo que traz consistência e corpo à argumentação, seja indiferente ou irrelevante; o que dizemos é que, dado o quadro que se apresenta, acrescenta pouco. Estamos maioritariamente interessados em extrair a “quintessência” da caricatura; e pensar algo tão denso como a sua história levar-nos-ia a refletir sobre certos momentos e períodos que para o presente caso não assumem relevância. Estamos conscientes, por exemplo, da presença da caricatura na Antiguidade, da mudança de paradigma que ocorre com os medievais (ver nota 27) e com a sua proliferação popular e mediática na Modernidade e na Contemporaneidade. Algo que também não deve ficar esquecido é que não acompanhamos a noção de caricatura no Oriente: deste modo, sempre que se mencionar algo relacionado com a caricatura, deve ser associado à cultura ocidental.

portanto, ainda desvirtuados de qualquer consideração acerca de *LDR*, pelo modo mais fácil de esticarmos o nosso indicador e apontarmos uma caricatura.

O conceito de caricatura, como veremos, forma-se relativamente tarde (séc. XVII-XVIII); isto porque é necessária uma história para a criação de um conceito que aglomere todas as formas do seu aparecimento. Existe certamente uma narrativa da caricatura e podemos afirmar, por tudo aquilo que já se antecipou, que, pelo menos desde 1845, Baudelaire não lhe é indiferente. Compreender a história da caricatura é entender a história do louco que ri do louco²³; e, embora não tenhamos intenções de desenhá-la, é necessário compreender que há uma²⁴ – e que ela faz parte da história do ridículo, que se subsume nisso mesmo.

Se alguma vez procurássemos a definição exata de caricatura e tudo aquilo que o conceito alguma vez quis significar, ou que foi sob o mesmo compreendido, seria um trabalho – apesar de muito interessante – infundável. Ao mesmo tempo que existiria uma variação da definição, os estatutos das diferentes obras também variariam; umas ainda consideradas caricaturas e outras já não. É, por isso, um trabalho confuso, grande e inconsistente. Para evitarmos cair na repetição daquilo que podemos encontrar em todas as obras literárias sobre a caricatura, e também para nos libertarmos, nesta fase inicial, de possíveis erros de compreensão, por este conceito sempre se entendeu o seguinte:

“The word Caricature is derived from the Italian *caricare*, to load, so that to define the art as ‘overloaded representation’ has the merit of age and the convenience of brevity” (*HC*, I, p. 1).

²³ É extensa a bibliografia que explora o fenómeno do *louco que ri do louco* e também de todas as determinações nisso implicadas. Deixamos, para já, o conjunto seletivo de referências que pode ajudar a preparar melhor o nosso caminho: “Sed vicissim insanus insanum ridet ac mutuum sibi voluptatem inuicem ministrant; (...) Proinde cum summa sit inter hos et illos omnibus de rebus dissensio, fit vt vtrique alteris insanire videantur.” (XXXVIII; LXVI); “O louco ri-se do louco, ora um, ora outro, e divertem-se mutuamente; (...) Assim, há uma grande divergência de opiniões entre uns e outros; cada parte considera que a outra está louca.” (ERASMO, (2014) *Moriae Encomium*, edição bilingue latim-português: Elogio da Loucura, Lisboa: Nova Vega). Pode ver-se também: 1Co 1:18-25; 1Co 3:18-19.

²⁴ Esta história teria certamente de passar por uma averiguação dos diferentes compassos que marcam a História. Os objetos da caricatura vão variando ao longo dos tempos, das necessidades e das vontades. Não esquecer também que os diferentes períodos traziam muitas vezes novos desenvolvimentos materiais (métodos de gravura e de impressão). Assim, é mais natural encontrarmos determinadas representações de objetos em certas civilizações do que noutras; ainda que isso não negue a possibilidade de encontrarmos uma caricatura sobre um assunto que à partida não seria expectável naquele ano, naquele século ou naquela época. Este não é de todo um assunto com limites ou barreiras bem definidas, que começa num dado tempo e termina noutra. Um dos melhores exemplos para se compreender o que se está a dizer pode ser encontrado no contexto da Reforma Protestante e Contra-Reforma, quer seja pela mistura das agendas políticas com as agendas religiosas, pela globalidade que trouxe à caricatura, ou pela forma extrema de rebaixar o *sistema* contrário.

Ou ainda, noutra citação:

“*Caricature* is, of course, an Italian word, derived from the verb *caricare*, to charge or load; and therefore, it means a picture which is charged, or exaggerated (the old French dictionaries say, ‘c’est la même chose que charge en peinture’).” (*HCG*, XXIII, p. 415).

Há pelo menos duas primeiras ocorrências conhecidas da palavra: a primeira surge pela mão de Sir Thomas Browne, na sua obra *Christian Morals* (1716)²⁵; a segunda, no Ensaio No. 537 de J. Hughes, no *Spectator* (1712)²⁶. Nestes textos, por pretender identificar um *tipo de comportamento* que deve ser evitado, e por não corresponder inteiramente à verdadeira natureza do homem – o que quer que isso signifique –, a sua utilização tem uma conotação negativa, i.e., o homem deve tentar evitar ser uma caricatura de si mesmo.

Ainda antes de auscultarmos o conceito de caricatura, seria proveitoso aludirmos a algumas categorias ou elementos que muitas vezes constituem, consciente ou inconscientemente, o seu núcleo próprio. Falamos de todas aquelas determinações concetuais presentes, mas ainda não decisivas para a caricatura ser o que é. Quem estuda a caricatura, quase inevitavelmente, terá de cair nos problemas das *máscaras*, das *festas*, dos *disfarces* e dos *bobos*; e, certamente, não se poderão deixar para trás as noções de *paródia*, *burlesco*, *grotesco*, *fealdade*, *sátira*, *ridículo*, *escárnio*, *moralidade*, *sagrado*, *seriedade*²⁷. Este seria o conjunto de termos naturalmente implicados no conceito de

²⁵ A ordem apresentada parece não ser a mais correta; contudo, o livro de 1716 foi postumamente publicado. Sir Thomas Browne morre a 1682. O texto diz o seguinte: “Expose not thy self by four-footed manners unto monstrous draughts, and Caricature representations.” (BROWNE, T., (1845) *Christian Morals*, London: Henry Washbourne; parte III, §14, p. 50). Esta secção aborda exclusivamente uma contraposição entre a natureza humana, um *dever ser*, e a natureza *bestial*. É seguido de uma série de “mandamentos” sobre o que devemos evitar fazer. Trata-se, portanto, de um apelo a que nos comportemos racionalmente, evitando, por isso, cair em vícios. Noutras palavras: o homem deve evitar ser uma caricatura; onde “ser” se equipara a uma forma de comportamento.

²⁶ Este é um texto que aborda também a corrupção da natureza humana, ou melhor, o afastamento do homem em relação à virtude: “(...) and Satirists describe nothing but Deformity. From all these Hands we have suche Draughts of Mankind as are represented in those burlesque Pictures, which the *Italians* call *Caracatura*’s; where the Art consists in preserving, amidst distorted Proportions and aggravated Features, some distinguishing Likeness of the Person, but in such a manner as to transform the most agreeable Beauty into the most odious Monster.” (No. 537, Saturday, November 15, 1712).

²⁷ Chamamos a atenção para o facto de estas noções já terem sido estudadas pela tradição. Recorremos, portanto, ao seu uso mais simples e não-problemático. Se considerássemos isoladamente cada um destes elementos, estes trariam preocupações próprias que só num projeto mais vasto e exaustivo poderiam ser levadas em conta. Ainda assim, insistimos que muitas destas noções adquirem um novo peso com o Cristianismo – muito provavelmente porque intensificam e radicalizam o conceito de *consciência* (provocação que teremos de deixar, para já, sem desenvolvimento). A Idade Média lida com uma verdadeira transformação de muitos destes predicados, e isso é algo que se faz sentir também na região do cómico: “c’est en nous, chrétiens, qu’est le comique” (*LDR*, IV, p. 695). Depois de Cristo, todas as questões estariam resolvidas em polos antagónicos de *bem* ou *mal*, e teriam um propósito último que justificasse nesses

caricatura – alguns deles com relações mais diretas e compreensíveis do que outras. Não se trata de um labirinto sem mapa: na verdade, quando pensamos em caricatura dispomos, mais ou menos, de um conjunto de noções, que podem ser aquelas ou outras. Sabemos que o conceito acarreta uma carga não-dispensável e atiramos para este emaranhado concetual determinações como: *disformidade*, *exagero*, *distorção*, etc.; e, num sentido mais amplo: *loucura*, *inversão*, *realidade*, etc. Neste sentido, à primeira vista, no que diz respeito à caricatura, não é errado pensarmos que lhe está associada uma ideia negativa. Por um lado, este género está marcado negativamente pela forma como representa o que representa; por outro lado, é positivamente compreendido pelo efeito que produz através do representado. Esta é a ambivalência que marca de raiz a caricatura.

Ora, ainda que, para compreender a caricatura, passemos por esta forma bipolar de entendimento, é preciso perceber que aquela está “mais virada” para assuntos específicos – mesmo que, no limite, admitamos que possa assumir uma forma infinitamente variada. É próprio da caricatura estar mais afinada por certos conteúdos, movimentos e correntes, do que por outros²⁸. Mesmo assim, somos obrigados, desde já, a reconhecer que, independentemente do seu objeto, o que define, verdadeiramente, a caricatura é um enorme *poder de insubmissão*²⁹. A força da caricatura está espelhada num grau de

ditames todos os atos. Não é de admirar que especialmente neste período tenha existido, mesmo a par da caricatura, uma grande predominância do grotesco, uma forte presença do demoníaco, do par *luz-escuridão*, da representação dos vícios, etc.

²⁸ Tal como muito bem apontou Baudelaire, os objetos tendencialmente mais interessantes da caricatura – sem agora se apontarem argumentos – são: “(...) tous les faits politiques et religieux, graves ou frivoles, relatifs à l’esprit national ou à la mode (...)” (*LDR*, I, p. 690). O autor, por exemplo, refere em *QCF* (p. 705) que a Revolução de 1830 foi um dos mais prolíficos períodos em termos de caricaturas; inclusive, deu origem ao arquivo cómico *La Caricature*, que mais tarde acabou por ser absorvido pelo famoso jornal *Le Charivari*. Sobre este período, com intenção de fornecer alguns exemplos, podemos ver as seguintes caricaturas: *Les Poires* (1831), de Daumier; e *Le juste milieu se crotte* (1832), de Traviès. Acontece que a caricatura assume estas ditas preferências porque, enquanto género, não trata diretamente de conceitos: precisa de desformalizá-los: “Caricature on the other hand no longer has its measure only a general concept, but rather demands the determinate relation to an *already individualized concept*, which can have a very general significance, a great scope of application, and yet must come out of the sphere of mere conceptuality. The concept of the family, of the state, of dance, of painting, of greed, etc., cannot as such be caricatured. (...) The prototype cannot remain the merely abstract concept, it must have taken on a form that is in some way already individual.” (*AH*, *Disfiguration, or Deformity*, pp. 235-236). Rosenkranz dá o exemplo de Sócrates e da filosofia: “Philosophy in general, cannot be caricatured, a philosopher on the other hand, very well. (...) Socrates was the schema, the transition to poetic individualization”. Portanto, noutras palavras, pode dizer-se que a caricatura tem que ver com o Homem.

²⁹ Nas palavras de Freud: “The joke then represents a rebellion against authority, a *liberation from its pressure*. The charm of caricatures lies in this same factor: we laugh at them even if they are unsuccessful simply because we count rebellion against authority as a merit.” (*WBU*, III, 3, p. 149). Acontece também muitas vezes que as caricaturas que “brincam” com a fealdade (moral ou física) fazem-no, não com intenções malévolas – como se estivéssemos na presença de um qualquer caricaturista que retirasse prazer do mal –, mas com o propósito de diminuir o poder e força do mal. É neste sentido que se pode dizer que a caricatura contribui, verdadeiramente, para a *domesticação* do mal. Há sempre uma *força* que age subterraneamente neste tipo de representações. Isto podia levar-nos à ampla discussão medieval entre

rebeldia perante a “ordem natural das coisas”, e, qualquer que seja o seu objeto, será inevitavelmente um produto dessa tese³⁰.

Chegados aqui, podemos lançar a pergunta: “porque é que a caricatura é para nós um problema?”. Diríamos: “ela faz rir, mas muita coisa faz rir”. A questão é, por isso, ainda mais específica: “porquê *especificamente* a caricatura?”. Existe um claro problema na relação entre o sujeito que observa uma caricatura e a caricatura observada. Nesta relação existem dois comandos diferentes: um que ordena rir e outro que *aconselha* a não rir. Na confusão, o sujeito ri. Baudelaire escreve, acerca desta relação, e como citámos atrás: “ce spectacle lamentable excite en lui une hilarité immortelle et incorrigible” (*LDR*, I, p. 690). É ainda preciso informar o leitor de que este “espetáculo lamentável” diz respeito às caricaturas *destinadas a representar o homem na sua própria fealdade moral e física*. Portanto, fechando o círculo, o homem que observa uma caricatura observa-se (refletido num pedaço de mundo); e, “chose non moins mystérieuse”, ri disso. Como? Que espécie

Cistercienses e Cartuxos sobre se este tipo de representações deve ou não figurar nos locais de adoração. Como este seria um assunto mais complexo do que aquele que aqui apresentamos ficamo-nos simplesmente pela identificação do problema. Sobre este assunto podem ver-se três obras que condensam bem esta problemática: CLARAVAL, B., (1963) *Apologia ad Guillelmum Abatem*, Roma: Cistercienses, XII-29; ECO, U., (2002) *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, London: Yale University Press; PANOFSKY, E., (1946) *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*, Princeton: Princeton University Press.

³⁰ Queremos apenas documentar alguns exemplos que consideramos importantes para a compreensão do que se deve entender e do que se fez em matéria de caricatura, também porque não queremos que esta primeira parte do trabalho esteja completamente despida de exemplos concretos. Duas caricaturas da Antiguidade muito analisadas são: i) em Pompeia, na parede exterior de uma casa, podemos encontrar gravado aquilo que se acredita ser, em sentido estrito, a primeira caricatura política. Após o tumulto de 59DC no anfiteatro de Pompeia entre pompeianos e nucerianos, Nero proíbe durante dez anos todas as formas de divertimento teatrais para os pompeianos. Isto só acontece porque os nucerianos, já derrotados, decidem protestar perante o imperador. A caricatura surge com a inscrição “CAMPANI VICTORIA VNA CVM NVCKERINIS PERISTIS” colocada abaixo de uma figura completamente armada que segura um ramo de palmeira (o emblema da vitória); ii) não se sabe ao certo, mas estima-se que, 140 anos depois, apareça uma muito particular caricatura deste período. Encontrada nas paredes de Roma, trata-se de uma caricatura que troça de Alexamenos em particular e dos cristãos em geral. Esta retrata o episódio de adoração de Alexamenos a Deus, onde Cristo crucificado aparece com corpo de homem e cabeça de asno. O fundo da gravura é acompanhado da seguinte legenda: “ΑΛΕΞΑΜΕΝΟΣ ΚΕΒΕΤΕ ΘΕΟΝ” (“Alexamenos venera Deus”). Aqui, não só existe a típica montagem quimérica, onde se misturam partes animais com humanas, como também uma zombaria acerca do sagrado. Durante a Reforma Protestante, uma das mais conhecidas caricaturas é sem dúvida a do monge e do diabo. Esta caricatura específica mostra a cabeça de um monge gordo a ser utilizada como uma gaita-de-foles pelo diabo (é indiferente, para o nosso caso, perceber se o que está em causa é uma denúncia católica de Lutero, ou se, pelo contrário, uma denúncia luterana do monasticismo). A partir do século XVII podemos colocar aqui, de facto, o que quisermos. Os autores começam a assinar as suas obras e as obras passam a ser identificadas por autores, algo que não era muito comum até aos inícios da Modernidade (sobre as obras não assinadas e o anonimato dos autores: *HC*, VII, p. 78). A caricatura, que antes não se dizia deste ou daquele artista, surge na Modernidade, espalhada um pouco por toda a Europa com nomes como Callot, Hogarth, etc. Tudo isto acaba por ser o efeito do desenvolvimento da Europa e, conseqüentemente, de novos métodos de gravura e de impressão. Por exemplo, quando Baudelaire, em *LDR*, menciona as figuras carnavalescas de Callot (VI, p. 698) e faz referência a *Varie Figure Gobbi* (1622).

de exercício, aparentemente absurdo, é este? Não deveríamos esperar intervenção de categorias de *amor por si* ou, até mesmo, de algo como uma empatia universal mínima, que impedissem este riso? Qual o “pó mágico” próprio da caricatura que obriga o sujeito a rir-se?³¹

Todas as pontas soltas serão trabalhadas no capítulo que se segue. Agora que conseguimos ter, mais ou menos, uma visão global dos problemas e das determinações da caricatura, torna-se necessário sabermos a que é que esta realmente corresponde. Independentemente do caminho que esta investigação tomar, por ser algo que se cozinha nas fomalhas do ridículo, é certo que a caricatura vive em nós na mesma proporção que a nossa incontinência. Será sobre este ponto que o parágrafo seguinte se irá deter, de modo a criar uma ponte para a segunda parte deste trabalho: o riso.

1.3 O conceito de caricatura: a distorção, o exagero e a semelhança

Seria talvez sensato começarmos por apontar o óbvio: existe na caricatura uma tripla relação entre um caricaturista, um observador e um objeto representado. Nesta relação, cada um dos termos cumpre um propósito específico e distinto³²; e aquilo que é

³¹ Todas estas perguntas parecem apontar para o mesmo: rir parece não ser a atitude mais correta para quem assiste a este “espetáculo”. Leva-nos mesmo a perguntar: “Qual é, verdadeiramente, o espetáculo mais lamentável? A representação da fealdade física e moral ou o sujeito a rir-se disso?”. É irónico que o sujeito se ria nestas condições: *se percebeu* devia olhar e sentir vergonha, repulsa, aversão, até mesmo injustiça, mas dificilmente riso. Quando numa caricatura se representam defeitos – avareza, orgulho, arrogância, raiva, etc. – essas características são sempre representadas através de *qualquer coisa*, seja uma pessoa, uma situação, um comportamento, etc. O que verdadeiramente choca é que o caricaturista que utiliza *a* pessoa, *a* situação, *o* comportamento, ou outra coisa, torna manifesto já não só isso, mas a própria natureza humana – as suas faltas. Assim, por exemplo, quando alguém se ri da caricatura do rei Luís XIV, ao mesmo tempo que se ri *disso*, já não se ri *só* disso, mas também do Homem enquanto tal. Nesse sentido, a caricatura cômica que faz uso de algo ou alguém para promover o riso específico contra isso, promove também o riso contra toda a natureza humana. É indiferente, para todo o caso, se o próprio caricaturista se dá conta disto ou se é essa a sua intenção. A caricatura que promove o riso contra o coitado, dominado pelas aparências e pelos prazeres, é, ao mesmo tempo, aquela que promove o choro pela debilidade da nossa natureza. Tudo isto nos levaria também à pergunta se na caricatura é possível a representação de qualidades, e não só defeitos, como a humildade, a bondade, a inocência, etc. Ficamos, para já, apenas com a menção dessa possibilidade (ver nota 37).

³² Esta relação é bem mais complicada do que aquilo que aqui tentamos demonstrar. Não sabemos quais as intenções do caricaturista – se fazer rir, refletir, mostrar as coisas de forma diferente, “necessidade artística”, etc. –, os motivos são de facto muitos e não podemos aqui considerá-los. Deixando isso de lado, podemos afirmar que, independentemente das intenções, aquilo que acontece na caricatura é uma apresentação distorcida de um dado objeto. O observador, ao constatar isso, e porque se trata de uma caricatura, ri. Ainda que o objeto tenha sido sempre daquela forma (como veremos), ele não esperava vê-lo assim; esperava vê-lo como sempre viu, ou seja, não distorcido. Nesta relação, o caricaturista corresponde a uma possibilidade específica de desocultação: ele ajuda o observador a ver. Já do ponto de vista do observador: *ele passa a ver* por causa daquela mão, e o objeto é o meio pelo qual isso acontece. Muitas mais coisas podiam ser acrescentadas neste ponto; contudo, essa não é a nossa intenção. Se na segunda parte estaremos mais interessados no observador, uma vez que é ele que se ri, e o riso é o tema do

possibilitado por esta conjunção é que se pense, em sentido lato, o cómico. De nenhuma forma poderia a caricatura surgir sem um apelo ao *sentimento* ou *sentido* do cómico³³ (por parte do observador e do caricaturista). Por este motivo – ainda que para já não resulte inteiramente claro, por não dispormos da totalidade dos argumentos –, se por caricatura entendermos uma intenção de expressão (atribuir um rosto ao *sentido* ou *sentimento do cómico*) por parte do sujeito artístico, então, ela trata de uma qualquer distorção do mundo. A questão é, por isso, ainda mais forte, porque não só envolve a receção do dado por parte daquele sujeito, como também a sua mastigação, processamento e transformação num produto *seu* (neste caso, em forma de caricatura).

A visão cómica do caricaturista não se prende com nenhum “para lá” do “imediatamente dado”; pelo contrário, as determinações do cómico caricatural pertencem ao próprio objeto do aparecimento. A caricatura não mostra, como seríamos levados a pensar, uma versão possível ou alternativa da realidade: ela é a própria realidade (vista de forma distorcida)³⁴. Este género específico tem como intenção iluminar regiões normalmente adormecidas para o ponto de vista comum e, para que isso aconteça, é necessário que ocorra uma inversão nessa forma natural e habitual de ver as coisas, o que significa: acordar para aquilo que nos aparece, o mais das vezes, desvitalizado³⁵. Este é um exercício cómico porque desperta o sujeito para uma realidade que está lá e que sempre esteve lá, mas que era *invisível* em determinado momento – à semelhança do que ocorre com as experiências da psicologia da *Gestalt*. Dito de outra maneira, o caricaturista é aquele que *desoculta* um outro ângulo da realidade e que habilita o sujeito a compreendê-la dessa forma³⁶.

nosso trabalho; nesta primeira parte estamos mais interessados, de forma genérica, no caricaturista e no objeto representado. Ficaria aqui por analisar o carácter “excepcional” do caricaturista – *por ter visto*.

³³ Nas palavras de Wright: “A tendency to burlesque and caricature appears, indeed, to be a feeling deeply implanted in human nature (...). An appreciation of, and sensitiveness to, ridicule, and a love of that which is humorous (...)” (*HCG*, cap. I, p. 1).

³⁴ Isto é justamente uma das coisas que constitui uma novidade. Naturalmente, a avaliação que se faz de caricaturas é considerar que tudo se trata de uma grande invenção por parte do caricaturista. Por outras palavras, que é uma realidade que serve um propósito, mas que não é a realidade ela mesma; que a caricatura, por não estar completamente presa à realidade – o que é diferente de dizer “solta da realidade” –, é um espetáculo que se monta e que se desmonta. Ainda assim, e é essa a verdadeira questão, o que queremos nós dizer quando escrevemos que “a caricatura mostra a própria realidade”? Estamos nós a dizer que “a caricatura representa a vida *tal como é*”? Mais à frente teremos oportunidade para trabalhar melhor este ponto.

³⁵ Seria uma outra preocupação saber o porquê de o nosso ponto de vista se encontrar estruturalmente adormecido ou desvitalizado. Esta noção será recuperada mais à frente na segunda parte deste trabalho.

³⁶ Por este motivo, não é espanto nenhum que grande parte da caricatura seja assumidamente satírica. Há uma clara implicação – que se torna ainda mais óbvia no que diz respeito à caricatura – daquele que é o ambiente circundante do artista e da sua obra; o caricaturista é uma verdadeira “esponja” do seu tempo: os caricaturistas de Charlie Hebdo, os caricaturistas da Reforma Protestante, os caricaturistas da Revolução

Outro aspeto que pode ainda ser considerado, para aquele que estuda a caricatura, é que o objeto que se quer representar está frequentemente no alto, no topo; e a caricatura, através dos seus mecanismos intrínsecos, tem como intenção, através de um movimento descendente, rebaixar esse objeto³⁷. Acontece também muitas vezes que o objeto é sério; ou melhor, toma-se por sério – ou, se se preferir, porque a seriedade é uma das formas possíveis, está adormecido para si mesmo. Portanto, não é de admirar, como já se demonstrou, que a caricatura tenha objetos preferidos (a política, a moda, os costumes, etc.) – muitas vezes, objetos intrinsecamente voltados para *fora*³⁸. Por este motivo, a

de 1830, etc. (ver nota 28). Num segundo estágio desta investigação – impossível de realizar no presente trabalho –, para percebermos a caricatura no seu campo mais prático, necessitaríamos de produzir um levantamento que olhasse para o contexto; isto possibilitaria a reconstrução do *pensamento humano* na sua relação com os diferentes *jogos de poder*. Como escreve Baudelaire: “Elles doivent prendre leur rang dans les archives nationales, dans les registres, biographiques de la pensée humaine.” (LDR, I, p. 690). O autor comenta também que este é um trabalho importante e que deve ser, sem dúvida, considerado: “elles ont droit sans doute à l’attention de l’historien, de l’archéologue et même du philosophe” (LDR, I, p. 690). O motivo pelo qual não fazemos esta investigação deve-se simplesmente a uma intenção de precisão; não obstante, seria totalmente possível termos uma outra abordagem que investigasse a *história da caricatura* em que ela se desenvolve. Analisar exaustivamente todos estes momentos seria um projeto demasiado ambicioso para o pouco tempo de que dispomos.

³⁷ É preciso ter em atenção que este “alto”, “topo”, “cimo” é sempre relativo, i.e., o objeto caricaturado é sempre despromovido relativamente ao seu estado anterior – pressupondo que “estado prévio” e “estado posterior” não são um e o mesmo. A caricatura, enquanto tal tem que ver com rebaixamento, degradação e inferiorização; ela é *isso*. Ainda assim, neste ponto, somos obrigados a considerar se a caricatura pode ou não ser um movimento ascendente; ainda que os exemplos que cobrem todo este estudo, e também aquele levado a cabo por Baudelaire, sejam sátiras – ou seja, obras marcadas pelo movimento descendente. Quando algo ou alguém é elevado por determinada característica, isso acontece também através do exagero – que, no limite, pode ser considerado positivo ou negativo (como esclarece Hans Sedlmayr na sua obra *Art in Crisis: The Lost Center*). Todavia, o motivo pelo qual não consideramos este “movimento promocional” é porque a compreensão moderna de caricatura repousa essencialmente na perda da dignidade humana. O resto – e por “resto” entenda-se “deformação exagerada positiva” – é um *elogio torto*. É, para nós, uma ofensa mascarada; por exemplo, a pessoa exageradamente bondosa pode corresponder ao vadio que deu tudo o que tinha porque a bondade se sobrepôs à sua capacidade de discernimento. Neste sentido, também a qualidade, quando exagerada, pode constituir um defeito. A caricatura é neutra do ponto de vista concetual, i.e., não trata mais dos defeitos do que das qualidades; contudo, a experiência que se faz dela tem intenção de trabalhar e expor os vícios; ou seja, há um maior interesse em trabalhar os maus e os poderosos do que aqueles que são excessivamente bons e fracos. Porque é sátira, há sempre contornos morais. Quando olhamos para a sátira o que está em causa são *toutes les pauvretés de l’esprit, tous les ridicules, toutes les manies de l’intelligence, tous les vices du coeur (...)* as *vivantes monstruosités, os trésors effrayants, grotesques, sinistres et bouffons; le cadavre vivant et affamé, le cadavre gras et repu, les misères ridicules du ménage, toutes les sottises, tous les orgueils, tous les enthousiasmes, tous les désespoirs du bourgeois* (QCF, p. 707-709).

³⁸ Ainda que não possamos fazer um estudo completo a este respeito, veja-se, por exemplo, a figura do bobo. No reinado de Luís XIV terminam as funções do bobo da corte *enquanto tal*. Este objeto do riso, que sempre teve grande importância durante toda a época medieval, sofre, no seu núcleo-duro, diferentes variações ao longo de todo o século XVI e XVII (as mais importantes com Luís XIII) – do riso *zombeteiro* ao riso *político*, i.e., da passagem de uma forma de riso que zomba do poder monárquico para o riso tornado seu instrumento (de propaganda). Essa alteração estrutural é de tal forma assassina que destrói a vida alegre e *louca* do bobo: a sua figura morre. “A nova era não é mais a da farsa. O Carnaval já teve o seu tempo, e o século de Luís XIV, que se inicia, quer o sublime e não a bufonaria” (HRD, VIII, p. 204). O bobo é uma figura que relativiza o poder do rei tirando-lhe a coroa do sério, e estamos num período em que se pretende tudo como absoluto. Não é, por isso, de espantar que o mesmo se passe quanto à caricatura. Da mesma forma que o bobo tem como uma das suas funções “expressar a verdade pelo riso” ou, até mesmo, trazer a realidade de volta ao rei, que se encontra alheado dela, a caricatura cumpre o mesmo propósito. Assim, as

caricatura é sátira ou crítica: porque tem a intenção de meter a nu certos vícios morais ou defeitos físicos de determinado objeto³⁹, que muitas vezes passam despercebidos. Deste modo, resulta claro que a caricatura dificilmente terá por base alguma forma de promoção do objeto (ou seja, de movimento ascendente): o riso é de escárnio justamente porque há despromoção.

Como tivemos oportunidade de referir no capítulo anterior, a tradição tem uma resposta muito clara relativamente à determinação comum de qualquer expressão, artística ou linguística, de caricatura: o *exagero*⁴⁰; mas o que significa isso? O que está em causa quando se define a caricatura como “representação exagerada”? Mais, quando se afirma que uma dada representação é exagerada, o que se está verdadeiramente a dizer? É necessário começarmos por esclarecer que este exagero não tem que ver com um aumento ou uma diminuição das dimensões. Exageremos determinado objeto com intenções de produzir uma caricatura e não obteremos uma caricatura; obteremos um objeto exagerado⁴¹. Portanto, torna-se necessário perceber onde começa e onde termina o exagero.

“Exaggeration namely has a limit. In itself it is the quantitative change, be it increasing or decreasing, of a quality as determined quantum, a change that is

consequências são as mesmas. É importante notar que não se trata, neste caso específico, de uma proibição do *bobo*, ou da *festa dos loucos*, ou da *caricatura*, ou do *Carnaval*: trata-se de uma proibição do cómico ele mesmo, que encerra todos estes elementos e muitos outros. Procura-se o sério; e isso tão-somente significa procurar a morte do cómico. Teremos oportunidade de explorar o sério na segunda parte deste trabalho.

³⁹ Este é um dos motivos pelo qual Baudelaire em *QCF* considera que Charlet não percebe bem a noção de caricatura: “À coup sûr, ce ne sont pas là des caricatures, mais des dithyrambes et des panégyriques, tant cet homme prenait singulièrement son métier à rebours. (...) peindre rigoureusement les abominations du coeur de l’homme, cela est bon pour Hogarth, esprit taquin et hypocondriaque; montrer au naturel les vices du soldat, ah! quelle cruauté! cela pourrait le décourager. C’est ainsi que le célèbre Charlet entend la caricature. (...) Mais les *enfants terribles*, mais le *pâle voyou* du grand poète, à la *voix rauque*, au *teint jaune comme un vieux sou*, Charlet a le coeur trop pur pour voir ces choses-là.” (*QCF*, p. 704). Charlet não rebaixa, glorifica; contrariamente a Hogarth, que mostra as verdadeiras cores do objeto.

⁴⁰ Não vale a pena colocarmos aqui todo o elenco de autores que consideram o exagero a determinação fundamental da caricatura; ainda assim, podemos ver a definição dada pelo Dr. Johnson no seu dicionário de 1755: “an exaggerated resemblance in drawings”; e também de Francis Grose, numa nota, no seu *Rules for Drawing Caricatures* (1788): “The sculptors of ancient Greece seem to have diligently observed the forms and proportions constituting the European ideas of beauty; and upon them to have formed their statues. These measures are to be met with in many drawing books; a slight deviation from them, by the predominancy of any feature, constitutes what is called *character*, and serves to discriminate the owner thereof, and to fix the idea of identity. This deviation or peculiarity, aggravated, forms *Caricatura*.” (GROSE, F., (1791) *Rules for Drawing Caricatures*, London: Printed for S. Hopper, p. 5)

⁴¹ Rosenkranz escreve: “Exaggeration as enlargement and amplification, as miniaturization and weakening as such, is thus not yet caricature. (...) Swift’s giant people of Brobdignac and his dwarf people of Lilliput are fantastic beings, but no caricatures. The diseased organism exaggerates the activity of a suffering organ, the passionate exaggerates his feeling for the object of his affection, the licentious, his dependence on a bad, reprehensible habit. (...) If one were to stop with it, then floods, hurricanes, firestorms, plagues and so on would also have to be caricatures.” (*AH*, Disfiguration, or Deformity, p. 234).

connected to the essence of the quality itself.” (*AH*, Disfiguration, or Deformity, p. 233).

Chegamos, então, à conclusão de que existe uma segunda cláusula não menos importante que a primeira: a *semelhança*. Não importa somente a caricatura estar dada em exagero, é também necessário que se assemelhe àquilo que pretende representar⁴². Assim, se a caricatura for, por exemplo, *o velho* sentado numa cadeira, é preciso que esse exagero se pareça com *o velho* sentado numa cadeira. Caso contrário, perde-se aquilo para que aponta. Acontece que no movimento de criação de uma caricatura (i.e., a passagem da imagem inicial para a final) se exageram certos traços essenciais e característicos – um momento da totalidade, nunca a totalidade do objeto – para o reconhecimento daquilo que se pretende representar. Deste modo, o cómico aparece; porque, agora, observamos uma incongruência (entre momento da totalidade e totalidade)⁴³. Não se trata de dois momentos singulares – um antes e um depois –, o que há é dois momentos concorrentes numa imposição perspéctica que oscila entre mimese e exagero. Contudo, nunca deixamos de ver uma imagem só (que é a que verdadeiramente lá está), aquela imagem exagerada que, por mais que sintamos que foge à realidade, por se constituir nesse exagero, mostra também a possibilidade de a realidade estar assim constituída e *mais bem captada*; mais ainda do que se essa captação tivesse sido por *mimese* (replicação, imitação, semelhança, cópia)⁴⁴.

Nisto reside o facto curioso da dualidade da caricatura: se, por um lado, nos leva a pensar que é menos verdadeira por se constituir em *exagero*, fugindo, assim à realidade; por outro, esse exagero transmite uma *verdade mais verdadeira* do que aquela que a versão adormecida oferece. Baudelaire escreve: “(...) les caricatures, sont souvent le miroir le plus fidèle de la vie.” (*QCF*, p. 702)⁴⁵. Por outras palavras, se aquilo que

⁴² Podemos encontrar a mesma ideia em Bergson, quando o autor escreve, em *Le Rire*, que apesar da caricatura ser uma arte que exagera, nunca se deve ter o exagero como fim; isto porque, no limite, é possível exagerar até *ao máximo* e não obter o efeito caricatural: “Pour que l’exagération soit comique, il faut qu’elle n’apparaisse pas comme le but, mais comme un simple moyen dont le dessinateur se sert pour rendre manifestes à nos yeux les contorsions qu’il voit se préparer dans la nature.” É preciso que: “Le caricaturiste qui altère la dimension d’un nez, mais qui en respecte la formule, qui l’allonge par exemple dans le sens même où l’allongeait déjà la nature, fait véritablement grimacer ce nez: désormais l’original nous paraîtra, lui aussi, avoir voulu s’allonger et faire la grimace” (*LR*, I, III, p. 76-77).

⁴³ Na análise do riso levada a cabo por Niebhur em *The Signs of the Times*, o autor escreve: “Laughter is our reaction to immediate incongruities and those which do not affect us essentially. (...) We laugh at the juxtaposition of things which do not fit together.” (VII, p. 112).

⁴⁴ Todo este empreendimento depende do estudo fenomenológico de “imagem”, já amplamente tratado pela tradição, que não podemos fazer aqui.

⁴⁵ Numa formulação algo idêntica, Bergson escreve: “(...) il y a des caricatures plus ressemblantes que des portraits (...)”. (*LR*, I, III, p. 76).

afirmamos é que a essência da imagem é remissão, essa ideia na caricatura acaba sempre por estar mais acentuada. Mais do que uma simples replicação, há na vida uma procura de *um elemento suficiente* – posteriormente exagerado – que dê conta do objeto para que remete⁴⁶. Ora, na caricatura isto é tornado possível pelo recurso ao exagero. Dito de outro modo, a caricatura tem que ver com uma relação ao original: ela é a relação distorcida com esse original e um novo ângulo de visão é possibilitado por essa distorção. A caricatura é verdadeiramente uma imagem que, pelo riso, “faz careta” a uma realidade adormecida e entediante. É um ponto de vista cuja abordagem dos factos os torna divertidos⁴⁷.

Como se constitui o exagero? Este está sempre em relação com algo que tem de ser *mais ou menos* definido e concreto. Como é que se pode constituir o exagero de um rosto ou de uma situação? Mais, o que se procura ao exagerar determinado traço?

“The artists of the Renaissance”, *visando, especialmente, Leonardo da Vinci*⁴⁸, “liked to dwell, for a moment, now and then, on the various unseemly departures made by Nature from the ideal.” (HC, III, p. 25).

É neste sentido que o exagero acaba por resultar do contraste entre o esperado (o normalizado, banal, comum) e o real; o ideal e a natureza. Assim, a presente dificuldade reside na compreensão de como é que algo se torna esperado, i.e., como é que se fixam bases de interpretação da realidade, que afirmem um conjunto de determinações e neguem outras. A negação é sempre através da consideração das próprias bases. Por outras

⁴⁶ É nesse sentido que podemos falar de uma “verdade exagerada” (expressão utilizada por Woody Allen em *Take the Money and Run*, 1968). Não como uma verdade que, por ser exagerada, acaba por tornar-se falsa, mas como uma verdade que se torna *mais verdadeira* por ser exagerada no que se pretende exagerar.

⁴⁷ Em *A Night at the opera* – filme realizado por Sam Wood em 1935 –, num primeiro diálogo entre Otis B. Driftwood (Groucho Marx) e Rosa (Kitty Carlisle), Otis chama a atenção de Rosa para o que se passa na mesa ao lado; nesse instante, o plano muda e apresenta-nos alguém a comer fartamente esparguete. Otis, por sua vez, replica: “You see that man, over there, eating spaghetti?”; Rosa responde que “não”, e Otis contrapõe: “Well, you see the spaghetti, don’t you?”. Essencialmente, isto é o projeto de todas as caricaturas: dar-nos a ver – segue-se uma expressão infeliz – *o esparguete*. Quando consideramos o “para lá” desta pequena *gag*, vemos que Otis produz uma caricatura daquele homem: o típico burguês gordo. O que é aquele burguês? É uma “pratalhada” de esparguete. Isso só acontece porque Otis tira do fundo do poço, i.e., de “segundo plano”, a ideia de que a melhor forma de dar conta daquele homem é tomá-lo pelo esparguete; da mesma forma que, por exemplo, Grandville mostra a verdadeira natureza de quatro personagens nas sombras que os seus corpos produzem (ver: *Les Ombres Portées*, 1830). Nas palavras de Freud, o fenómeno é explicado da seguinte forma: “If it [what is ugly] is concealed, it must be uncovered in the light of the comic way of looking at things; if it is noticed only a little or scarcely at all, it must be brought forward and made obvious, so that it lies clear and open to the light of the day... In this way caricature comes about” (*WBU*, I, Introdução, p. 40).

⁴⁸ Acerca de Leonardo da Vinci, Baudelaire escreve: “Tous les artistes connaissent les caricatures de Léonard de Vinci, véritables portraits. Hideuses et froides, ces caricatures ne manquent pas de cruauté, mais elles manquent de comique.” (*QCE*, III, p. 719). Ver os seguintes desenhos: *Grotesque Profile* (1487), *Five Caricature Heads* (1490), *Five Grotesque Heads* (1494).

palavras, o exagero funciona sempre em relação a um certo padrão estabelecido que habitamos, e qualquer afastamento relativo desse espectro de fixações banais provoca no mundo uma *zona de realce*. A este fenómeno corresponde um estranhamento que coloca de fora da esfera das determinações comuns – exatamente por não corresponder a uma – *a novidade*. Não acontece, por ser parcialmente diferente, que seja descartado e esquecido; pelo contrário, passa a funcionar como contraexemplo – passível de inclusão no espectro do esperado – relativamente à região banalizada e extensa de acontecimentos do mundo⁴⁹. Acontece que o que marca o exagero e, por isso e ao mesmo tempo, o padrão, é a *fronteira*, seja ela temporal ou espacial. Ainda que possamos abordar o mesmo pacote de determinações – costumes, valores, modas, etc.⁵⁰ –, o que é normal para um sujeito do século XXI é exagero⁵¹ para outro do século IV a.C e *vice-versa*. Não é mentira que os mais novos vão sempre rir dos mais velhos. Da mesma forma, lados opostos de um mesmo oceano podem estabelecer *viveres* completamente diferentes, de modo que o padrão num dos lados seja exagero em comparação com o outro⁵². Deste modo surgem,

⁴⁹ Várias coisas precisam de um melhor esclarecimento. Primeiro, o entendimento que fazemos de uma esfera compreende o seu *para lá*. Assim, se aquilo que a constitui são determinações normais, qualquer determinação anormal é considerada por contraposição com o regime *normal* dos acontecimentos. Não acontece, ainda assim, que se trate de algo *totalmente novo*, fora do âmbito do possível. O desvio ou exagero é sempre relativo a uma determinação conhecida, e isto quer dizer: um nariz muito grande continua a ser um nariz, ainda que o seja grandemente. Segundo, poderíamos ser levados a pensar que, por dada determinação não estar incluída na região comum dos acontecimentos, isso levaria a uma recusa imediata da determinação em causa. Ora, não é esta a experiência que temos. Justamente por ser algo extraordinário, que vai para lá do comum, *não é esquecido*; mais, acaba mesmo por ficar fixo e suspenso na sala de espera das possíveis adoções de determinações estrangeiras. A espera é pela sua inclusão na equipa das determinações *banais, comuns, normais*. Terceiro, o que tentamos trazer à consideração é que na experiência comum o que temos são, por exemplo, diferentes narizes. De três narizes totalmente diferentes dizemos “nariz normal”, “nariz normal” e “nariz anormal”. Acerca dos dois primeiros, baseamos o nosso argumento na ideia de não possuírem nenhuma característica distintiva, i.e., acerca daquele nariz em específico nada podemos acrescentar senão “que é um nariz”. Do último parece que podemos dizer que a ele se pode acrescentar qualquer coisa por se constituir num exagero. O terceiro nariz só seria considerado normal se, através da repetição, o incomum passasse a ser comum. Quarto, qualquer *zona de realce*, pela sua própria definição, só é possível pela existência de uma zona normal.

⁵⁰ Baudelaire escreve o seguinte: “Souvent même les caricatures, comme les gravures de modes, deviennent plus caricaturales à mesure qu’elles sont plus démodés. Ainsi le roide, le dégingandé des figures de ce temps-là nous surprend et nous blesse étrangement; cependant tout ce monde est beaucoup moins volontairement étrange qu’on ne le croit d’ordinaire. Telle était la mode, tel était l’être humain: les hommes ressemblaient aux peintures; le monde s’était moulé dans l’art.” (*QCF*, p. 702). Acerca disto podemos também ver: *AH*, Disfiguration, or Deformity, p. 248.

⁵¹ Aqui utilizamos *exagero* em sentido lato. O que trazemos à colação é tão somente o *desvio* que há relativamente às determinações consideradas banais numa e noutra vida.

⁵² Vejamos a insistência de Baudelaire neste ponto, quando refere inúmeras vezes os tipos de cómico de cada país, como se existisse uma heterogeneidade entre os mesmos: “Et, enfin, on peut aussi établir une classification de comiques suivant les climats et les diverses aptitudes nationales. (...) En France, pays de pensée et de démonstration claires, où l’art vise naturellement et directement à l’utilité, le comique est généralement significatif. (...) La rêveuse Germanie nous donnera d’excellents échantillons de comique absolu. Là tout est grave, profond, excessif. (...) La joyeuse, bruyante et oublieuse Italie abonde en comique innocent. (...) Les Espagnols sont très-bien doués en fait de comique. Ils arrivent vite au cruel, et leurs fantaisies les plus grotesques contiennent souvent quelque chose de sombre. (...) Ils étaient Anglais, c’est

por exemplo, os mais diferentes estereótipos cómicos: os portugueses que troçam dos ingleses e dos franceses, os ingleses que troçam dos portugueses e dos franceses, os franceses que troçam dos portugueses e dos ingleses.

Em relação a tudo aquilo que afirmámos, uma pergunta possível seria: “se tem unicamente que ver com um desvio, e todos nós de uma maneira ou de outra ‘somos desviados’, porque não andamos nós num mundo de caricaturas?”⁵³. A verdade é que muitas vezes no nosso dia-a-dia somos confrontados com caricatura, quer seja na forma cómica do andar ou na forma específica como alguém se assoa. Contudo, esse é o tipo de trivialidades que ignoramos, mas que podem explodir e tornar-se cómicas⁵⁴. Podemos, por exemplo, encontrá-lo em Buster Keaton, Chaplin, Tati e, certamente, nos primeiros filmes de Woody Allen. O caricaturista é a pessoa que através do exagero inverte o ângulo de visão:

“L’art du caricaturiste est de saisir ce mouvement parfois imperceptible, et de le rendre visible à tous les yeux en l’agrandissant. Il fait grimacer ses modèles comme ils grimaceraient eux-mêmes s’ils allaient jusqu’au bout de leur grimace. Il devine, sous les harmonies superficielles de la forme, les révoltes profondes de la matière. Il réalise des disproportions et des déformations qui ont dû exister dans la nature à l’état de velléité, mais qui n’ont pu aboutir, refoulées par une force meilleure. Son art, qui a quelque chose de diabolique, relève le démon qu’avait terrassé l’ange” (*LR*, I, III, p. 76).

Como se disse, o exagero, na caricatura, tem de ser exagerado sem sê-lo demais, i.e., sem perder a relação com o que exagera; só existe nesta estreita relação. O cómico desaparece

lâ l’important.” (*LDR*, VI, pp. 697-698). Em virtude destas diferenças, como se verá, tal país está mais ou menos apto para o cómico significativo ou para o cómico absoluto (ver capítulo 2.5).

⁵³ “On comprendra alors le comique de la caricature. Si régulière que soit une physionomie, si harmonieuse qu’on en suppose les lignes, si souples les mouvements, jamais l’équilibre n’en est absolument parfait. On y démêlera toujours l’indication d’un pli qui s’annonce, l’esquisse d’un grimace possible, enfin une déformation préférée où se contournerait plutôt la nature. (...) En ce sens, on pourrait dire que la nature obtient souvent elle-même des succès de caricaturiste. Dans le mouvement par lequel elle a fendu cette bouche, rétréci ce menton, gonflé cette joue, il semble qu’elle ait réussi à aller jusqu’au bout de sa grimace, trompant la surveillance modératrice d’une force plus raisonnable. Nous rions alors d’un visage qui est à lui-même, pour ainsi dire, sa propre caricature.” (*LR*, I, III, p. 76-77).

⁵⁴ Veja-se por exemplo, no filme *Playtime* (1967) de Jacques Tati, toda a cena da sala de espera. Nesta cena, com intenção de responder à pergunta “o que é uma sala de espera?”, Tati isola este espaço do ruído do mundo exterior. Hulot, a personagem principal, começa por investigar esta sala quase vazia, como se quisesse mostrar ao espectador a *verdadeira natureza* de uma sala de estar – aquela escondida atrás da rotina de todos os dias. Assim, numa primeira parte, Hulot senta-se nas cadeiras da sala. Nessa cena, abstraído dos ruídos do exterior, há um aumento dos sons das cadeiras – um barulho para o qual se está no dia-a-dia adormecido. Da mesma forma, quando se levanta, observa a cadeira deformada por se ter anteriormente sentado. Quando uma segunda personagem, um homem, entra na sala, Hulot também o investiga. Toda esta segunda parte se torna num *metadiscorso*, onde a personagem principal se coloca na posição de espectador e ganha consciência – tal como nós – de todos os tiques e maneirismos que comumente passam despercebidos: o limpar o banco antes de sentar, o fungar, o traçar a perna, o assinar uma folha, etc.

quando o exagero faz perder o objeto para que remete. O exagero, quando moderado, coloca o sujeito numa posição equilibrada entre o real e o esperado, onde ambos possuem força igual. Não é, por esse motivo, difícil percebermos que a caricatura é um tipo de espelho que, ao refletir o seu objeto, *o entrega* distorcido, numa qualquer disformidade *mentirosa*, mas também, por isso, mais verdadeira, mais exata e mais precisa. Dito de outro modo, o que a caricatura perde em *sinceridade* – i.e., em conformidade com o ponto de vista normal –, ganha em compreensão; e o trabalho do caricaturista é justamente o de tornar, através de uma mentira, uma *verdade mais verdadeira*⁵⁵. Porque o que é curioso e difícil quanto à caricatura é a decisão entre afirmar, como verdadeiro ou falso, aquilo que aparece: por um lado, seríamos levados a dizer que é falso porque o que lá está é exagerado e não corresponde de modo nenhum à realidade; por outro, não só diríamos que é muito mais fácil fazer o reconhecimento do objeto em questão, como também diríamos que a realidade é *assim mesmo* constituída. Embora isto nos apareça em sinal de dificuldade, não há nenhum entrave em reconhecer que a realidade é composta por aquilo que é, ou seja, qualquer caricatura só pode ser vista e entendida como uma qualquer adulteração de zonas específicas (momentos) da vida. Esta “farsa”, que pouco tem de farsa, em vez de trazer o seu efeito mais próprio, que seria o de enganar ou de falsificar, pelo contrário, faz *zoom* a regiões que *já lá estão*⁵⁶, mas que se encontram muitas vezes

⁵⁵ Queremos vincar que estamos conscientes da aparente contradição aqui presente. A nossa intenção é reforçar o jogo complicado que ocorre na caricatura entre verdade e falsidade. O problema que temos em mãos pode resumir-se do seguinte modo: “é a caricatura uma representação verdadeira?”. Se por “representação verdadeira” entendermos “imitação”, então seríamos obrigados a responder que não; a caricatura não replica a realidade desse modo – nem está nisso interessada. O interesse da caricatura é em mostrar uma realidade *escondida*. O exagero de um momento da forma, deixando intocada a totalidade, serve o propósito de iluminar um ponto de vista adormecido. Seria uma falsidade se a determinação exagerada não fosse uma determinação passível de exagero, i.e., se fosse escolhida avulso. O que já percebemos, e estamos em condições de perceber, é que a determinação exagerada é já ela mesma *na vida* exagerada: uma qualquer deformidade, um vício, um tique nervoso, etc. Fosse a perfeição a única determinação dos homens e não haveria caricatura.

⁵⁶ Podemos agora, finalmente, responder à pergunta da nota 34. Estamos nós enganados quando afirmamos que a caricatura trata de representar a vida *tal como é*? Se fosse *tal como é* não seria exagerado, a menos que a própria vida seja também ela exagerada. Contudo, nesse caso, nunca poderíamos dizer que a caricatura utiliza o exagero como principal determinação, uma vez que seria a própria vida a ser definida por isso. Então, surge um problema em várias hipóteses: 1) a vida é “exagerada” e a caricatura assume um estilo mimético, i.e., trata de apresentar a vida como a vida se apresenta, não recorrendo por isso a nenhuma intenção consciente pelo exagero; é mera *imitação*; 2) a caricatura não é mimética e exagera determinados elementos presentes na vida, que *merecem* ou não esse exagero; 3) a caricatura, pelo exagero, trata de trazer à superfície o que já na vida está dado à superfície ou *quase-superfície*. Se nos colocarmos do lado desta terceira premissa, conseguimos perceber que o sentido da caricatura é equivalente a um “pôr a nu”. Deste modo, podemos afirmar que a caricatura é e não é mimética: ela exagera um exagero. O que dizemos é que a caricatura “não cria a partir do nada”. Ela não exagera traços ao acaso nem escolhe quais exagerar. A própria natureza trata de criar desvios relativamente a si e só esses são objeto da caricatura, ou seja, o exagero já é relativo a um “exagero”: “Nous rions alors d’un visage qui est à lui-même, pour ainsi dire, sa propre caricature” (ver nota 53). Insistimos, uma vez mais, na ideia de que o nosso ponto de vista é estruturalmente adormecido, e tendencialmente toda a arte tem que ver com uma indicação disso mesmo.

adormecidas ao olhar comum. O *despertar* destas zonas leva a considerações habituais como: “é mesmo assim”, “tal e qual”, “é mesmo ele”, “na mouche”, etc. Quando alguém utiliza tais expressões não considera obviamente que aquele exagero replica o objeto em questão como se fosse o objeto em questão *ele mesmo*. O que diz é que o objeto foi captado na sua determinação mais precisa e *essencial*. O exagero, neste sentido, funciona simplesmente como um motor de arranque para a percepção de um todo, dado numa parte: um nariz, uma boca, um vestido, etc.

Em suma, o exagero tem mais propriamente que ver com um ganho de lucidez e não com um qualquer aumento das dimensões de um objeto. Esta possibilidade radica no facto de as determinações, que são posteriormente iluminadas, não serem inventadas; elas *já lá* estão. Na verdade, só podemos falar em “ganho de lucidez” a partir do momento em que consideramos que há um objeto sobre o qual podemos ganhar lucidez. Deste modo, este é um exercício que traz à superfície determinações que estão adormecidas para o ponto de vista comum. É, portanto, a distorção da própria realidade que dá origem a uma nova forma de configuração de um dado objeto. O carácter cómico da caricatura tem que ver com a realidade que passa despercebida, ao mesmo tempo que se desperta para ela: tem que ver com o que alguém disse ou fez. Há cómico porque aquilo que se observa é visto de outro ângulo; e nesse outro ângulo há incongruência, desproporção e despromoção⁵⁷.

Nisto recai a diferença fundamental entre o artista e o “homem de negócios”: “M. G., dirigé par la nature, tyrannisé par la circonstance, a suivi une voie toute diferente. Il a commencé par contempler la vie, et ne s’est ingénié que tard à apprendre les moyens d’exprimer la vie. Il en est résulté une originalité saisissante, dans laquelle ce qui peut rester de barbare et d’ingénu apparaît comme une preuve nouvelle d’obéissance à l’impression, comme une flatterie à la vérité. Pour la plupart d’entre nous, surtout pour les gens d’affaires, aux yeux de qui la nature n’existe pas, si ce n’est dans ses rapports d’utilité avec leurs affaires, le fantastique réel de la vie est singulièrement émoussé. M. G. l’absorbe sans cesse; il en a la mémoire et les yeux pleins.” (PVM, IV, p. 799).

⁵⁷ Chegados aqui, cabe-nos uma breve nota acerca de dois temas – ou, se se preferir, de um só – que são deixados, propositadamente, de fora da nossa análise; a saber, acerca do *feio* e do *grotesco*. Trata-se de duas matérias indispensáveis para pensar a caricatura, e cada uma delas assume uma importância particular. Se na primeira parte deste trabalho vincámos a necessidade de fugir dos problemas do *belo*, o *feio*, como seu antónimo, também deve ser evitado – e, por implicação, também o *grotesco*. Acerca deste último, Baudelaire faz algumas considerações ulteriores, motivo pelo qual esta noção será recuperada na segunda e última parte deste trabalho (ver capítulo 2.5). Acerca do primeiro, pensamo-lo sempre como uma negação do belo: “Ugliness as the second-born is in its concept dependent on beauty.” (AH, Disfiguration, or Deformity, p. 233). Seria impossível, numa investigação acerca da caricatura, não pensar o *feio*. Ainda que não seja de todo nossa intenção embarcar num estudo rígido e concetual do *feio*, não podemos ignorar a sua vital importância para aquele que é o nosso tema. Isto é assim porque a fealdade – moral ou física – se introduz no próprio núcleo daquela que é a nossa compreensão acerca desta arte cómica. Irremediavelmente, desde sempre, caímos numa visão pancalista do mundo; ou, para utilizar as palavras de Baudelaire, caracteriza-nos “l’imortel appétit du beau” (PVM, I, p. 791). Ao feio cabe apenas um pequeno espaço marginal ou uma hipotética oposição confusa. Desde sempre há uma preocupação, em qualquer modo de representação, com a beleza. Obras foram produzidas com ideias de perfeição, de harmonia, de serenidade e de proporção e qualquer desvio relativamente aos mesmos produziria fealdade. Deste modo, parece que o feio nunca se pode produzir a ele mesmo: é um defeito do que deveria ser belo. Nas palavras

Algo que nos prepara para a segunda parte deste trabalho é a *experiência de pensamento* a que somos submetidos no segundo capítulo de *LDR*⁵⁸. Neste passo

de Rosenkranz: “All determinations of ugliness, as reflective concepts, contain in themselves a comparison with those positive concepts of beauty that they posit negatively.” (*AH*, *Disfiguration, or Deformity*, p. 235). Se tivermos em conta as determinações mais importantes da caricatura, não podemos deixar de pensá-las como absolutamente coincidentes com aquela que é a concepção do feio. Isto só acontece porque ambas não conseguem ser *o que são* sem o seu respetivo contrário: a caricatura, como exagero (no sentido mais genérico do termo) não consegue sê-lo sem compreender a totalidade: “The disproportion forces us again and again to perceive subliminally the proportional form.” (*AH*, *Disfiguration, or Deformity*, p. 234); e o feio só o é em função de uma consciência do que deveria ser e, nesse sentido, é duplo: “The exaggeration that distorts a form must work dynamically, affecting negatively the totality of the form. Its disorganization must become organic. (...) In its disharmony, through the *false dependency* on a moment of the whole, a certain harmony ensues nevertheless. The crazy tendency, so to speak, of one point creeps into the other parts as well. (...) Acting in *one* perverted direction, this soul of deformity produces not merely one single, especially conspicuous ugliness, but rather penetrates the whole with its abnormal disfigurement.” (*AH*, *Disfiguration, or Deformity*, pp. 234-235). O feio está sustentado indiretamente pelo belo, existe em função do mesmo, e isso não implica, como seríamos levados a pensar, que seja negado. Por este motivo, Baudelaire dá particular valor ao segundo grupo de caricaturas – como se viu no capítulo 1.1.2. A introdução do belo leva a um jogo entre contrários, onde a desarmonia se torna, por via de esforço, harmoniosa: “Ce n’est pas le beau qui fait rire. Mais vous faites observer que, si le caricaturiste par sa satire stigmatise les imperfections morales en les rendant ridicules, c’est précisément parce qu’il place très haut la perfection moral.” (GAULTIER, P., (1906) *Le Rire et la Caricature*, Paris: Hachette, p. xiv). A caricatura é uma verdadeira contradição, na medida em que utiliza o feio, o disforme e o desproporcional para trazer à luz a “perfeição”. Sem nunca deixar de representar o que representa, está para lá de si, numa relação com o que não é: “Caricature points restlessly beyond itself, because with itself it represents at the same time something else.” (*AH*, *Disfiguration, or Deformity*, p. 247). Fizemos ao longo deste trabalho algumas menções extra acerca da Idade Média, isto porque, verdadeiramente, acreditamos que este foi o período que melhor entendeu os problemas que envolvem a caricatura. O que queremos dizer com isto é que todos aqueles pares luz-trevas, bem-mal, sério-riso, tristeza-alegria condensam, em sentido alargado, a determinação nuclear da caricatura. Não é ao acaso que o melhor objeto deste género tenha sido percebido pelos medievais; a saber, o diabo. O diabo não tem um nariz torto: é tudo torto; o diabo não tem garras afiadas demais: é tudo afiado; o diabo não peca: tudo nele é pecado. É muito difícil realçar características no diabo que não estejam, pela sua natureza, já realçadas. O diabo não sofre nenhum tipo de deficiência específica que possa ser revelada e trazida à superfície: ele é todas as deficiências. Não há nenhuma determinação mais importante que outra: tudo nele é mau, tudo nele é motivo de zombaria. Só é alvo de exagero o que já está exagerado, mas enquanto no homem é possível fazer isto de uma ou duas maneiras – , uma qualidade física ou intelectual – no diabo abrem-se as portas a um rodízio de determinações possíveis: todas elas. Concluindo, o diabo é o mais difícil alvo de caricatura; e tão-somente quer isto dizer: o mais fácil. Dito de outro modo: “Evil gave us the transition to caricature, insofar as it essentially contained a reflection on the form and content of its opposite. The image of the devil is the image of absolute caricature, for he represents the lie as fictive destruction of the truth, non-will as the will of nothingness, and ugliness as the positive eradication of beauty. But caricature dissolves disgust into ridiculousness, in that it tends to absorb all forms of ugliness, and of beauty as well.” (*AH*, *Conclusion*, p. 258). No fundo, a caricatura – como tudo aquilo que é cómico – faz rir porque o sujeito se sente incapaz de lidar com a vida (ver nota 31). Este é um riso que nasce da visão das incongruências presentes no objeto caricaturado. Todo o concentrado que apresentamos sobre o *feio* não pretende dar conta da totalidade do fenómeno e das suas dificuldades. Assumimos tão-somente a abreviação de um conjunto infundável de problemas na sua relação com a caricatura. Por não dispormos do tempo e espaço necessários, não podemos arrastar-nos para uma análise do belo, dos problemas na assunção de que belo e bom têm um mesmo sentido, da totalidade da história do feio e da sua imagética, etc.

⁵⁸ Isto acontece logo após a introdução, e consequente explicação, de algumas determinações fundamentais do riso. Baudelaire, com esta experiência de pensamento, confronta Virginie – personagem principal do romance *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre – com uma caricatura. Virginie corresponde ao espírito simples, ao espírito da natureza: à *alma pura*. No livro *Paul et Virginie*, por motivos alheios a este estudo que não importa referir, Virginie, que cresceu numa ilha longe do mundo, é obrigada a vir para a cidade de Paris e a ver-se confrontada com as diferenças específicas entre estes dois modos de vida totalmente opostos. É a partir deste momento que Baudelaire capta a figura de Virginie e introduz aquilo a que vai chamar *suposição poética*. Virginie, no romance de Bernardin de Saint-Pierre, nunca se chega a

específico são feitas algumas considerações ulteriores acerca da natureza da caricatura – e, no limite, também do Homem. Baudelaire escreve: “La caricature est double: le dessin et l’idée: le dessin violent, l’idée mordante et voilée.” (*LDR*, II, p. 692). O desenho corresponde, mais concretamente, *àquilo que se vê*, i.e., à cara de qualquer ideia, àquilo que está do lado de fora, o seu *invólucro*. Já a ideia é *aquilo que não se vê*, mas que o desenho permite ver. Muitas são as pessoas que veem desenhos, mas que não veem ideias; quando isto acontece, há pelo menos algo de visível e atrativo: a violência⁵⁹. Por sua vez, a ideia é velada e mordaz porque corresponde, e tem como intenção, despertar o sujeito para um ponto de vista radicalmente diferente do comum.

O que nos prepara aqui, então, para a segunda parte do trabalho? Tendencialmente, seríamos levados a pensar que qualquer pessoa que se confrontasse com uma caricatura seria levada a rir, que esta duplicidade entre esperado e exagero fosse uma imposição de riso. Acontece que Virginie, como veremos, não ri; e isso, no limite, levanta a possibilidade de o Homem também não rir. Baudelaire diz que Virginie olha o desconhecido e que isso lhe traz uma sensação de mal-estar. Para o que é que Virginie olha? Para o desenho: ela não consegue *ainda* atingir a totalidade da ideia. Naquele desenho a personagem vê que há escândalo, mas não consegue desnovelá-lo; é atacada pela duplicidade da caricatura, i.e., pelo choque entre determinações, e não lhe consegue encontrar um conceito. Isto leva-nos também a explorar problemas de outra grandeza: se o cómico fosse, efetivamente, cómico, Virginie teria que rir; mas não ri. É o cómico dependente do sujeito? Porque é que o riso acontece?

cruzar com uma caricatura; mas Baudelaire faz pensar qual seria a reação desta alma quando confrontada com uma. Como o que está na base do cómico, como veremos mais à frente, é um elemento de danação, o interesse neste choque é o mesmo interesse que no confronto entre *anjo e diabo*. Baudelaire descreve este hipotético episódio da seguinte forma: “Or, un jour, Virginie rencontre par hasard, innocemment, au Palais-Royal, aux carreaux d’un vitrier, sur une table, dans un lieu public, une caricature! Une caricature bien appétissante pour nous, grosse de fiel et de rancune, comme sait les faire une civilisation perspicace et ennuyée.” (*LDR*, II, p. 692). Parece haver com as caricaturas a intenção de despertar o sujeito da sua vida adormecida e de provocar nele uma reação.

⁵⁹ Ao dar continuidade à sua suposição poética, Baudelaire dá os seguintes exemplos de caricaturas: “Supposons quelque bonne farce de boxeurs, quelque énormité britannique, pleine de sang caillé et assaisonnée de quelques monstrueux *goddam*; ou, si cela sourit davantage à votre imagination curieuse, supposons devant l’oeil de notre virginale Virginie quelque charmante et agaçante impureté, un Gavarni de ce temps-là, et des meilleurs, quelque satire insultante comme des folies royales, quelque diatribe plastique contre le Parc-aux-Cerfs, ou les précédents fangeux d’une grande favorite, ou les escapades nocturnes de la proverbiale Autrichienne.” (*LDR*, II, p. 692). Ao mesmo tempo, quando olhamos, em *QCF* e *QCE*, para todas as descrições de caricaturas, os elementos que sempre sobressaem são: os espancamentos, a fúria, o sangue, os trajos grotescos, a brutalidade, etc. Não é ao acaso que é assim. É importante sublinhar que todas as caricaturas que Baudelaire tem em mente são sátiras; neste sentido, é algo que não tem que ver com a pura natureza.

Tudo o que se disse acerca da caricatura termina *sempre* no problema da sua efetividade. Noutras palavras, visto tudo aquilo que havia para ver, o problema da caricatura desemboca sempre na questão do riso. Baudelaire, acerca de Daumier, como se viu, escreve o seguinte:

“Toutes les pauvretés de l’esprit, tous les ridicules, toutes les manies de l’intelligence, tous les vices du coeur se lisent et se font voir clairement sur ces visages animalisés; et en même temps, tout est dessiné et accentué largement.”
(*QCF*, p. 707).

É disto que o homem ri: do caso concreto que lhe aparece, da humanidade em geral e de *si*. Esta é a representação da fealdade moral e física já denunciada em *LDR*, que obriga o homem a rir-se. Resta-nos explorar a natureza *deste* riso e tentar compreender o que é que o ganho de lucidez, possibilitado pela caricatura, tem que ver com isso; perceber quais as suas determinações e o que tem Baudelaire a acrescentar a este fenómeno. Quer-se saber qual a importância do riso, o porquê do riso, a dualidade do riso, o que separa *este* riso de outros; enfim, queremos saber qual a *essência do riso*.

2. O riso no pensamento baudelairiano

É relativamente comum que nos trabalhos que se propõem abordar o tema do riso aconteça uma de duas coisas: ou iniciam com uma qualquer piada, que tem como intenção despertar o leitor para a genialidade e sentido de humor do seu escritor; ou, então, sem sentido de humor absolutamente nenhum, advertem para o facto de existirem muitos investigadores que se limitam a trabalhar o fenómeno do riso através de piadas. Desengane-se quem pensar que esta tarefa é mutuamente exclusiva, há ainda quem advirta e goste de “atirar” umas quantas piadas. Nós somos um quarto tipo: advertimos a advertência. Muitos dos trabalhos que se encontram têm uma pretensão semelhante à cena de abertura de *The Bellboy* (1960) de Jerry Lewis, onde se assiste a um produtor executivo da Paramount, “Jack E. Mulcher” – interpretado por Jack Kruschen –, a alertar o espectador para aquilo que o filme se compromete a tratar: “before showing this picture, I thought I should at least explain. The motion picture you’re about to see isn’t the run-of-the-mill film fare that has been presented to the movie going public of late. (...) we chose to make what you’re about to see. A film based on fun and it’s just a little different”. Em ambos os casos, o tom cómico que acompanha o início termina no riso histérico do fim. Ainda assim, parece que nem nós, com esta introdução, nos escapámos.

2.1 Introdução e algumas considerações acerca do fenómeno do riso

Porquê começar a segunda parte deste trabalho com a pergunta “o que é o riso?”, na tentativa de replicar aquilo que foi feito em relação à caricatura, quando já *todos* parecem saber a resposta? Na verdade, é na assunção da posse da resposta que repousam os mais variados erros de entendimento. O problema do riso parece ser que *todas* as pessoas, por padecerem da *doença*, têm algo a dizer acerca do assunto – o que acaba por ser mais grave que a própria doença. Ainda que todos os homens participem do riso⁶⁰, este não é um fenómeno unívoco – existem várias abordagens, leituras e compreensões possíveis. O riso

⁶⁰ Não é imediatamente claro que todos os homens riem ou que se diga isto sem mais. É preciso perceber o que se diz. Ora, deve entender-se por “Homem” um conjunto de predicados, onde o riso, entre muitos outros, é um possível. Assim, se para definir o homem, se disser que é “o animal que pode rir”, isso está dado dentro de uma compreensão mundana que parece nada acrescentar. Para todos os efeitos, não nos vamos debruçar sobre a questão se o homem, enquanto tal, é efetivamente, ou não, o único animal que ri. Essa discussão é para nós desinteressante. O riso como o compreendemos descarta totalmente a possibilidade negativa: é um fenómeno exclusivo do homem (ver nota 68). Para além disto, conseguimos perceber, ainda que seja algo estranha – ou melhor, distante da realidade como a conhecemos –, a possibilidade radical de o homem nunca rir. Mais, subjaz à própria ideia deste trabalho que “o Sábio por excelência não ri”; neste sentido, está aberta a discussão para se pensar a relação entre riso e liberdade.

não tem um único propósito – pode ter intenção de agredir, pacificar, chocar, etc. –, uma única causa – pode vir pela surpresa, distração, agressão, etc. – ou uma única manifestação – pode ser subtil, histérico, irónico, etc. Por este motivo, são muitas as áreas de investigação (a filosofia, a sociologia, a antropologia, a medicina, etc.) interessadas em estudá-lo – por exemplo, o riso para um médico é diferente do riso para um sociólogo⁶¹. Em virtude disto, existe ainda uma muito grande região de conceitos possíveis para pensar o fenómeno e, por causa disso, uma enorme confusão na sua utilização: para uns, significa a doença; para outros, a saúde; a opressão ou a liberdade; a universalidade ou a particularidade, etc. Quando estas determinações se confundem, também a compreensão que se tem acerca do riso se transforma.

Algo que nos causa um imenso fascínio e que, necessariamente, deve causar àquele que investiga o riso é que ele é um fenómeno disponível: pertence ao mundo e é de todos – dos carrancudos, das crianças, dos deficientes, dos idiotas, dos velhos, etc. Para olhá-lo ou pensá-lo não é preciso levantar nenhuma espécie de tapete metafísico ou, até mesmo, quem sabe, entrar numa toca de coelho que permita levantar-lhe o véu. O riso está espalhado pelo mundo com muitas formas e feitios, ele é jocoso, divertido, alegre; mas também escarninho, triste, colérico, etc. Aquele que se atreve a ver o riso através da sua janela não sabe para o que olha; certamente se pergunta: “será festa? será desespero? será loucura? será alegria?”. O riso é muitas vezes, intersubjetivamente, uma *má pista*. Ainda assim, não deixa de ser um fenómeno absolutamente universal, e ainda que possa significar coisas distintas para diferentes povos e em diferentes partes do globo, como acontece, todos ríem⁶². Uma sociedade que não risse, ou cairia num vale de lágrimas, ou estaria morta. De facto, do ponto de vista comum, o riso é um fenómeno tudo menos problemático. É natural rir e quem não o faz muitas vezes é apontado como solitário ou depressivo. Por esse motivo, rir parece quase sempre corresponder ao auge do bem-estar: se se ri, é porque se *está bem*. Não obstante, acerca do fenómeno existem duas teses mutuamente exclusivas, i.e., por um lado, há quem defenda e interprete o riso como um

⁶¹ No limite, todas estas considerações podem ser cumulativas e não contraditórias entre si – outra coisa absolutamente diferente é que isso diga alguma coisa acerca *do riso*. Neste sentido, podem estar preenchidas todas as áreas que se comprometem a estudar o fenómeno e não sabermos dele uma única linha. Como não temos intenções de iniciar a discussão sobre o significado ou intenção da filosofia, tomamo-lo como evidente.

⁶² Embora consigamos perceber concetualmente o que está aqui implicado, podia dar-se o caso de haver uma qualquer sociedade, perdida nos confins do mundo, que não risse. Esse não é o caso. Mesmo os estudos de antropologia mais recentes apontam para que todas as sociedades riam. Acerca disto, ver: *HRD*, XIV, Universalidade do Riso: a versão dos antropólogos, pp. 395-400.

sinal positivo; por outro lado, há quem defenda justamente o contrário. Dito de outro modo, estando nós abertos à dupla possibilidade de compreensão do fenômeno, existe tanto uma boa como uma má *reputação* do riso; e isso podemos muito bem encontrar em adágios populares opostos: “rir é o melhor remédio” e “muito riso, pouco siso”. Entendido em certos lugares como forma de estar, como cumprimento e saudação; em tantos outros, é interpretado como ataque ou sinal de pouco comedimento.

O riso não é uma invenção da modernidade. Se atentarmos, muito rapidamente, à história do riso na Antiguidade, não é com grande espanto que percebemos que este é um fenômeno abordado desde sempre. Podemos encontrá-lo, por exemplo, em Homero na *Odisseia* ou, novamente com a figura dos deuses que *troçam* do deus *coxo*, na *Iliada*⁶³; também nos mitos se encontra o riso de Deméter, que à procura da sua filha Perséfone desata a rir às gargalhadas com as piadas de Iambe⁶⁴. Do mesmo modo, quando folheamos as comédias antigas, encontramos o riso agressivo de Aristófanes, o riso dos escravos argutos de Plauto e Terêncio, e em Luciano, por exemplo, encontramos o riso cínico de Tirésias⁶⁵. Um outro autor que, por motivos evidentes, deve figurar nesta lista é

⁶³ Respetivamente: VII, 326-327 e I, 599-600. Seria interessante termos presente a ideia de que para os gregos, o riso é algo que pertence aos deuses – por esse motivo é que escolhemos estas passagens e não outras. Esta é uma ideia, como veremos, contrária ao Cristianismo e, por extensão, a *LDR*.

⁶⁴ Ainda que para o presente trabalho não interesse explorar a total dimensão deste mito, é preciso ter em atenção que este riso tem uma importância acrescida. A tristeza de Deméter tem que ver com a perda de uma filha e caracteriza-se como um estado *privado de riso*; por isso, é forte a imagética utilizada, que equipara a vitalidade com o riso, a ultrapassagem do luto pelo riso e também o duplo sentido de *ventre* – como aquilo capaz de gerar vida (a filha) e, ao mesmo tempo, como a sede do riso.

⁶⁵ Esta lista não esgota o conjunto de autores da Antiguidade que trabalharam o riso; na verdade, pelo pouco tempo de que se dispõe, grande parte dos autores fica de fora. Ainda assim, com algum destaque teríamos de incluir, pelo menos, Cícero, Horácio, Juvenal e Quintiliano. Em *De Oratore*, por exemplo, Cícero, ao mesmo tempo que pensa a utilização do riso na retórica, aprofunda também a sua natureza própria: “Locus autem et regio quasi ridiculi (nam id proxime quaeritur) turpitudine et deformitate quadam continentur”; “Haec igitur adhibenda est primum in iocando moderatio; itaque ea facilime luduntur, quae neque odio magno neque misericordia maxima digna sunt; quam ob rem materies omnis ridiculorum est in eis vitiis, quae sunt in vita hominum neque carorum neque calamitosorum neque eorum, qui ob facinus ad supplicium rapiendi videntur; eaque belle agitata ridentur.” (II, 236; 238); “Then the field or province, so to speak, of the laughable (this being our next problem), is restricted to that which may be described as unseemly or ugly”; “Such then is the restraint that, above all else, must be practised in jesting. Thus the things most easily ridiculed are those which call for neither strong disgust nor the deepest sympathy. This is why all laughing-matters are found among those blemishes noticeable in the conduct of people who are neither objects of general esteem nor yet full of misery, and not apparently merely fit to be hurried off to execution for their crimes; and these blemishes, if deftly handled, raise laughter.” (ed. bilingue latim-inglês, Harvard University Press/W. Heinemann, Cambridge (Mass.)/London, 1948). Nesta passagem conseguimos identificar um conjunto de determinações já invocadas quando nos propusemos a tratar o tema da caricatura: *turpitudine* e *deformitate*. Mais, é possível reconhecer também o problema dos extremos, positivo (*misericordia maxima*) e negativo (*odio magno*), daquilo que não faz rir. Estas questões serão retomadas mais à frente. Interessa-nos apenas, para já, tentar ao máximo produzir um levantamento das determinações mais importantes do riso – que parecem implicar, mais ou menos, um certo grau de defeito; portanto, se o leitor estiver interessado em explorar os outros autores, pode ver passagens muito específicas de Quintiliano em *Institutio Oratoria* (por exemplo, em VI, iii) e de Horácio em *Odes* e *Satires* (respetivamente, por exemplo, em XII e I, I, 24-25).

Demócrito. De facto, toda a reflexão acerca da loucura e do riso do filósofo, pensado por oposição às lágrimas de Heraclito, constitui um núcleo importante para se pensar este fenómeno na sua relação com as tarefas do dia-a-dia, com a mortalidade e com a vida⁶⁶. O riso é também a expressão de consciência destas coisas. No decorrer desta longa história do mundo vamos sempre encontrar atrelada uma *história do riso*; e, ao mesmo tempo que afirmamos que o movimento da tradição filosófica acompanha esta última, somos obrigados a reconhecer que, em comparação com outros fenómenos, se trata de um trabalho reduzido. Principalmente, na Antiguidade, o espaço marginal que lhe é reservado tem mais em conta os seus aspetos periféricos – como as máscaras, o ridículo, a loucura, etc. – do que a averiguação do fenómeno na sua raiz. Não queremos ser injustos e fazer considerações pouco certeiras; contudo, é bastante provável que até à Modernidade não tenham existido estudos inteiramente dedicados ao fenómeno do riso. São duas as teses consideradas principais acerca do riso na Antiguidade: a de Platão – numa parte do *Filebo* (um texto que aborda a questão sobre *qual a melhor forma de vida*)⁶⁷ – e a de Aristóteles – que meramente faz alusão ao fenómeno, no livro *De Partibus Animalium*⁶⁸. Ambos os textos são considerados fundamentais para a teoria do riso, seja

⁶⁶ Acerca do riso de Demócrito e das lágrimas de Heraclito, podemos ver: HIPÓCRATES, (1861) *Œuvres Complètes d'Hippocrate*, Lettres, Décret et Harangues, Paris: Littre, vol. IX, pp. 313-429; VIEIRA, A., (2009), *Sermões de Roma e Outros textos*, Estarreja: MEL, *Lágrimas de Heraclito contra o riso de Demócrito*, pp. 501-513; MONTAIGNE, (2019) *Les Essais*, Paris: Laffont, livre I, cap. L, *De Demócrite et d'Héraclite*.

⁶⁷ Um primeiro ponto acerca da tradição filosófica do riso e de Platão: só no século XV, com as primeiras traduções para o latim do platonista Marsilio Ficino, começa este texto a ficar amplamente conhecido. É através do trabalho deste renascentista italiano que os textos de Platão se espalham pelo Ocidente, num tempo em que muitos dos autores conheciam Platão, não pelo grego, mas pelo latim. Não deixa nunca de ser especulação, mas podemos, no limite, perguntar-nos se no atraso da tradição do riso pode ou não ter tido influência o reduzido acesso e leitura deste texto. Deixamos para já de lado estas considerações. Muito resumidamente, para pelo menos ficarmos com alguma ideia sobre a tese platónica e trazer à luz algumas determinações, no *Filebo*, Platão define o ridículo como um vício que envolve a condição oposta àquela mencionada no oráculo de Delfos – “conhece-te a ti mesmo” (48c6-9). O que está na base deste ridículo – ou, se se preferir, no “motivo do riso” – é um desconhecimento em relação ao próprio. Platão divide esta ignorância em três partes, relativamente: 1) às posses materiais; 2) às qualidades físicas; 3) às qualidades morais e intelectuais: “Sócrates: πρῶτον μὲν κατὰ χρήματα, δοξάζειν εἶναι πλουσιώτερον ἢ κατὰ τὴν αὐτῶν οὐσίαν (...) πλείους δὲ γε οἱ μείζους καὶ καλλίους αὐτοὺς δοξάζουσι, καὶ πάντα ὅσα κατὰ τὸ σῶμα εἶναι διαφερόντως τῆς οὐσίας αὐτοῖς ἀληθείας (...) πολὺ δὲ πλείστοι γε οἴμαι περὶ τὸ τρίτον εἶδος τὸ τῶν ἐν ταῖς ψυχαῖς διημαρτήκασιν, ἀρετῇ δοξάζοντες βελτίους ἑαυτούς, οὐκ ὄντες.” (48e1-11); “Sócrates: First in regard to wealth; such a man thinks he is richer than he is (...) And there are still more who think they are taller and handsomer than they are and that they possess better physical qualities in general than is the case (...) But by far the greatest number, I fancy, err in the third way, about the qualities of, the soul, thinking that they excel in virtue when they do not” (ed. bilingue grego-inglês, Harvard University Press/W. Heinemann, Cambridge (Mass.)/London, 1925). Algo que já aqui está presente, que se trabalhará mais à frente, e que se torna ainda mais evidente no *Teeteto* (174a5-ss): a *tese da superioridade*.

⁶⁸ Menos palavras do que Platão, ainda assim, por diversos motivos, mais impactantes, Aristóteles nas *Partes dos Animais* escreve: “Τοῦ δὲ γαργαλίζεσθαι μόνον ἄνθρωπον αἴτιον ἢ τε λεπτότης τοῦ δέρματος καὶ τὸ μόνον γελᾶν τῶν ζώων ἄνθρωπον” (III, X, 673a8); “The fact that human beings only are susceptible to tickling is due (1) to the fineness of their skin and (2) to their being the only creatures that laugh” (ed.

por estarem entre os primeiros textos de que há relato a explorar o fenómeno, seja por introduzirem determinações importantes das quais nenhum estudioso do riso se pode libertar se quer averiguar a natureza do fenómeno.

Existe uma clara rutura do pensamento cristão com o modo de pensar helénico que nos obriga a repensar o fenómeno do riso⁶⁹: se antes eram os deuses que riam, agora Deus não ri; se antes o riso era histérico e excessivo, agora, se existir, é comedido. Há, dentro da questão cristã – como veremos mais à frente –, uma longa discussão sobre a licitude do riso⁷⁰. Este é, de facto, um fenómeno controverso dentro do Cristianismo, porque a

bilingue grego-inglês, Harvard University Press/W. Heinemann, Cambridge (Mass.)/London, 1961). Esta formulação, uma vez que parte da identificação da categoria de *próprio*, não resulta imediatamente explícita. Ainda que seja impossível realizarmos aqui um estudo acerca da definição de homem e da categoria de “próprio”, para esta exposição resultar mais clara, Porfírio, em *Isagoge*, no capítulo *De Proprio*, escreve: “Proprium vero quadrifariam dividunt; nam et id quod soli alicui speciei accidit, et si non omni, ut homini medicum esse vel geometram, et quod omni accidit, et si non soli quemadmodum homini esse bipedem, et quod soli et omni et aliquando, ut homini in senectute canescere. quartum vero, in quo concurrat et soli et omni et semper, quemadmodum homini esse risibile; nam, etsi sempre non rideat, risibile tamen dicitur, non quod iam rideat, sed quod aptus natus sit; hoc autem ei sempre est naturale ut et equo hinnibile. haec autem proprie propria perhibent esse, quoniam etiam convertuntur, quicquid enim equus, hinnibile, et quicquid hinnibile, equus”; “[Les philosophes] divisent le propre en quatre sortes. De fait, il y a (a) ce qui n’appartient qu’à une certaine espèce, mais non pas nécessairement à l’espèce tout entière: ainsi, pour l’homme le fait d’être médecin ou de pratiquer la géométrie; (b) ce qui appartient à une espèce tout entière, mais non pas à elle seule: par exemple, pour l’homme le fait d’avoir deux jambes; (c) ce qui appartient à une espèce seulement, à une espèce tout entière, et à un moment déterminé: ainsi pour tout homme le fait, dans sa vieillesse, de voir ses cheveux blanchir; (d) enfin, quatrièmement, le cas où coïncident appartenir à une seule [espèce], [à l’espèce] tout entière et toujours: ainsi, pour l’homme le fait d’être capable de rire. Car même si l’homme ne rit pas toujours, du moins est-il appelé ‘capable de rire’ non pas parce qu’il rit toujours, mais parce qu’il en a toujours la possibilité par nature: cela lui appartient toujours d’une manière naturelle, comme la possibilité de hennir au cheval. Ce sont justement ces [traits] qui, selon [les philosophes], sont appelés propres au sens strict, parce qu’il y a conversion: s’il y a cheval, il y a aussi capacité de hennir, et s’il y a capacité de hennir, il y a aussi cheval.” (ed. trilingue grego-latim-francês, tradução de Alain de Libera e Alian-Philippe Segonds, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1998). Aristóteles mostra a estreita relação entre ser homem e o riso. Rir corresponde a uma potencialidade própria do homem: ele é *capaz* de riso. Rabelais, por exemplo, é uma das pessoas que acabam por seguir esta tradição aristotélica. Nos versos colocados no início de *Gargantua*, Rabelais escreve: “(...) Pour ce que rire est le propre de l’homme”. Ainda acerca de Aristóteles, na *Poética*, podemos ver também a distinção entre o cómico e o trágico (1448a16-18 e 1449a32-35). A comédia, como aquilo que provoca o riso, tem que ver, para o autor, com o vislumbre do ridículo ou de uma degradação sem dor.

⁶⁹ De nenhuma forma podemos neste curto espaço de tempo explorar, qualitativa e quantitativamente, as diferenças fundamentais introduzidas pelo Cristianismo. Deste modo, e porque estamos mais interessados numa determinação particular, interessa-nos apenas ter em conta a mudança acentuada que se dá ao nível da consciência *moral*. O Cristianismo radicaliza em absoluto a compreensão da consciência *moral*. Embora todo este diálogo repouse sobre o entendimento que se tem de outras determinações, para o nosso propósito, o *riso de escárnio*, basta ter presente a ideia dessa mesma consciência.

⁷⁰ Podemos encontrar este diálogo, que também nos prepara para uma das questões deste trabalho, espelhado no romance de Umberto Eco, *O Nome da Rosa*. As duas posições extremas são representadas por duas personagens: Guilherme e Jorge. O primeiro – o defensor do riso – diz: “Pergunto-me – disse Guilherme – porque sois tão contrário a pensar que Jesus tenha rido alguma vez. Eu creio que o riso é uma boa medicina, como os banhos, para curar os humores e outras afecções do corpo, em particular a melancolia”; o segundo – o opositor do riso – retorquiu: “Os banhos são uma coisa boa – disse Jorge –, e o próprio Aquino os aconselha para tirar a tristeza, mas pode ser paixão má quando se dirige a um mal que pode ser tirado através da audácia. Os banhos restituem o equilíbrio dos humores. O riso sacode o corpo, deforma os traços do rosto, torna o homem semelhante ao macaco.” (*NR*, Segunda noite, p.150-151).

sua “adoção” marca uma atitude radical e existencialmente diferente do oposto; ou, dito de outro modo, parece estar excluída a possibilidade de um meio-termo⁷¹. Mesmo no Antigo e Novo Testamentos, como se verá no próximo capítulo, encontramos algumas considerações que comportam atitudes diferentes relativamente ao riso. Há uma longa e ampla tradição que se debate com a interpretação que se deve fazer do riso, i.e., uma tradição que não persegue apenas os seus mecanismos e as suas aparentes motivações, mas também de que forma se espelha o Homem nisso. Dito de outra forma, é certo que o Homem ri, mas há uma intenção de perceber qual o horizonte de sentido específico possibilitado pelo fenómeno. Numa palavra, *o que é que rir diz de mim?*

No seguimento do pensamento cristão, um dos motivos pelos quais muitas vezes se considera o riso como um fenómeno moralmente reprovável é porque é considerado frequentemente um fenómeno só do corpo – ou, essencialmente, do corpo⁷². O caso torna-se mais chocante e, em certo sentido, irónico, quando olhamos para grande parte da tradição do riso e vemos textos onde existem descrições físico-mecânicas deste fenómeno. Para Hipócrates, Aristóteles e Descartes o riso tinha que ver com “barrigas”; ou melhor – se pretendermos ser científicos – com o diafragma⁷³. Para outros tinha que ver com os líquidos presentes no corpo; e ainda houve quem dissesse que tinha que ver com perturbações no ar inalado. Ora, isto é dizer muito pouco. Na verdade, quando lidamos com a descrição física do fenómeno, inevitavelmente, ela é insípida. É o típico caso onde a soma das partes não nos dá o todo: juntamos esta peça com esta – um músculo da garganta com uma qualquer cavidade do coração –, aquela com a outra – um pulmão com certos músculos do peito –, e dizemos “é isto o riso”. Da mesma forma, relativamente à teoria dos humores, cada humor experimenta um tipo de riso diferente; assim, o riso do

⁷¹ Esta é uma dúvida que não tem força para o homem comum, e este “meio-termo” é justamente aquilo que o caracteriza. Ele ri quando é convidado pela vida, independentemente dos motivos, a rir. Não ri, quando não percebe – ainda que, quando isto acontece, também possa rir – ou quando percebe, mas algo ou alguém (o próprio está incluído) é posto em causa. Em suma, o meio-termo não é mais do que a posição daquele que decidiu rir.

⁷² Não podemos aqui fazer a distinção da compreensão que se faz do corpo para os antigos e para os medievais; contudo, é preciso assinalar, muito rapidamente, uma diferença: ainda que ambos percebam o riso como fenómeno do corpo, enquanto os antigos o compreendem positivamente, os medievais não. Mais à frente, com a questão da convulsão, retomaremos a relação entre o riso e o corpo.

⁷³ Para estes autores, a sede do riso pode ser encontrada no diafragma. Hipócrates e Aristóteles contam a mesma história: “Tychon, au siège de Datos, fut blessé d’un coup de catapulte dans la poitrine, et peu après il était pris d’un rire plein de trouble; le médecin qui retirait le bois me semblait avoir laissé le fer dans le diaphragme” (HIPÓCRATES, (1846) *Œuvres complètes d’Hippocrate*, Des Épidémies, Paris: Littré, vol. V, p. 467). Ver também: DESCARTES, (1650) *Les Passions de l’âme*, Amsterdam: Louis Elzevier, 124, pp. 163-164; ARISTÓTELES, (1961) *De Partibus Animalium*, London: Harvard University Press, 1961, III, X, 673a11-13.

sanguíneo distingue-se do do bilioso, o riso do do fleumático do colérico, etc. Mas também isto pouco acrescenta ao pequeno núcleo do riso. No final, se há algo que se possa salvar destas teorias físico-mecânicas é que todas elas parecem apontar para o aspeto mais fundamental de todos: o *descontrole* do corpo, a *convulsão*. O sujeito, quando se ri, perde o comando do seu próprio corpo. Dito de outra forma, é um corpo que ri.

Se tivermos todos estes pontos em consideração, chegamos à conclusão de que o riso é um fenómeno confuso, duplo e ambíguo, que está nos antípodas de ser compreendido ou de ser evidente. Assim, é na tentativa de eliminar muitas destas confusões e esclarecer o fenómeno que escolhemos o texto *LDR*. De facto, a escolha de *LDR* não é inocente: acreditamos que dispõe de “armamento” suficiente para dar conta da *questão última* do riso, sem ignorar a confusão mais direta com o fenómeno: a *alegria*. Ao longo da tradição, raramente se *decantou* o riso. Pelo contrário, aquilo que muitas vezes encontramos é a apresentação de uma mixórdia de determinações – e isso de tal modo o que invariavelmente está em causa é o tal riso histérico a que nos referimos no início deste capítulo. É por este motivo que dizemos que Baudelaire acrescenta algo de fundamental à tradição do riso: a delimitação do fenómeno, a sua separação da alegria – que muitas vezes se confunde como se fossem uma e a mesma coisa –, a apropriação da caricatura como modo particular de pensar o riso, a relação do cómico com o absoluto, o riso aos olhos dos homens, etc. Para aquele que investiga este fenómeno é fundamental entender a que riso o autor se refere, isto porque há formas de riso diferentes – que, no limite, podem encontrar-se em extremos opostos. É essencial perceber-se, se ainda não se percebeu, que *nenhuma linha escrita na presente dissertação tem que ver com o fenómeno da alegria* – a não ser que algo seja dito em contrário.

Se o título não serve suficientemente de pista, seria importante, ainda antes de avançarmos, percebermos quais as intenções de Baudelaire com *LDR*:

“Et, chose non moins mystérieuse, ce spectacle lamentable excite en lui une hilarité immortelle et incorrigible. Voilà donc le véritable sujet de cet article. (...) Nous allons donc nous occuper de l’essence du rire et des éléments constitutifs de la caricature.” (*LDR*, I, p. 691).

Quando um autor sugere o estudo da *essência* de algo, propõe-se a pensar o núcleo próprio de um dado objeto, i.e., aquilo que faz que determinada coisa seja *essa* coisa e não outra. Assim, passamos a trabalhar com outra pergunta: “o que é que faz que o riso seja riso?”. Como veremos, é através da máxima *Le Sage ne rit qu’en tremblant* (*LDR*, II, p. 691) que

Baudelaire procura dar resposta a esta problemática – ao mesmo tempo, sem nunca nos esquecermos que partimos de uma focagem específica. Portanto, acerca do nosso trabalho, é preciso ter alguns pontos em atenção: primeiro, embora fosse interessante fazê-lo, não pretendemos uma análise ostensiva de todos os conceitos do cómico; segundo, como estudamos um tipo de riso específico, o *riso de escárnio*, inevitavelmente, muitas determinações ficam de fora da nossa investigação; terceiro, e igualmente importante, devemos ter presente que este é um caso que se oferece à compreensão cristã do fenómeno; neste sentido, compreende-se num quadro com limites definidos. À semelhança do que foi feito na primeira parte deste trabalho, onde nos ocupámos com um conjunto específico e limitado de referências e autores, nesta segunda parte tentaremos ser igualmente seletivos.

2.2 O riso cristão

Antes de iniciarmos esta discussão, é preciso fazer um breve parêntesis. O presente capítulo, seguindo o texto *LDR*, tem apenas a intenção de colmatar a falta de referências, até este ponto, ao riso tal como aparece e é discutido na tradição cristã. Como não é possível fazer uma análise exaustiva, por falta de espaço e de tempo, de todos os episódios, menções e alusões ao fenómeno nas Escrituras, investigaremos apenas as passagens cuja problematicidade as torna incontornáveis. Interessa-nos principalmente recuperar, à luz do Cristianismo, a ideia geral de riso, apontando para as especificidades desta compreensão⁷⁴.

No início da segunda parte deste trabalho tentámos demonstrar, *grosso modo*, que existe uma história do riso antes e depois de Cristo (ver notas 69 e 72)⁷⁵. Olhando, exclusivamente, para o depois, somos agora obrigados a repensar o conjunto das teses

⁷⁴ À semelhança de Baudelaire, também nós tentamos evitar o *mar teológico*: “Je ne veux point m'embarquer aventureusement sur une mer théologique, pour laquelle je ne serais sans doute pas muni de boussole ni de voiles suffisantes.” (*LDR*, II, p. 691). Estudar amplamente as diferentes possibilidades de interpretação e de leitura das Escrituras requer um outro trabalho que não o presente. Deste modo, todas as considerações que fizemos acerca das várias passagens citadas nunca esgotarão a sua totalidade.

⁷⁵ Baudelaire faz notar, como veremos mais à frente, que não temos capacidade de *olhar* e compreender o cómico antes de Cristo, i.e., que não somos capazes de compreender o fenómeno como ele *era*, diferente do que agora é: “C'est pourquoi je ne trouve pas étonnant que nous, enfants d'une loi meilleure que les lois religieuses antiques, nous, disciples favorisés de Jésus, nous possédions plus d'éléments comiques que la païenne Antiquité. Cela même est une condition de notre force intellectuelle générale. (...) Je répondrai qu'outre que ces époques sont essentiellement civilisées, et que la croyance s'était déjà bien retirée, ce comique n'est pas tout à fait le nôtre. Il a même quelque chose de sauvage, et nous ne pouvons guère nous l'approprier que par un effort d'esprit à reculons, dont le résultat s'appelle pastiche.” (*LDR*, IV, p. 694).

acerca do riso, confusas e aparentemente contraditórias, presentes no Antigo e Novo Testamento. Como dissemos e voltamos a insistir, com o Cristianismo ocorre um despertar moral para o fenómeno, que traz para o centro da discussão o problema da liberdade e da consciência. É também nesta linha que os exegetas e Padres da Igreja – aqueles que procuram uma interpretação correta da Sagrada Escritura e que combatem as falsas doutrinas – procuram alargar a compreensão do fenómeno do riso⁷⁶.

Um episódio que deve ocupar o nosso tempo por ser considerado um dos mais importantes para esta tradição do riso, presente no livro do *Génesis*, é o episódio de Sara e de Abraão⁷⁷. Sara, de noventa anos, e Abraão, de noventa e nove, recebem a notícia, por parte de Deus, de que serão pais de uma criança (Gn 17:16). Ao receberem a notícia, ambos riem⁷⁸; contudo, o mais das vezes, os intérpretes distinguem entre as duas manifestações de riso. Como se viu no capítulo anterior, o riso não é sempre *um* e não significa sempre o mesmo; assim, relativamente à mesma notícia, com a aparente “mesma reação” podemos ter dois produtos totalmente díspares – neste caso, e seguindo a interpretação mais comum, o *riso de alegria* de Abraão e o *riso de dúvida* de Sara. Enquanto o riso de Abraão passa incólume aos olhos de Deus, o de Sara é imediatamente repreendido⁷⁹. A dúvida de Sara não se espelha tanto no ato, que é secreto e íntimo, mas na admoestação divina (Gn 18:13-14). Uma vez repreendida, Sara decide mentir e dizer que não riu; a isto Deus responde: “Não! Tu riste-te mesmo.” (Gn 18:15)⁸⁰. Existe nisto,

⁷⁶ Podemos perguntar-nos: “é o estudo do riso interessante – ou, no limite, possível – sem um entendimento cristão acerca daquilo que ele possa significar?” Seríamos levados a responder que *não*. Acreditamos que todos os textos que se comprometem a abordar este tema (pelo menos, o tema do riso de *escárnio*), de uma ou de outra forma, devem estender-se à problemática do Cristianismo; caso contrário, correm o grave risco de serem extremamente redutores. Por isso, neste capítulo, com o intuito de estarmos suficientemente munidos para acompanharmos a tradição que suporta *LDR*, ocupar-nos-emos com os vários vestígios do riso cristão.

⁷⁷ Falamos especificamente de todos os passos que marcam a notícia de Deus a Sara e Abraão, informando-os de que serão pais. Sobre isto, podemos ver: Gn 17:16-19, 21; 18:10-15; 21:1-7.

⁷⁸ Sobre o riso de Abraão: “Abraão prostrou-se com o rosto por terra e sorriu, dizendo para consigo: ‘Pode uma criança nascer de um homem de cem anos? E Sara, mulher de noventa anos, vai agora ter filhos?’” (Gn 17:17). Sobre o riso de Sara: “Sara riu-se consigo mesma e pensou: ‘Velha como estou, poderei ainda ter esta alegria, sendo também velho o meu senhor?’” (Gn 18:12).

⁷⁹ No limite, também poderiam existir dúvidas relativamente ao riso de Abraão; contudo, como não existiu nenhuma espécie de repreensão por parte de Deus, ignora-se essa possibilidade (veja-se a continuação desse diálogo: Gn 17:18-21). Por esse motivo, fala-se num *riso de alegria* ou de *felicidade* – por ser novamente pai. Sobre a repreensão ao riso de Sara: “O Senhor disse a Abraão: ‘Porque está Sara a rir e a dizer: ‘Será verdade que eu hei de ter um filho, velha como estou?’ Haverá alguma coisa que seja impossível para o Senhor? (...)’” (Gn 18:13-14).

⁸⁰ É preciso termos alguns pontos presentes se queremos perceber melhor todo este episódio. Se Deus não tivesse repreendido o riso de Sara, ambos os risos teriam o mesmo valor. Dito de outro modo, só conseguimos pensar o riso de Abraão por contraposição ao riso escarninho de Sara, i.e., se Sara não tivesse sido repreendida, não haveria necessidade alguma de se considerar o riso de Abraão. A reprimenda faz-nos olhar uma segunda vez para o riso, faz-nos voltar ao riso de Abraão que, por não ser (aparentemente)

de facto, uma dualidade curiosa. Ao mesmo tempo que Sara não esperava ser advertida por causa de um riso “inocente”, Deus também não esperava – vamos admiti-lo por força do argumento – que o seu poder fosse posto em dúvida. Dito de outro modo, o que incomoda Deus não é o facto de Sara ter feito aquela pergunta (Gn 18:12), pois Abraão também a faz (Gn 17:17), mas o seu riso – repare-se que apesar de ambos proferirem palavras semelhantes em pensamento, somente os pensamentos de Sara são tornados manifestos. Posto isto, podemos encontrar possíveis respostas para a reação de Deus no seguinte: i) não ter gostado que Sara tenha duvidado do seu poder; ii) não ter gostado que Sara não o tenha levado a sério, i.e., que o tenha tomado, ainda que temporariamente, como um bufão. Independentemente de todas estas considerações, é de notar que o riso de Sara, com ou sem intenção, reduz Deus a mera criatura e, por esse motivo, considera-se que seja um riso *demasiado humano*: um insulto. Se Deus não o diz expressamente, Paulo di-lo na Carta aos Gálatas: “Não vos enganeis: de Deus não se zomba” (6:7).⁸¹

relevante, tinha ficado esquecido. Ainda assim, em Gn 21:6-7, podem levantar-se algumas dúvidas sobre se este é ou não um riso autodirigido, i.e., um riso de espanto que nasce da visão de uma incongruência – aquele riso que ri da própria inferioridade e da pequenez (neste caso específico, a maior das incongruências, do finito perante o infinito). Se este fosse o caso, não haveria admoestação. Se há admoestação é porque Deus penetrou aquele riso e viu-lhe a raiz. É normal que se sinta empatia por Sara e que se condene a reprimenda aparentemente exagerada de Deus; contudo, isso é também perder o ponto principal desta discussão. Primeiro, e mais importante: Sara, considerando Deus como um louco ou como um bufão que diz disparates, riu; segundo, mesmo que tenha rido de modo inocente, como algo que “lhe saiu” – aceitando que é, de facto, uma possibilidade –, prefere mentir a admitir que se riu. Sara, por preferir mentir, admite duas coisas: i) que rir é mau; ii) que rir é pior do que mentir. Este riso, porque coloca em causa a *compreensão*, na sua dupla aceção, de Deus, tem que ver com falta de fé. Já a repreensão divina tem que ver com uma tentativa de restituição de ordem, consciência, seriedade e, sobretudo, fé. Desta cena, nasce o filho de Abraão e de Sara, o qual Deus ordena, antes de tudo isto acontecer, que se chame Isaac – que significa em hebraico “riso” ou “aquele que ri” (Gn 17:19). Podemos contrastar este episódio com a *Anunciação da Virgem Maria* (mais detalhado em Lc 1:26-38; podemos ver também em Mt 18:21). Maria, contrariamente a Sara, corresponde ao grande exemplo da verdadeira fé: neste caso específico, porque dadas (quase) as mesmas condições que haviam sido dadas a Sara, Maria não ri. Neste episódio, não é Deus, mas o anjo Gabriel quem dá a notícia (Lc 1:31). Maria, sem rir, retorque: “Como será isso, se eu não conheço homem?” (Lc 1:34). Esta questão, mais propriamente, traz à luz o carácter *angélico* – inverso à moral de Sara – da Virgem. Não se trata de uma dúvida em sentido estrito: é *inocência*. O anjo responde a Maria – “porque nada é impossível a Deus” (Lc 1:37) – da mesma forma que Deus responde a Abraão acerca de Sara: “Haverá alguma coisa que seja impossível para o Senhor?” (Gn 18:14). Contrariamente à atitude de Sara, Maria nunca ri, nunca mente e nunca duvida de Deus; e tão-somente responde: “Eis a serva do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra” (Lc 1:38). O riso cético de Sara anula, mesmo que temporariamente, a sua devoção e crença; Maria mantém-se inabalável.

⁸¹ Seria impossível, no pouco espaço e tempo que temos, olhar e analisar todos os episódios que envolvem a presença de riso nas Escrituras; contudo, devemos tentar alargar o âmbito de compreensão do fenómeno. Depois de tudo aquilo que temos vindo a dizer, alguns episódios presentes no Antigo Testamento aparecem-nos em sinal de novidade. Se à primeira vista somos tendencialmente levados a pensar que o riso é sempre contra Deus, existe pelo menos um episódio onde o riso parte da iniciativa cristã. Perguntamo-nos: pode haver algum uso positivo do riso? Ou, se se preferir: é o bem sempre passivo em relação ao mal? Existe alguma forma de combatê-lo? Podemos usar uma arma do mal para combater o mal? Ou, no limite, se é usada contra o mal, é uma arma do bem? Em I Reis confrontamo-nos com essa possibilidade. O episódio trata da disputa entre os sacerdotes fanáticos de Baal e Elias acerca do verdadeiro Deus (1 Rs 18:20-40). Este confronto resolvia-se com um sinal enviado aos homens do verdadeiro Deus (1 Rs 18:24). Após todos

Outro episódio que não pode ficar à margem desta análise, presente nos *Evangelhos*, é toda a cena que vai desde o julgamento de Jesus no Sinédrio à sua crucificação⁸². Todo o caminho que faz do primeiro ao último local é um caminho derrisório que mistura cuspidelas, insultos, provocações, açoites e zombaria⁸³. O riso presente no Novo Testamento corresponde ao homem no seu pior, é o escárnio por excelência. Se havia dúvidas relativamente ao riso, elas parecem terminar na cruz⁸⁴. Nestas cenas, que marcam uma parte essencial do plano divino da redenção do homem, o riso aí presente não é mero figurante; pelo contrário, ele é o verdadeiro inimigo de Cristo e da fé. No pretório assistimos à famosa imagem da coroação de espinhos:

“Os soldados do governador conduziram Jesus para o pretório e reuniram toda a coorte à volta dele. Despiram-no e envolveram-no com um manto escarlate. Tecendo uma coroa de espinhos, puseram-lha na cabeça, e uma cana na mão direita. Dobrando o joelho diante dele, escarneciam-no, dizendo: ‘Salve! Rei dos Judeus!’ E, cuspido-lhe no rosto, agarravam na cana e batiam-lhe na cabeça. Depois de o terem escarnecido, tiraram-lhe o manto, vestiram-lhe as suas roupas e levaram-no para ser crucificado.” (Mt 27:27-31)⁸⁵.

Neste episódio, que se sucede ao julgamento de Jesus no Sinédrio e que antecede o momento da sua crucificação (ver nota 82), podemos encontrar a mais pura paródia de

os clamores e sacrificios dos devotos de Baal falharem, Elias zomba deles: “Quando era já meio-dia, Elias começou a escarnecer deles, dizendo: ‘Gritai com mais força! Talvez esse deus esteja entretido com alguma conversa! Ou então estará ocupado, ou anda de viagem. Talvez esteja a dormir! E preciso acordá-lo!’” (1 Rs 18:27). Neste episódio, o riso é *admissível* porque luta contra a blasfémia, a mentira e os falsos profetas. O riso parece poder ter um uso positivo: quando combate a falsidade. Isto é assim também no *Filebo* de Platão. Em 49d3-4 Sócrates pergunta a Protarco se é errado regozijarmo-nos com os infortúnios dos nossos inimigos; e Protarco, como esperado, responde-lhe que não.

⁸² Aqui ficam as referências, respetivamente: i) Mt 26:57-68; Mc 14:53-65; Lc 22:63-71; Jo 18:12-14; ii) Mt 27:32-44; Mc 15:21-32; Lc 23:26-43; Jo 19:17-30. Devem considerar-se, pelo menos, três estádios no que diz respeito à zombaria de Jesus, estes são; i) no tribunal judaico, o Sinédrio; ii) no pretório, depois do encontro com Pilatos; iii) na cruz. O caminho da morte de Cristo é um caminho acompanhado por uma “banda sonora” de riso.

⁸³ No terceiro anúncio da Paixão, Jesus antecipa a zombaria que o espera: “Hão de entregá-lo aos pagãos, que o vão escarnecer, açoitar e crucificar.” (Mt 20:19). Ver também: Mc 10:34 e Lc 18:32-33.

⁸⁴ Seria possível termos uma visão diferente do fenómeno do riso se apenas considerássemos o Antigo Testamento? Sim e não. De facto, a desconfiança sentida no Antigo Testamento não é suficiente para abalar a convicção da “*positividade* do riso”. Só com a radicalização daquela desconfiança nos Evangelhos é possível dissiparmos essas dúvidas de uma vez por todas. Como escreve Niebuhr: “There is no humour in the cross because the justice and the mercy of God are fully revealed in it. In that revelation God's justice is made the more terrible because the sin of man is disclosed in its full dimension. It is a rebellion against God from which God himself suffers. God can not remit the consequences of sin; yet He does show mercy by taking the consequences upon and into Himself. This is the main burden of the disclosure of God in Christ.” (*DST*, VII, p. 118).

⁸⁵ Não há nenhum motivo especial, para além de ser o Evangelho com a descrição mais pormenorizada, para a escolha de citar Mateus. Podemos encontrar a correspondência destes passos em: Mc 15:16-20 e Jo 19:1-3. O texto de Marcos aproxima-se muito do de Mateus (não interessa agora considerar que texto influenciou qual) e o texto de João, comparado com o de Mateus e Marcos, é muito apressado. Por sua vez, Lucas é o único evangelista que não menciona esta humilhação; em contrapartida, é o único que refere o encontro de Jesus com Herodes (Lc 23:6-12).

uma coroação: tudo – desde os adereços à sucessão dos atos – é importante e contribui para uma análise do riso de escárnio (como um riso de *superioridade*). Há nesta cena aquilo que já encontrávamos na caricatura, a saber, o total rebaixamento do que antes estava no topo; e para os soldados, crentes na falsidade daquele pretense Rei, que, por isso, nunca esteve no topo, é preciso atirá-lo primeiro para lá: louvam-no para, de seguida, o espezinharem⁸⁶.

Se olharmos por um momento para a crucificação de Jesus, ela traz consigo, já não o riso de um grupo específico e fechado, mas o riso de todos: dos soldados, dos que por ali passam, dos sacerdotes e até dos ladrões crucificados com o mesmo destino. Todos decidem ver e celebrar com riso a morte de Jesus. Cristo é, em *vida humana*, uma última vez tratado como um objeto de zombaria e centro da festa. Na verdade, muito provavelmente, Cristo deixou o mundo ao som das gargalhadas dos outros – motivo pelo qual o Filho, dizendo “*Meu Deus, meu Deus, porque me abandonaste?*”, pede auxílio ao Pai (Mt 27:46; Mc 15:34; Sl 22).

“Os que passavam por ali insultavam-no e abanavam a cabeça, dizendo: ‘Olha o tal que ia deitar abaixo o templo e tornar a construí-lo em três dias! Salva-te agora a ti mesmo! Se és o Filho de Deus, desce da cruz!’”. Também os chefes dos sacerdotes, juntamente com os doutores da lei e os anciãos, troçavam assim de Jesus: ‘Salvou os outros e não se pode salvar a si mesmo! Se é o Rei de Israel, que desça agora da cruz para acreditarmos nele! Põe a sua confiança em Deus e até disse: ‘Sou Filho de Deus’. Nesse caso, que venha Deus agora livrá-lo, se de facto lhe quer bem!’”. Até os ladrões que foram crucificados com ele o insultavam.” (Mt 27:39-44)⁸⁷.

⁸⁶ A forma como os soldados vestem Jesus – o manto *escarlata* representa a cor imperial, a coroa de espinhos simboliza a coroa real e a cana reproduz o cetro – é sumamente derrisória. Mais, o verdadeiro selo de autenticidade desta paródia está espelhado nos soldados ajoelhados que proferem “Salve! Rei dos Judeus!”. Neste *faz-de-conta* Jesus é promovido provisoriamente a Rei, para imediatamente ser despromovido desse cargo; por isso, os soldados despem-no, cospem-lhe e batem-lhe. Mesmo que Jesus volte a vestir as suas roupas, não há nenhuma intenção, por parte dos soldados, de que Ele regresse ao estado em que se encontrava antes; pelo contrário, há um esvaziamento e rebaixamento do que quer que tenha sido. Existem duas formas possíveis de compreendermos a ironia presente neste episódio: a primeira e mais imediata é a dos próprios soldados, que zombam e consideram Cristo um pretense rei; a segunda, de aspeto mais trágico, tem que ver com o fechamento de perspetiva dos zombadores. A ironia presente para um crente é que para o soldado está completamente vedada a possibilidade de ter louvado, não *um*, mas *o* Rei – seguindo o dito inglês: *the joke’s on you*. Nas palavras de Niebhur em *DST*: “But there is no humour in the scene of Christ upon the Cross. The only humour on Calvary is the derisive laughter of those who cried, ‘He saved others; himself he cannot save. ...If he be the son of God let him come down from the cross’; and the ironic inscription on the cross, ordered by Pilate: ‘The King of the Jews.’ These ironic and derisive observations were the natural reactions of common sense to dimensions of revelation which transcend common sense. Since they could not be comprehended by faith, they prompted ironic laughter.” (VII, p. 118). Ou seja, todo este episódio é, novamente, um episódio *humano* que não faz jus à seriedade e (possível) santidade da situação.

⁸⁷ Citamos Mateus pelos mesmos motivos apresentados anteriormente. A correspondência encontramos-la em: Mc 15:29-32; Lc 23:35-39; Jo 19:18-24. Relativamente ao verbo utilizado, Screech, em *Laughter at the Foot of the Cross* faz notar que a *Vulgata* faz uso do verbo *illudo*, que significa zombar. É uma palavra

Um dos fardos da cruz é, indubitavelmente, o peso do riso dos outros; mas a isso também corresponde a misericórdia de Deus: “*Perdoa-lhes, Pai, porque não sabem o que fazem.*” (Lc 23:34). Deste modo, o riso do Homem, diz o próprio Cristo, tem que ver com um *não saber* – se soubesse, não ria.

Ora, ainda que se tenham apresentado apenas passagens das Escrituras, isso não significa que estas i) cubram a totalidade do fenómeno do riso, e ii) que essa tarefa seja sequer clara e unívoca. De facto, parece haver pouca, ou nenhuma, concordância entre o que se expôs acima e o ponto de vista comum mais imediato, que adota o riso como seu filho mais querido. O mundo gosta do riso e vê nele uma forma *leve* e desejada de se relacionar com a vida, completamente alheia à tese que este trabalho revela. É preciso olhar para o que fez o Cristianismo, no conjunto das suas práticas e doutrinas, e também para os textos dos exegetas e Padres da Igreja, para perceber qual a possibilidade de o riso coexistir com uma espiritualidade real. O mundo não pode estar totalmente errado, e mesmo estas teses, que expõe o mal das coisas que aparentemente “*não têm mal nenhum*”, têm de recuperar alguma coisa da mundividência habitual: o vinho, a noite, as sensações do corpo, o riso, etc. Deste modo, é certo que o Cristianismo não está cego para os aspetos positivos do riso: aquele reconhece o seu poder terapêutico (ver nota 70), a sua utilidade em desautorizar o pretensão sério⁸⁸ e também, como faz notar uma carta circular

composta que carrega o verbo *ludo* (jogar, divertir): “It means that the scoffers made sport of Jesus, mocked him, made a laughing-stock of him. (...) In the context, the laughter implied by it is cruel.” (LFC, 7, p.24). Já no grego, o verbo utilizado é *empaizō*: “It means to mock in the sense of to scoff as a child scoffs, to trifle with (...) The Greek implies that Christ was mocked with a laughter akin to the pitiless laughter of children (LFC, 7, p.24). Parece que este não é um episódio que levante grandes dúvidas relativamente à natureza do riso em questão, uma vez que todos os verbos utilizados apontam para um riso que não exprime nenhuma forma de ambiguidade: *blasphēmō*, *ekmustērīzō*, *oneidizō*; ou *blasphemeo*, *impropero*, *convicior*, *derideo*. São todas formas de um riso de escárnio. Vale a pena, pela semelhança textual, fazermos uma menção muito rápida ao episódio de Eliseu e das crianças em II Reis. Falamos da história de Eliseu, que pela sua calvície foi motivo de zombaria para uns “rapazitos”: “Dali subiu para Betel. Enquanto caminhava, saíram da cidade alguns rapazitos, que se puseram a zombar dele, dizendo: ‘Sobe, careca! Sobe, careca!’ Eliseu virou-se para trás, viu-os e amaldiçoou-os em nome do Senhor. Imediatamente saíram da floresta dois ursos e despedaçaram quarenta e dois daqueles rapazes.” (2 Rs 2:23-24). O problema deste curto episódio é que se considera muitas vezes que o castigo não é coadunável com a ofensa; contudo, devemos compreender que zombar de Eliseu é zombar, através dele, diretamente de Deus (não esquecer Gl 6:7). Ora, porque o verbo (*illudo*) utilizado em II Reis é o mesmo no episódio da cruz, Screech escreve: “It is open, then, to link the mocking of Elisha with the mocking of Jesus” (LFC, cap. 9, p. 33).

⁸⁸ Seria completamente errado, e até extremo, afirmar que o Cristianismo sempre recusou o riso; vejamos, por exemplo, a *paródia*, a *feira dos loucos*, o *Carnaval*, etc. Ainda que cada uma destas festas, individualmente, tenha um significado bastante próprio, que não cabe a este trabalho explorar, podemos encontrar a sua determinação comum no alívio da *seriedade*. Da mesma forma que o *riso total* corrompe os corações, também a absoluta circunspeção o faz. No Carnaval, por exemplo, encontramos uma suspensão provisória do normal funcionamento das regras do mundo e de todas as posições oficiais, tudo é invertido e dominado por um efeito de *upside down*: “As opposed to the official feast, one might say that carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions. (...) All the symbols of the carnival

promulgada pela escola de teologia de Paris em 1444, o seu papel no reforçar das crenças do sujeito:

“(…) so that foolishness, which is our second nature and seems to be inherent in man might freely spend itself at least once a year. Wine barrels burst if from time to time we do not open them and let in some air. All of us men are barrels poorly put together, which would burst from the wine of wisdom, if this wine remains in a state of constant fermentation of piousness and fear of God. We must give it air in order not to let it spoil. This is why we permit folly on certain days so that we may later return with greater zeal to the service of God.” (*carta citada por Bakhtin em RHW, I, p. 75*).

Esta forma de libertação não implica um abandono da crença, como seriam levadas a pensar as mentes mais ortodoxas, mas o seu reforço: por descompressão, ou *alívio da tensão*, o sujeito reforça o âmbito daquelas que são as suas crenças. Esta mistura entre seriedade e riso revigora o equilíbrio necessário entre os extremos: o *absoluto-tolo-sério* e o *absoluto-tolo-parvo*. Portanto, é também com o riso que o homem pode reanimar e intensificar a sua fé⁸⁹.

Visto este conjunto de aspetos, é, ainda assim, preciso ter presente que, para o Cristianismo, o riso coloca-nos à beira do abismo, e pela dificuldade própria em segurarmo-nos é *preferível* adotar uma posição defensiva. A dificuldade na separação entre o riso comedido e o riso desmesurado não deixa responder à pergunta: “*Quantas gargalhadas são precisas para fazer do riso um excesso?*”⁹⁰ Não é por acaso que, como

idiom are filled with this pathos of change and renewal, with the sense of the gay relativity of prevailing truths and authorities.” (*RHW, Introdução, pp. 10-11*). Há um riso universal, longe do riso de escárnio individual que temos vindo a considerar, que não exclui ninguém. Todas estas formas de desautorização comportam a ambivalência do riso e assinalam a necessidade de ver o mundo no seu aspeto risível. Dito de outra forma, ao Carnaval corresponde a liberdade absoluta provisória que relativiza tudo aquilo que se tem como intransponível. O mesmo acontece, por exemplo, com a tradição do *risus paschalis*: “During the Easter season laughter and jokes were permitted even in church. The priest could tell amusing stories and jokes from the pulpit. Following the days of Lenten sadness he could incite his congregation’s gay laughter as a joyous regeneration. This is why it was called ‘Easter laughter’” (*RHW, I, p. 79*). Contudo, mesmo Erasmo, contrariando a posição defendida nesta nota, condena as obscenidades e o “riso cru” destas festividades, considerando que a sua tentativa grotesca de desconstrução das regras oficiais replica o paganismo das saturnais (ver *LFC, pp. 211-219*). Acerca de toda esta imagética carnavalesca, podemos ver: BAKHTIN, M., (1984) *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press.

⁸⁹ Nas palavras de Baudelaire: “(…) car les phénomènes engendrés par la chute deviendront les moyens du rachat” (*LDR, II, p. 692*). Não nos podemos também esquecer que mesmo o Eclesiastes prevê *um momento e um tempo certo para cada coisa que se deseja debaixo do céu*, “tempo para chorar e tempo para rir” (Ecl 3:1, 4). É de mencionar que o grego utiliza a palavra *kairós*, i.e., um *momento oportuno* para rir. Há também neste mundo um tempo certo para rir.

⁹⁰ Um dos mais conhecidos opositores do riso, S. João Crisóstomo, escreve: “Ἐπιγνώμεν τοίνυν τὰς παγίδας, καὶ πόρρωθεν αὐτῶν βαδίζωμεν· ἐπιγνώμεν τοὺς κρημνοὺς, καὶ μηδὲ ἐγγὺς γινώμεθα. Τοῦτο ἀσφαλείας ἡμῖν ἔσται μεγίστης ὑπόθεσις, τὸ μὴ τὰ ἀμαρτήματα φεύγειν μόνον, ἀλλὰ καὶ τὰ ἀδιάφορα μὲν εἶναι δοκοῦντα, πρὸς δὲ τὰς ἀμαρτίας ἡμᾶς ὑποσκελίζοντα. Οἷόν τι λέγω· Τὸ γέλῳ καὶ ἀστεία λέγειν οὐ δοκεῖ μὲν ὁμολογημένον ἀμάρτημα εἶναι, ἄγχι δὲ εἰς ὁμολογημένον ἀμάρτημα· πολλάκις γοῦν ἀπὸ γέλωτος αἰσχροῦ ῥήματα τικτεται, ἀπὸ ῥημάτων αἰσχροῦν πράξεις αἰσχροτέραι· πολλάκις ἀπὸ ῥημάτων καὶ

veremos, o sábio se detém às portas do riso (*LDR*, II, p. 692). De facto, grande parte dos Padres da Igreja, sendo esta a tradição que seguimos, ainda que levantem dúvidas relativamente ao poder e às mais variadas formas de riso, consideram-no, o mais das vezes, de origem satânica⁹¹.

Seria particularmente difícil, com o nosso propósito, fazermos justiça às passagens aqui referidas. Sabemos que não esgotámos todas as possibilidades de leitura nem todos os episódios possíveis; contudo, mantivemos próximo o objetivo de dar a conhecer esta tradição do riso cristão. Nestes parágrafos obtemos o pano de fundo necessário para compreender de onde derivam as ideias expostas em *LDR*. Ainda assim, não é possível afirmar que se tenha dito tudo, uma vez que o riso, em sentido lato, é um fenómeno esquivo. Cremos, ou pelo menos afirmamos ter tido a intenção de ter extraído o fundamental⁹². Portanto, fazendo um apanhado do conjunto de determinações até aqui

γέλωτος λοιδορία καὶ ὕβρις, ἀπὸ λοιδορίας καὶ ὕβρεως πληγαὶ καὶ τραύματα, ἀπὸ τραυμάτων καὶ πληγῶν σφαγαὶ καὶ φόνοι. Ἄν τοίνυν μέλλης περὶ σεαυτοῦ καλῶς βουλευέσθαι, οὐχὶ τὰ αἰσχρὰ ῥήματα μόνον, οὐδὲ τὰ αἰσχρὰ πράγματα, οὐδὲ τὰς πληγὰς καὶ τὰ τραύματα καὶ τοὺς φόνους, ἀλλὰ καὶ αὐτὸν τὸν ἄκαιρον γέλωτα καὶ αὐτὰ τὰ ἀστεῖα ἀποφεύξῃ ῥήματα, ἐπειδὴ τῶν μετὰ ταῦτα κακῶν ῥίζα ταῦτα ἐγένετο” (CRISÓSTOMO, J., *Patrologiæ cursus completus*, series græca prior, tomus XLIX, S.P.N. Joannis Chrysostomi Archiepiscopi Constantinopolitani opera omnia quæ extant, ed. J.-P. Migne, Tomi secundi pars prior, Paris, J.-P. Migne, 1862, col. 158-159); “Let us then discern the snares, and walk far off from them! Let us discern the precipices, and not even approach them! This will be the foundation of our greatest safety not only to avoid things sinful, but those things which seem indeed to be indifferent, and yet are apt to make us stumble towards sin. For example; to laugh, to speak jocosely, does not seem an acknowledged sin, but it leads to acknowledged sin. Thus laughter often gives birth to foul discourse, and foul discourse to actions still more foul. Often from words and laughter proceed railing and insult; and from railing and insult, blows and wounds; and from blows and wounds, slaughter and murder. If, then, you would take good counsel for yourself, avoid not merely foul words, and foul deeds, or blows, and wounds, and murders, but unseasonable laughter, itself, and the very language of banter; since these things have proved the root of subsequent evils.” (*Nicene and Post-Nicene Fathers*, Homilies on the Statues, edited by Philip Schaff, vol. IX, The Christian Literature Company, New York, p. 442).

⁹¹ O mesmo ocorre, por exemplo, no texto apócrifo de S. Bartolomeu que, através de um diálogo com o diabo, elucida a posição entre o riso e o pecado. Neste texto, o diabo explica a S. Bartolomeu como é capaz de atrair os homens pelo riso: “And Bartholomew said: ‘Dost thou then do these things by thyself alone?’ And Satan said: ‘If I were able to go forth by myself, I would have destroyed the whole world in three days: but neither I nor any of the six hundred go forth. For we have other swift ministers whom we command, and we furnish them with an hook of many points and send them forth to hunt, and they catch for us souls of men, enticing them with sweetness of divers baits, that is by drunkenness and laughter, by backbiting, hypocrisy, pleasures, fornication, and the rest of the trifles that come out of their treasures.’” (*The Apocryphal New Testament*, tradução de James Rhodes, New York: Oxford University Press, 1924; *Gospel of Bartholomew*, IV, p. 177).

⁹² Gostávamos de acrescentar uma última nota ainda acerca deste assunto num episódio que muitas vezes, no que diz respeito ao tratamento do riso, passa despercebido. Falamos do episódio da filha de Jairo mencionado em Mateus (9:18-19, 23-26), Marcos (5:22:24, 35-43) e Lucas (8:40-42, 49-56). Jairo, um dos chefes da sinagoga, pede ajuda a Jesus, suplicando: “A minha filha está a morrer; vem impor-lhe as mãos para que se salve e viva.” (Mc 5:23). Depois disto, da casa de Jairo, vêm dizer: “A tua filha morreu; de que serve agora incomodares o Mestre?” (Mc 5:35). Jesus responde: “Não tenhas receio; crê somente.” (Mc 5:36). Após toda esta cena, Jesus dirige-se com os apóstolos (Pedro, Tiago e João) para a casa de Jairo, onde encontra um grande alvoroço e gente a chorar e a gritar: “Entrando, disse-lhes: ‘Porquê todo este alarido e tantas lamentações? A menina não morreu, está a dormir.’ Mas faziam troça dele.” (Mc 5:39-40). Jesus decide afastar-se de toda aquela multidão, portanto, *daquele riso*, e entrando para onde a filha de Jairo

evidenciadas, e que serão trabalhadas mais à frente, ficamos com a ideia mais ou menos vaga de que o riso terá que ver, essencialmente, com um *sentimento de superioridade*, também com um *não saber*, com uma falta de *seriedade* e com a *desautorização* do pretensão sério.

2.3 A figura do *sábio* e a sua relação com o riso. O problema de escala na máxima *Le Sage ne rit qu'en tremblant*

Começámos este trabalho por assinalar o interesse do autor no tema da caricatura e do riso, e quando mais à frente considerámos o tempo de produção de *LDR* percebemos que, pelo menos em ideia, dez anos se entrecruzam entre o início e o fim desse texto. Portanto, quando Baudelaire diz citar de memória a máxima “*Le Sage ne rit qu'en tremblant*” (*LDR*, II, p. 691), que dá início à análise do riso, o motivo parece estar justificado⁹³. De facto, é com esta figura do *sábio*, pela sua caracterização e relação com

jaz, leva consigo apenas o pai, a mãe e os discípulos. “Tomando-lhe a mão, disse: ‘*Talitha qûm!*’, isto é, ‘Menina sou Eu que te digo: levanta-te!’ E logo a menina se ergueu e começou a andar, pois tinha doze anos. Todos ficaram assombrados.” (Mc 5:41-42). Para aqueles que choram, a morte significa tudo, o fim; para Jesus, a morte corresponde ao sono, ou seja, uma condição temporária e reversível. Neste choque, os homens, *que não sabem*, troçam de Jesus. Por isso, na tentativa de fortalecer aqueles que se importam o suficiente, Ele afasta as multidões. O riso é a afirmação conformada deste mundo, é a negação da vida para lá da morte biológica. Não nos podemos esquecer que no episódio da cruz há perdão para aqueles que se recusaram a rir: “Ora, um dos malfeitores que tinham sido crucificados insultava-o, dizendo: ‘Não és Tu o Messias? Salva-te a ti mesmo e a nós também.’ Mas o outro, tomando a palavra, repreendeu-o: ‘Nem sequer temes a Deus, tu que sofres o mesmo suplício? Quanto a nós, fez-se justiça, pois recebemos o castigo que as nossas ações mereciam; mas Ele nada praticou de condenável.’ E acrescentou: ‘Jesus, lembra-te de mim, quando estiveres no teu Reino.’ Ele respondeu-lhe: ‘Em verdade te digo: hoje estarás comigo no Paraíso.’” (Lc 23:39-43).

⁹³ Veja-se que o autor chega mesmo a escrever: “Cette singulière maxime me revient sans cesse à l’esprit depuis que j’ai conçu le projet de cet article, et j’ai voulu m’en débarrasser tout d’abord” (*LDR*, II, p. 691). Mesmo esquecido de qual o autor da máxima, Baudelaire não tem dúvidas quanto ao seu carácter mais ortodoxo: “De quelles lèvres pleines d’autorité, de quelle plume parfaitement orthodoxe est tombée cette étrange et saisissante maxime?” (*LDR*, II, p. 691). Neste seguimento, e na tentativa de apontar o responsável, Baudelaire propõe ainda quatro nomes: “Nous vient-elle du roi philosophe de la Judée? Faut-il l’attribuer à Joseph de Maistre, ce soldat animé de l’Esprit-Saint? J’ai un vague souvenir de l’avoir lue dans un de ses livres, mais donnée comme citation, sans doute. Cette sévérité de pensée et de style va bien à la sainteté majestueuse de Bossuet; mais la tournure elliptique de la pensée et la finesse quintessenciée me porteraient plutôt à en attribuer l’honneur à Bourdaloue, l’impitoyable psychologue chrétien.” (*LDR*, II, p. 691). Dos nomes apontados por Baudelaire excluem-se à partida Joseph de Maistre e Bourdaloue – exclusão não realizada por nós: seguimos o artigo de James Patty, *Baudelaire and Bossuet on Laughter*. Acerca da relação entre Baudelaire e Joseph de Maistre, Patty esclarece que esse foi já um assunto amplamente estudado e que não foi encontrada nenhuma referência (sobre isto ver: ALPHONSUS, M., (1943) *The Influence of Joseph de Maistre on Baudelaire*, Michigan: Bryn Mawr; VOUGA, D., (1957) *Baudelaire et Joseph de Maistre*, Paris: Corti). Do mesmo modo, Patty informa-nos que estudou a relação com Bourdaloue e que não foi possível encontrar nada de relevante. Por fim, acerca de Salomão e de Bossuet, Patty sugere a sua investigação conjunta. Bossuet, em *Maximes et réflexions sur la comédie*, dedica-se não só ao estudo das implicações morais do teatro, como também do riso; e, alinhado com a tradição cristã descrita no subcapítulo anterior, refere nomes como S. João Crisóstomo, S. Basílio, S.

o riso, que *LDR* ganha corpo. Deste modo, e porque todas as definições do riso estão dependentes do entendimento que se faz do *sábio*, estas são as perguntas que temos para responder: i) quem é o *sábio*?; ii) que relação estabelece com o riso?

Todos sabemos o que é um *sábio*. Na verdade, do ponto de vista natural a *sabedoria* não é um conceito vazio, e todos nós dispomos de um conjunto de determinações, mais ou menos definido, para descrevê-la. Assim, de modo geral, entende-se por “sabedoria” a posse de conhecimentos adquiridos pela experiência; uma técnica ou habilidade prática que capacita o sujeito para executar determinada tarefa; a prudência dos atos e também o discernimento nos juízos. Por extensão, designamos por *sábio* aquele que cumpre estes requisitos, ou seja, aquele que tem o *know-how* da vida (o conhecimento prático). Portanto, quando Baudelaire diz que *le Sage ne rit qu'en tremblant*, ficamos com a tarefa de perceber que relação estas determinações estabelecem com o riso e qual o seu porquê.

Ora, acontece que, ao seguir a tradição que subjaz à máxima baudelairiana, somos levados a considerar o conceito de sabedoria. Assim, se a inspiração para esta máxima teve a sua origem no *Eclesiástico* – ainda que à luz de Bossuet –, o mesmo deve acontecer relativamente à noção de “sabedoria”. Neste sentido, deve ter-se presente que o livro de Ben Sira, ou simplesmente “*Eclesiástico*”, se enquadra nos Livros Sapienciais, e isto

Jerónimo, S. Paulo, etc. No cap. XXXIII desse texto, Bossuet pensa a posição de S. Basílio quanto ao riso, e reforça a ideia do autor, também um opositor do fenómeno, com uma passagem do *Eclesiástico*: “Le éclate en riant, mais le sage rit à peine à petit bruit” (21:20), ao que acrescenta ainda ‘et d’une bouche timide’. É justamente esta a passagem que deve ser aceite como a fonte primária da máxima baudelairiana *Le Sage ne rit qu'en tremblant* – ainda que, em última análise, não deixe de ser uma mera hipótese. Na *Vulgata* podemos ler “(...) vir autem sapiens vix tacite ridebit”, algo que Bossuet traduz por “(...) le sage rit à peine bruit” (mais o acrescento). Baudelaire parece adaptar esta ideia, mantendo a sua forma. Ainda assim, o que marca a ligação entre os artigos de Bossuet e de Baudelaire, mais do que a semelhança de máximas e da menção feita ao autor, é que ambos os textos parecem partir da mesma confusão relativamente à autoria da citação do *Eclesiástico*. Após a referência a S. Basílio e *Eclesiástico*, Bossuet prossegue: “Conformément à cette sentence, il permet, avec Salomon, d’égayer un peu le visage par un modeste souris” (XXXIII, p. 91). Muito provavelmente, sem intenção, Bossuet dá a impressão de que é Salomão o autor da máxima, e nisso pode estar presente a confusão de Baudelaire “Nous vient-elle du roi philosophe de la Judée?”. Outros argumentos que sustentam esta suposição são todas as semelhanças textuais entre *LDR* com os últimos parágrafos de *Maximes et réflexions sur la comédie* (ver capítulos XXXII-XXXV). Se este é ou não o caso, não podemos garantir com total certeza; todavia, parece ser inegável a afinidade e influência de Bossuet no pensamento de Baudelaire. Ainda acerca das possíveis influências para a composição da máxima baudelairiana, Henri Lemaître, nas notas da sua edição dos escritos críticos de Baudelaire (*Curiosités esthétiques; L’art romantique*, ed. Garnier, Paris, 1962), sugere a citação de Lavater presente em *Souvenirs pour des voyageurs chéris*, §58: “Le Sage sourit souvent et rit rarement”. Na edição Louis Conard das obras de Baudelaire, Crépet, numa das notas de *LDR*, alerta para um poema – no livro coletivo *Vers* (1843) – de um amigo de Baudelaire, Gustave Le Vavasour: “Dieux joyeux, je vous hais: Jésus n’a jamais ri”. É muito provável que Baudelaire tenha tido acesso a este poema, uma vez que também ele foi convidado a participar neste livro. Outra possível influência é Scudo, no seu *Philosophie du rire* (1840), onde escreve: “Aussi l’idéal de la miséricorde, Jésus-Christ ne rit jamais” (XIV); e também alguns dos títulos dos seus capítulos: “Le rire n’est jamais innocent”, “Le rire décèle notre imperfection” e “Le rire n’exprime pas le bonheur”. Não esquecer também que um dos primeiros títulos para o ensaio *LDR* foi *Physiologie du rire*. Perante todas as possibilidades apresentadas, a hipótese de uma inspiração em Bossuet parece ser a mais plausível.

significa, em sentido lato, que transmite a sabedoria como *arte de viver*. De facto, são muitas as passagens que ao longo deste texto alertam para a forma como o Homem deve *conduzir* a sua vida. Não é, portanto, de estranhar que o mesmo homem que escreve “o que se dedica à Lei possuirá a sabedoria” (Sir 15:1) tenha também escrito “O insensato, quando ri, levanta a voz, mas o homem sábio sorri discretamente” (Sir 21:20). A sabedoria do Eclesiástico aparece identificada com *aquela que cumpre a Lei de Deus*⁹⁴ – ponto absolutamente central para a compreensão do fenómeno do riso em Baudelaire.

Neste ponto, (e isto será evidenciado mais à frente com determinadas passagens), é importante fixar que a posição baudelairiana relativamente ao fenómeno do riso coincide com a posição cristã. A caracterização do sábio em *LDR* é de tal forma ortodoxa que poderia muito bem corresponder a passagens perdidas do texto de Ben Sira. Vejamos:

“Le Sage, c’est-à-dire celui (1) *qui est animé de l’esprit du Seigneur*, celui (2) *qui possède la pratique du formulaire divin*, (3) *ne rit*, (4) *ne s’abandonne au rire qu’en tremblant*. Le Sage (5) *tremble d’avoir ri*; le Sage (6) *craint le rire, comme il craint les spectacles mondains, la concupiscence*. Il (7) *s’arrête au bord du rire comme au bord de la tentation*. (8) *Il y a donc, suivant le Sage, une certaine contradiction secrète entre son caractère de sage et le caractère primordial du rire.*” (*LDR*, II, p. 691)⁹⁵.

É curioso que a primeira tentativa de descrição do riso, após todo o aparato inicial (*LDR*, I, pp. 690-691), seja feita através da figura do sábio. Este último começa por ser analisado na sua relação com o riso e não como fenómeno individual. Olhando para o excerto citado, ainda antes de introduzirmos o problema da escala, deve atentar-se numa série de aspetos: primeiro, o sábio é caracterizado por ser aquele que é (1) *animé de l’esprit du Seigneur* e que (2) *possède la pratique du formulaire divin*. Dada a insistência na identificação do sábio com o cumprimento da Lei, mais rapidamente esta descrição seria para nós uma repetição do que uma surpresa⁹⁶. Segundo, porque é sábio [(1) e (2)], e

⁹⁴ É importante alertar para alguns pontos: em primeiro lugar, seria impossível analisar, com o pouco tempo de que dispomos, o conceito de sabedoria. Importa apenas reter que o “homem sábio” é aquele que tem um conhecimento prático da vida, i.e., é sábio porque conduz a sua vida *dessa* maneira e não de outra. A filosofia grega, que fixou desde cedo a sabedoria como um modo de *pilotagem vital*, expressou muito bem este problema: *saber é fazer e não fazer é não saber*. Em segundo lugar, para o nosso propósito, importa pouco explorar a unidade dos Livros Sapienciais (Job, Salmos, Provérbios, Eclesiastes, Cântico dos Cânticos, Sabedoria e Ben Sira); contudo, para o conceito de sabedoria que temos em mãos, tê-los presentes será para o leitor uma mais-valia. Terceiro, se é quase certo, com as indicações referidas, que Baudelaire se tenha inspirado em *Ben Sira*, então, será pertinente conhecer algumas das passagens mais relevantes: Sir 1:1-30; 3:19,29; 4:11-19; 6:18-37; 8:8; 11:1,7,15; 14:20-27; 15:1-6; 18:27-29; 19:20-30; 20:27,30-31; 21:7,11-28; 24:1-34; 33:1-4; 51-13-30.

⁹⁵ São nossos todos os itálicos e números utilizados. Cada número poderia muito bem corresponder a uma máxima no texto de Ben Sira.

⁹⁶ Sobre (1) e (2) podemos ver, por exemplo, as seguintes passagens de Ben Sira: “Toda a sabedoria vem do senhor” (1:1); “A fonte da sabedoria é a palavra de Deus nos céus; os seus caminhos são os mandamentos

porque entre o seu caráter e o caráter primordial do riso – que para já fica por explorar – existe uma (8) *contradiction secrète*, estabelece a seguinte relação com o fenómeno: (3) *ne rit*, (4) *ne s'abandonne au rire qu'en tremblant*, (5) *tremble d'avoir ri*, (6) *crainit le rire, comme il craint les spectacles mondains, la concupiscence* e (7) *s'arrête au bord du rire comme au bord de la tentation*⁹⁷. Por todos estes motivos, é justo dizer que o sábio, porque *antes* teme e *depois* treme, encontra-se sempre em tensão relativamente ao riso. O sábio, *aquele que conhece as suas fraquezas* (Sir 21:7), teme o riso porque reconhece neste uma força capaz de o conquistar e dominar [(6) e (7)]; e, do mesmo modo, compreende que (2) a prática do formulário divino, não dá garantias suficientes para se ser in conquistável e indominável. Quando alguém teme determinada coisa, verdadeiramente, o que teme é o poder que essa coisa pode exercer sobre si, i.e., a

eternos” (1:5); “Foi o Senhor quem a criou, quem a viu e a mediu, e a difundiu sobre todas as suas obras, e por todos os homens, segundo a sua liberalidade, e a comunicou àqueles que o amam.” (1:9-10); “O princípio da sabedoria é o temor do Senhor” (1:14); “Se desejas a sabedoria, observa os mandamentos, e o Senhor ta concederá, porque o temor do Senhor é sabedoria e instrução (...)” (1:26-27).

⁹⁷ Sobre (3)-(7) podemos ver, por exemplo, as seguintes passagens de Ben Sira: “Meu filho, se entrares para o serviço de Deus, prepara a tua alma para a provação. Endireita o teu coração e sê constante, não te perturbes no tempo do infortúnio. Conserva-te unido a Ele e não te separe, para teres bom êxito no teu momento derradeiro.” (2:1-3); “Ai do coração fraco, pois não acredita (...) Ai de vós que perdestes a perseverança.” (2:13-14); “Ao princípio, ela poderá conduzi-lo por caminhos sinuosos; incutir-lhe-á temor e tremor, atormentá-lo-á com a sua disciplina; antes de confiar nele, pô-lo-á à prova com os seus preceitos. Então, virá a ele pelo caminho direito, fã-lo-á feliz, e desvendar-lhe-á os seus segredos. Porém, se ele se transviar, ela há de abandoná-lo, e entregá-lo-á nas mãos da desgraça.” (4:17-19); “Persevera no cumprimento do teu dever, consagra-te a ele, e envelhece na sua realização” (11:20); “Senhor, Pai e Deus da minha vida, não me dêes olhos altivos, e afasta de mim a concupiscência. Não se apodere de mim o apetite sensual e a luxúria, e não me entregues à mercê do desejo impudico.” (23:4-6). Toda a descrição dos últimos dois pontos (6) e (7), i.e., do riso como tentação, e a relação do sábio com isso, tem a forma do problema levantado por S. Agostinho nas *Confissões* (VI, cap. VIII): “quo ubi ventum est et sedibus quibus potuerunt locati sunt, fervebant omnia inmanissimis voluptatibus. ille clausis foribus oculorum interdixit animo, ne in tanta mala procederet. atque utinam et aures opturasset! nam quodam pugnae casu, cum clamor ingens totius populi vehementer eum pulsasset, curiositate victus, et quasi paratus, quidquid illud esset, etiam visum contemnere et vincere, aperuit, et percussus est graviore vulnere in anima quam ille in corpore, quem cernere concupivit, ceciditque miserabilius quam ille, quo cadente factus est clamor: qui per eius aures intravit et reseravit eius lumina, ut esset, qua feriretur et deiceretur audax adhuc potius quam fortis animus, et eo infirmior, quo de se praesumpserat, qui debuit de te. ut enim vidit illum sanguinem, inmanitatem simul ebibit; et non se avertit, sed fixit aspectum, et hauriebat furias at nesciebat, et delectabatur scelere certaminis, et cruenta voluptate inebriabatur”; “When they were come thither, and had taken their places as they could, all that round grew hot with hideous gloating. But Alypius closing up the doors of his eyes, forbade his mind to range abroad after such mischiefs; and I would that he had stopped his ears also. For upon the fall of one in the fight, a mighty cry of the people beating strongly upon him, he (being overcome by curiosity, and as it were prepared, whatsoever it were, to contemn it even when seen, and to overcome it) opened his eyes, and was struck with a deeper wound in his soul, than the other was in his body, whom he desired to behold: and he presently fell more miserably than the sword-player did, upon whose fall that mighty noise was raised. Which noise entered through his ears, and unlocked his eyes, to make way for the striking and beating down of his soul, which was bold rather than valiant heretofore; and so much the weaker, for that it had trusted on thee. For so soon as he saw the blood, he at the very instant drunk down a kind of savageness; nor did he turn away his head, but fixed his eye upon it, drinking up unawares the very Furies themselves; being much taken with the barbarousness of the sword-fight, and even drunk again with that bloodthirsty joy.” (ed. bilingue latim-ingles, Harvard University Press/W. Heinemann, Cambridge (Mass.)/London, 1932).

possibilidade transformativa da coisa sobre si. O sábio reconhece o riso como algo que lhe é nocivo e, em virtude disso, adota uma posição defensiva capaz de o preparar para os vários momentos concretos e embates da vida. Portanto, resta saber, e é este o problema, “em que é que o riso nos transforma?”. Ainda acerca do sábio, Baudelaire acrescenta:

“(…) le Sage y regarde de bien près avant de se permettre de rire, comme s’il devait lui en rester je ne sais quel malaise et quelle inquiétude.” (LDR, II, p. 691)

Porque todo o riso é uma tese acerca do mundo (como desenvolveremos mais à frente), o sábio, porque é sábio, não consegue assegurar a pureza dos juízos que a sustentam; assim, mesmo quando tudo tem mansa aparência, ele desconfia. Não basta ser *animado pelo espírito do Senhor* nem ter a *prática do formulário divino*: é preciso “ver sempre melhor” e, acima de tudo, esforçar-se para isso. Na verdade, o sábio habita uma região existencialmente complicada, porque, ao mesmo tempo que é obrigado a decidir, não dispondo da certeza dos meios nem dos fins, compreende-se sempre, dada a consciência aguda da própria finitude, como versão frustrada daquilo que pretende ser – ter o absoluto conhecimento de todas as coisas. Porque o riso corresponde a um juízo, e o sábio entende que pode ter conhecimento em falta – uma motivação inconsciente, um orgulho na decisão, etc. –, ele treme. Contudo, ele também treme porque o riso, e é isso que terá de ser visto, carrega um conjunto de determinações moralmente problemáticas.

Nesta fase do trabalho, e porque ainda não aludimos ao problema referido no título deste capítulo, é preciso ter presente que todas as passagens até agora mencionadas se encontram dependentes das seguintes:

“En effet, pour n’effleurer qu’en passant des souvenirs plus que solennels, je ferai remarquer, - *ce qui corrobore parfaitement le caractère officiellement chrétien de cette maxime*, – que le Sage par excellence, le Verbe Incarné, n’a jamais ri. Aux yeux de Celui qui sait tout et qui peut tout, le comique n’est pas. (...) le comique disparaît au point de vue de la science et de la puissance absolues. (Et pourtant le Verbe Incarné a connu la colère, il a même connu les pleurs).” (LDR, II, p. 691).

Será isto uma novidade? Faria sentido Cristo, o *eterno alvo de escárnio*, rir, depois de Deus repreender o riso de Sara, de ter matado os ‘rapazitos’ que troçavam de Elias, de se afastar dos zombadores na casa de Jairo, e ainda de ter sido crucificado e zombado até à morte? É certo que não se pode justificar a falta de riso pelo confronto com os infortúnios, porque, justamente, isso é algo que está dado ao acaso e é absolutamente contingente – no mundo, aquilo que mais encontramos são pessoas que se riem com a sua falta de

sorte⁹⁸. E, de facto, este não é o argumento de Baudelaire. O autor diz-nos que Cristo não ri porque, para aquele que *sabe* tudo e que *pode* tudo, o cómico desaparece, *não existe*. É precisamente neste ponto que somos convocados para o estabelecimento de uma escala.

Convém, em primeiro lugar, assinalar que utilizamos como unidades de medida desta escala as determinações de *puissance* e *science*; desta forma, Cristo, como plenitude do saber e do poder, corresponde ao extremo positivo absoluto. Porque não existe cómico para aquele que não pode ser surpreendido, por dispor da totalidade daquelas determinações, Ele não ri. Segue-se, portanto, que deve corresponder ao extremo negativo absoluto a total falta de *puissance* e de *science*; ou, por outras palavras, o *riso total*. A isto, mais propriamente, chamamos *diabo*⁹⁹. Da mesma forma, porque consideramos o homem sábio um “mais” (de *science* e de *puissance*) relativamente ao homem comum, devemos situar este último, à maneira pascaliana, como ponto médio entre dois

⁹⁸ De facto, estamos muito longe de conseguir compreender a verdadeira natureza de Cristo, e tentar percebê-la é algo que escapa aos interesses deste trabalho. Contudo, olhando um pouco para a tradição que acompanha o *riso de Cristo*, é mais prevalente a ideia de que nunca riu. Acerca destas matérias, descrevendo Jesus homem, é sempre citada a carta de Lentulus ao imperador Tibério: “Numquam uisus ridere, flere autem sepe”; “Nunca ninguém o viu rir, mas, antes, a chorar” (tradução nossa). Da mesma forma, S. João Crisóstomo refere no *Comentário às cartas de São Paulo aos Hebreus* que Jesus nunca riu: “(...) γελάς, εἰπέ μοι; Ποῦ τοῦ Χριστοῦ τοῦτο ἤκουσας ποιοῦντος; Οὐδαμοῦ, ἀλλὰ κατηφοῦντος μὲν πολλάκις. Καὶ γὰρ ὅτε τὴν Ἱερουσαλήμ εἶδεν, ἐδάκρυσε, καὶ ὅτε τὸν προδότην ἐνενόησεν, ἐταράχθη, καὶ ὅτε τὸν Λάζαρον ἔμελλεν ἐγείρειν, ἐκλαυσε· σὺ δὲ γελάς; (...) Πένθους ὁ παρὼν καιρὸς καὶ θλίψεως, ὑπωπιασμοῦ καὶ δουλαγωγίας, ἀγώνων καὶ ἰδρώτων· σὺ δὲ γελάς; Οὐχ ὄρας πῶς ἐπετιμήθη Σάρρα; οὐκ ἀκούεις τοῦ Χριστοῦ λέγοντος· Οὐαὶ οἱ γελῶντες, ὅτι κλαύσονται” (CRISOSTOMO, J., *Patrologia cursus completus*, series græca prior, tomus LXIII, S.P.N. Joannis Chrysostomi Archiepiscopi Constantinopolitani opera omnia quæ extant, ed. J.-P. Migne, Tomus duodecimus, Paris, J. P. Migne, 1862, col. 121-122); “Tell me, do you laugh? Where do you hear of Christ doing this? Nowhere: but that He was sad indeed oftentimes. For even when He looked on Jerusalem, He wept; and when He thought on the Traitor He was troubled; and when He was about to raise Lazarus, He wept; and do you laugh? (...) This is the season of grief and tribulation, of bruising and bringing matter [the body], of conflicts and sweatings, and do you laugh? Do you not see how Sarah was rebuked? Do you not hear Christ saying, Woe to them that laugh, for they shall weep?” (*Nicene and Post-Nicene Fathers*, The Epistle to the Hebrews, edited by Philip Schaff, vol. XIV, The Christian Literature Company, New York, 1889, p. 442). Este problema pode ser visto de outro ângulo; por exemplo, Pierre Le Chantre diz que Jesus, por participar da natureza humana, tinha a possibilidade real de rir, mas que decidiu não o fazer (sobre este assunto ver: *Verbum Abbreviatum*, LXVII). Se Jesus riu ou não, nunca saberemos. Tudo o que podemos dizer é que não há testemunho desse riso. Se Jesus tinha a possibilidade de rir e decidiu não o fazer, então, temos aí uma mensagem importante; mas, quanto a isso, também só podemos especular. Ainda assim, do ponto de vista concetual, e por todas as razões que serão apresentadas mais à frente, faz sentido que não tenha rido. Contudo, mesmo isso, quando confrontado com a sua humanidade, fica aquém de uma resposta conclusiva. Está Cristo ontologicamente impossibilitado de rir ou, simplesmente, dado que é livre, optou por não o fazer? É insolúvel.

⁹⁹ Por força do argumento, somos obrigados a aceitar que ao diabo corresponde a total falta de conhecimento e de poder. Por outras palavras, não querendo entrar em debates teológicos, podemos apenas dizer que ao diabo corresponde a totalidade do falso conhecimento e do falso poder, das coisas terrenas e aparentes por oposição às celestes e verdadeiras. Não interessa a forma como se decide olhar para o diabo, importa apenas perceber que ele deve funcionar como contraimagem de Deus. Como se pode encontrar na *Carta de Tiago*: “Existe alguém entre vós que seja sábio e entendido? Mostre, então, pelo seu bom procedimento, que as suas obras estão repassadas da mansidão própria da sabedoria. Mas, se tendes no vosso coração uma inveja amarga e um espírito dado a contendas, não vos vanglorieis nem falseeis a verdade. Essa não é a sabedoria que vem do Alto, mas é a terrena, a da natureza corrompida, a diabólica.” (3:13-15).

infinitos¹⁰⁰. Por sua vez, o homem sábio, por mais que o seja, é sempre uma versão incompleta e imperfeita de Cristo. A sua diferença específica, por contraposição a todos aqueles que estão “abaixo de si”, repousa no facto de estar mais próximo da *sabedoria*. Ora, como o riso é inversamente proporcional à sabedoria, e tudo aquilo que nesta escala está abaixo de Deus possibilita o cómico, o sábio é ainda zombador em potência. Noutras palavras, o homem que foi *animado pelo espírito do Senhor* tem ainda os seus pés na terra. Por este motivo, conclui-se que o sábio é aquele que está, ou tenta estar, em *controlo de si*, i.e., que se tem debaixo de escuta e que se espia a todos os momentos com desconfiança. De facto, ao promover a *prática do formulário divino*, o seu objetivo é, justamente, o de tentar encurtar a distância a Deus. Por tudo isto, quando o riso é avistado há *temor e tremor*.

Num trabalho que tem como proposta investigar o riso percebemos, por tudo aquilo que foi dito, que a figura do sábio não pretende assumir o lugar principal. Uma vez que aquilo que o caracteriza é a falta de riso, não parece pertinente continuar como objeto principal de estudo. Ainda assim, não quer isto dizer que rejeitamos a sua importância. Nesta ideia de escala, o sábio, na procura do infinito, ficou acima do homem comum; contudo, não ficou claro o seu inverso. Se por sábio entendemos um mais de *puissance* e de *science* relativamente ao homem comum, segue-se necessariamente que a sua contraimagem terá de ficar marcada pelo contrário, i.e., pela falta, não absoluta, de *puissance* e de *science*. Mais, esta personagem terá de rir e sem nenhum pesar. Acerca deste ponto, Baudelaire escreve o seguinte:

“(…) il en résulterait que le rire est généralement l’apanage des fous, et qu’il implique toujours plus ou moins d’ignorance et de faiblesse. (...) Remarquez que le rire est une des expressions les plus fréquentes et les plus nombreuses de la folie.” (LDR, II-III, p. 691-693).

A figura contrária ao sábio é o louco. Se caracterizam o sábio determinações como prudência e sensatez – porque *olha bem antes de se permitir rir* –, o louco caracteriza-se pela sua insensatez. Por este motivo, ao louco correspondem a ignorância e a fraqueza. Importa referir que tanto a figura do louco como a figura do sábio admitem graus de variação, i.e., quanto maior for a presença do cómico (mais *ignorance* e *faiblesse*), maior

¹⁰⁰ Acerca dos dois infinitos, que também parecem estar na mente de Baudelaire em LDR (III-IV, p. 694), Pascal escreve: “Car enfin qu’est-ce que l’homme dans la nature? Un néant à l’égard de l’infini, un tout à l’égard du néant, un milieu entre rien et tout, infiniment éloigné de comprendre les extrêmes. La fin des choses et leurs principes sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable, également incapable de voir le néant d’où il est tiré et l’infini où il est englouti.” PASCAL, B., *Pensées*, (ed. Sellier), Le Livre de Poche, Paris, 1991, §230 (noutras edições: Brunschvicg §74, Lafuma §199).

o grau de loucura, e, inversamente, quanto menor for a presença do cômico (mais *science* e *puissance*), maior o grau de sabedoria. É próprio do riso ser imediato e exigir imediatez; por isso, o mais das vezes, quando temos notícia deste, já é tarde demais. A natureza do sábio é tal que promove o afastamento deste regime mais natural do fenómeno se dar a ver, i.e., ele orienta-se no mundo de forma a que a estrutura exigida pelo riso se torne mais maleável. Contudo, isto não significa que o sábio seja um projeto acabado, mas que a sabedoria é algo que se atualiza e que se vai atualizando. Por sua vez, o riso do louco é uma espécie de *censura* sem informação (Sir 11:7)¹⁰¹ que se perpetua.

Todas as determinações analisadas até ao momento devem ser ainda consideradas, seguindo o ponto de vista ortodoxo enunciado no texto, à luz da tradição da *queda*¹⁰². Este ponto de vista entende a *queda* como condição de possibilidade de toda a ignorância e fraqueza. Desta forma, também o riso seria como que um produto daquela. Como escreve Baudelaire:

“(…) le rire humain est intimement lié à l’accident d’une chute ancienne, d’une dégradation physique et morale. (...) Dans le paradis terrestre (...) c’est-à-dire dans le milieu où il semblait à l’homme que toutes les choses créées étaient bonnes, la joie n’était pas dans le rire. Aucune peine ne l’affligeant, son visage était simple et uni, et le rire qui agite maintenant les nations ne déformait point les traits de sa face. Le rire et les larmes ne peuvent pas se faire voir dans le paradis de délices. Ils sont également les enfants de la peine, et ils sont venus parce que le corps de l’homme énervé manquait de force pour les contraindre.” (LDR, II, pp. 691-692).

Dito de outra forma, só há riso (que é o mesmo que dizer “presença de *fraqueza* e *ignorância*”) devido à degradação física e moral causada pelo *acidente*. Por “*queda*” entendemos, *grosso modo*, a relação de despromoção entre duas posições, uma anterior e uma posterior. No estado anterior, o *paradis terrestre*, o homem não ri, o seu rosto não é deformado pelo riso. Há alegria, mas não há riso. Este só aparece depois da queda, em virtude da consciência (o descentramento causado pelo *pecado original*) e da

¹⁰¹ Basta olharmos para a caracterização do sábio em *LDR*, citada neste capítulo, e para a caracterização do louco em *Ben Sira* para repararmos num paralelismo muito particular, já denunciado, entre as duas obras: “O coração do insensato é como um vaso rachado, não conserva nenhum conhecimento. (...) A sabedoria é para o insensato como uma casa arruinada; a ciência do inconsciente reduz-se a palavras incoerentes. (...) O pé do insensato apressa para entrar em casa. (...) O insensato, da porta, olha para o interior da casa. (...) Na boca dos insensatos está o seu coração, mas o coração dos sábios é a sua boca” (Sir 21:14,18,22-23,26); “Falar com um insensato é conversar com alguém que está adormecido (...) chora sobre o insensato, porque lhe falta juízo” (Sir 22:10-11); “Os sentimentos do insensato são como as rodas de um carro, e o seu pensamento é semelhante a um eixo que gira” (Sir 33:5)

¹⁰² Mesmo que a *queda* possa não ter acontecido de um ponto de vista histórico-teológico, ainda assim, deve ser possível pensá-la. De facto, aquilo que a *queda* pretende representar não é mais do que a relação de insuficiência que o sujeito estabelece com a vida. Portanto, se se disser que o sujeito está numa relação de tensão com um superlativo, isso só é possível porque, de raiz, ele é incompleto – justamente, aquilo que caracteriza a queda.

incontinência do corpo, que não o segura mais. Esta relação de despromoção é vivida em forma de tensão, porque se procura a restituição da completude do estado anterior, do *paraíso perdido*; e de frustração, porque, dadas as condições da nova posição, a restituição nunca se faz sentir como total, apenas parcial e aproximada – como acontece no caso do sábio. Por este motivo, mais à frente, Baudelaire diz: “c’est en nous, chrétiens, qu’est le comique” (*LDR*, IV, p. 695)¹⁰³. Do ponto de vista imanente isto não é diferente de afirmar que o Homem está numa relação de tensão com *um* superlativo.

Neste ponto, precisamos ainda de retomar a questão de Virginie – personagem introduzida nos últimos parágrafos da primeira parte deste trabalho (ver notas 58 e 59)¹⁰⁴. Fez-se uso desta figura, em sentido lato, para tentar dar a ver e explicar o choque entre uma alma pura (agora, o sábio) e a caricatura (agora, o cómico). À luz daquilo que temos vindo a trabalhar, retomemos essa passagem. Virginie corresponde, *ad argumentandum tantum*, à personagem *caída do paraíso das delícias* e que é obrigada a experimentar o mundo¹⁰⁵.

“(…) une âme absolument primitive et sortant, pour ainsi dire, des mains de la nature. (...) symbolise parfaitement la pureté et la naïveté absolues. (...) elle se rattache à l’humanité par la famille et par l’amour, par sa mère et par son amant, son Paul, angélique comme elle (...). Virginie est une grande intelligence; mais peu d’images et peu de souvenirs lui suffisent, comme au Sage peu de livres.” (*LDR*, II, p. 692).

Virginie é, por excelência, a figura do sábio *animada pelo espírito do Senhor*. De facto, ela é igual a uma criança, tudo lhe é *suficiente*¹⁰⁶. Ela sabe e faz tudo aquilo que lhe

¹⁰³ Seria muito complicado, num trabalho com as pretensões conhecidas, explorar o fenómeno da *queda*. Contudo, dando seguimento ao conjunto das passagens citadas, devemos esclarecer, pelo menos, que a alegria encontrada num estado anterior à queda nada tem que ver com o riso – como explicita Baudelaire. De acordo com este ponto de vista, as determinações de *science-ignorance* e *puissance-faiblesse* advêm do *pecado original*. O sábio treme porque cada escolha é uma possibilidade de erro, mas isso só é posterior à *queda*. Podemos ainda reparar no seguinte: só é possível as caricaturas representarem o Homem na sua *laideur physique et morale* (*LDR*, I, p. 690) porque existiu antes uma *degradation physique et morale*. Dito de outra forma, depois da queda o mundo tornou-se uma caricatura. Ficaré por esclarecer, para já, o que distingue o riso da alegria e porque é que se diz que “o riso e as lágrimas são ambos filhos da dor”.

¹⁰⁴ Recordamos que todos os acontecimentos à volta de Virginie e da caricatura remetem para uma *suposição poética*, i.e., uma experiência de pensamento levada a cabo por Baudelaire de modo a reforçar o argumento de que todo o cómico tem origem satânica. Como escreve e elucida o autor: “Qu’ on me permette une supposition poétique qui me servira à vérifier la justesse de ces assertions, que beaucoup de personnes trouveront sans doute entachées de l’*a priori* du mysticisme. Essayons, puisque le comique est un élément damnable et d’origine diabolique, de mettre en face une âme absolument primitive et sortant, pour ainsi dire, des mains de la nature.” (*LDR*, II, p. 692).

¹⁰⁵ Esta ideia de “queda” é marcada pela saída da *île de France* para a entrada nos pórticos de Paris: “Elle tombe ici en pleine civilisation turbulente, débordante et méphitique, elle tout imprégnée des purés et riches senteurs de l’Inde” (*LDR*, II, p. 692).

¹⁰⁶ Baudelaire compara, mais à frente, o sábio com a infância: “(...) par l’innocence contemplative de leur esprit se rapprochent de l’enfance.” (*LDR*, IV, p. 694).

importa porque isso é tudo o que lhe importa saber e fazer. A este estado de *autossuficiência* contrapõe-se a queda, que simboliza o princípio da insuficiência de todas as coisas, e que acaba por culminar na *faiblesse* e na *ignorance*. Porque Virginie é uma alma pura, não se pode dizer que siga um *formulário divino*; contudo, porque, como se disse, é *animada pelo espírito do Senhor*, está para ele naturalmente inclinada. Enquanto o sábio teme o riso e treme por ter rido, Virginie não conhece, nem concebe, o cômico¹⁰⁷. Verdadeiramente, o riso só lhe chega depois da chegada a Paris – o momento que nesta suposição poética se definiu como queda.

“Et pourtant, voyez-vous ce repliement d’ailes subit, ce frémissement d’une âme qui se voile et veut se retirer? L’ange a senti que le scandale était là. Et, en vérité, je vous le dis, qu’elle ait compris ou qu’elle n’ait pas compris, il lui restera de cette impression je ne sais quel malaise, quelque chose qui ressemble à la peur. Sans doute, que Virginie reste à Paris et que la science lui vienne, le rire lui viendra.” (LDR, II, p. 693).

Tal como o sábio, Virginie, quando próxima do riso, fica com uma sensação de “náusea” e de “doença”. Quando se diz que, na condição de permanecer em Paris, a *science* virará, e, com isso, também o riso, está a afirmar-se que o mundo é a condição de possibilidade do cômico, i.e., que há riso porque ser Homem é ser finito numa relação com o infinito (de onde se saiu). Declarar que o riso é proporcional ao surgimento da *science* é o mesmo que dizer que o é relativamente à falta dela. Parece, portanto, que o cômico é sempre o reflexo de uma falta, algo que medeia e dá forma ao vazio entre o mundo e o sujeito. Ainda assim, não acontece, nem poderia acontecer, que o riso seja a condição necessária para a situação daquele que está no mundo, ou seja, o sábio que tem a *science* (que Virginie ainda não tem) não ri.

“(…) quand Virginie, déçue, aura baissé d’un degré en pureté, elle commencera à avoir l’idée de sa propre supériorité, elle sera plus savante au point de vue du monde, et elle rira; (...) s’avançant peu à peu vers les pics nébuleux de l’intelligence, ou se penchant sur les fournaies ténébreuses de la métaphysique, les nations se mettent à rire diaboliquement du rire de Melmoth; et, enfin, que si dans ces mêmes nations ultra-civilisées, une intelligence, poussée par une ambition supérieure, veut franchir les limites de l’orgueil mondain net s’élancer hardiment vers la poésie puré, dans

¹⁰⁷ Na experiência do confronto de Virginie com uma caricatura, Baudelaire escreve: “Virginie a vu: maintenant elle regarde. Pourquoi? Elle regarde l’inconnu. Du reste, elle ne comprend guère ni ce que cela veut dire ni à quoi cela sert; (...) nous voyons que les nations primitives (...) ne conçoivent pas la caricature et n’ont pas de comédies (les livres sacrés, à quelques nations qu’ils appartiennent, ne rient jamais).” (LDR, II; IV, pp. 693; 695). Por outras palavras, Virginie ao olhar para o desconhecido, tem o pressentimento de qualquer coisa que está *para lá*, i.e., tem o anúncio daquilo que desconhece, e, por isso, sente angústia.

cette poésie, limpide et profonde comme la nature, le rire fera défaut comme dans l'âme du Sage.” (LDR, III; IV; p. 693-695).

Observando todas estas coisas, percebemos que, verdadeiramente, o riso é uma *escolha*. A inteligência, proveniente da queda, que move para baixo é a mesma inteligência que move para cima. Por outras palavras, isto é o que Baudelaire exprime quando indica que o *elemento angélico* e o *elemento diabólico* funcionam paralelamente¹⁰⁸. Esta é uma ideia contrária ao ponto de vista comum, que pensa que há uma maior facilidade para o sábio preservar a sua sensatez do que para o louco sair da sua estupidez natural. Contudo, se é certo que se pode dizer que ambos têm a mesma dificuldade ontológica para preservar a sabedoria, não é tão certo que o mesmo aconteça relativamente à narrativa de cada um. Enquanto o sábio possui a prática do formulário divino, que o ajuda a circunscrever o âmbito da sabedoria, por oposição, o louco está desprovido de qualquer guia vital. Ainda assim, apesar de cada um responder à vida de maneira diferente, ambos estão em sofrimento¹⁰⁹.

Desta forma, estabeleceram-se, ao longo deste capítulo, as diferentes relações possíveis do homem com o riso, que o tornam *mais sábio* ou *mais louco*. Ao mesmo tempo, numa primeira instância, ficou esclarecido o motivo pelo qual Baudelaire considera que existe uma *contradição secreta* entre o carácter de sábio e o riso. Todas as determinações da queda e de Virginie serviram, também, para dar continuidade ao ponto de vista ortodoxo que sustenta este trabalho. Fica para ver, no próximo capítulo, o porquê de se afirmar que o riso é *satânico*, admitindo que se trata de um riso de escárnio, e também o que tem isso que ver com a ideia de *superioridade*.

¹⁰⁸ “L’humanité s’élève, et elle gagne pour le mal et l’intelligence du mal une force proportionnelle à celle qu’elle a gagnée pour le bien.” (LDR, IV, p. 695). Ficará para ver no próximo capítulo o que é que a “ideia da própria superioridade” tem que ver com “ser mais sábio do ponto de vista do mundo” e também “o riso de Melmoth”.

¹⁰⁹ Isto é algo a que se aludiu neste capítulo quando se disse que tanto as lágrimas como o riso, enquanto pólos opostos de uma resposta vital, são os filhos da dor: “Au point de vue de mon philosophe chrétien, le rire de ses lèvres est signe d’une aussi grande misère que les larmes de ses yeux.” (LDR, II, p. 692). Encontramos no texto de Padre António Vieira, *Lágrimas de Heraclito contra o Riso de Demócrito*, um concentrado desta tese: “A mim, Senhores, me parece, que Demócrito não ria, mas que Demócrito e Heraclito ambos choravam, cada um ao seu modo (...) porque não pode haver riso que se não origine de causa que agrada: tudo o de que Demócrito se ria, não só lhe desagradava muito, mas queria mostrar que lhe desagradava; logo não se ria; e se não ria, que era o que fazia, a que todos chamavam riso? Já disse que era pranto e que Demócrito chorava, mas por outro modo. Há chorar com lágrimas, chorar sem lágrimas e chorar com riso: chorar com lágrimas é sinal de dor moderada; chorar sem lágrimas é sinal de maior dor; e chorar com riso é sinal de dor suma e excessiva.” (pp. 502-503).

2.4 A estrutura do cômico em ordem ao riso de escárnio: a distância e a superioridade

É preciso recapitular alguns pontos. Em primeiro lugar, informou-se o leitor de que se trabalhou, utilizando como exemplo o confronto do homem com a caricatura, um tipo de riso específico: o *riso de escárnio*. Acrescentou-se ainda, e com especial ênfase, que esta forma de riso nada tem que ver com a alegria; aliás, que, pelo contrário, por mais que possa existir uma forma de riso na alegria – que há –, isso não tem que ver com o escárnio apontado neste trabalho. Assim, deixou-se de fora qualquer consideração ou análise acerca do fenómeno da alegria¹¹⁰. Segundo, de modo a espelhar a natureza ambígua do fenómeno, insistiu-se na sua dupla possibilidade de compreensão (positiva e negativa). Ou seja, mostrou-se que, na prática, a decisão de rir deve comportar um esclarecimento mais ou menos concreto do conjunto de teses que se adota, i.e., o sujeito que ri, de um modo geral, deve ser, ou tentar ser, lúcido. Terceiro, ficou igualmente explícito que a natureza do cômico é tal que parece sempre deixar escapar qualquer coisa do absoluto. Dito de outro modo, o riso parece sempre ter que ver com uma certa *incompletude* do sujeito; para explicar melhor este ponto, utilizou-se a figura do sábio e do sábio por excelência (bem como, por oposição, a do louco e a do “diabo”, respetivamente). Uma vez que, como se disse, não há riso no ponto de vista da *science* e *puissance* absolutas, podemos, sem grande hesitação, concluir que o fenómeno está intimamente ligado, admitindo graus de variação, à *finitude*. Admitindo todas estas coisas, resta-nos perceber onde reside o dito aspeto *satânico* ou o *sussurro demoníaco* que faz do riso um ato reprovável. É preciso, portanto, compreender, em primeiro lugar, o que é que se deve entender por riso em geral; e, em segundo, especificamente, por riso de escárnio.

A resposta a este conjunto de problemas é iniciada no capítulo terceiro de *LDR*, quando Baudelaire começa por esclarecer que deveria bastar a unanimidade entre os fisiologistas do riso relativamente à razão primeira deste fenómeno para demonstrar que

¹¹⁰ De facto, parece existir uma confusão muito grande relativamente à alegria e ao riso. O ponto de vista natural tende muitas vezes a misturar e confundir os dois, ainda que correspondam a posições existencialmente diferentes – resta saber se, no limite, opostas. De modo sucinto, o que vem, essencialmente, baralhar toda esta equação é que parece haver uma forma de riso na alegria: o *sorriso* (que também ele admite graus). Assim, dito de outra forma, a alegria pode vir, e algumas vezes vem, acompanhada de riso. Veja-se, por exemplo, quando Baudelaire descreve o fenómeno da alegria, relativamente à ideia de *paradis des délices*: diz que “la joie n’était pas dans le rire” (*LDR*, II, p. 692). Adotando o ponto de vista ortodoxo, o autor parece apontar, mais concretamente, para a confusão atual entre riso e alegria, que não se dava num estado anterior à queda.

é um dos mais claros *signes sataniques*: “Le rire, disent-ils, vient de la supériorité.” (LDR, III, p. 693)¹¹¹. Ainda no mesmo capítulo, um pouco mais à frente, Baudelaire escreve: “Le rire vient de l’idée de sa propre supériorité”. Antes de entrarmos em considerações acerca de tudo o que estas proposições acarretam é preciso compreender o que está na base da diferença – ou mesmo da “correção” – entre elas. À primeira vista, não parece ser substancial a diferença entre afirmar que “le rire vient de la supériorité” e afirmar que “le rire vient de l’idée de sa propre supériorité”; contudo, um olhar mais atento é capaz de compreender que a modificação é total: há de facto uma diferença fundamental entre as afirmações. A transformação que ocorre da primeira para a segunda proposição faz o riso depender totalmente da *subjetividade* do sujeito, i.e., se existe algo como uma condição mínima necessária para haver riso, ela parece corresponder a uma conceção subjetiva de superioridade em relação ao objeto do riso. Neste sentido, o riso surge apenas se primeiro estiver fixada a tal *ideia* de superioridade, e isto significa que, mesmo estando reunidas todas as “condições objetivas” para que haja riso, o sujeito pode muito bem não rir.

“Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l’objet du rire; (...) c’est spécialement dans le rieur, dans le spectateur, que gît le comique.” (LDR, IV; VI, pp. 694; 701).

Afirmar, juntamente com os fisiologistas do riso, que o riso vem da superioridade, seria o mesmo que dizer que rir seria uma consequência – fica por ver se necessária – da verificação de uma superioridade real. Uma vez que rir é mais pretensioso do que isto, o problema é mais complexo. Baudelaire, ao alargar a noção de superioridade à ideia de pretensão dela, está na verdade a propor uma outra versão; assim, salvaguardam-se os estúpidos, os parvos, os idiotas e os loucos. Noutras palavras, encontrar superioridade no

¹¹¹ A tese não é original e não adianta mais do que aquilo que já foi apontado pela tradição do riso. Este é o motivo pelo qual Baudelaire acrescenta: “(...) leur découverte n’est pas très profonde et ne va guère loin.” (LDR, III, p. 693). Uma vez que não sabemos ao certo quais as referências de Baudelaire, só podemos especular – recuperando o artigo de Patty – que o autor possa ter em mente Hobbes. Parece haver, mais ou menos, um acordo comum por grande parte da tradição em atribuir esta *tese da superioridade* a Hobbes. Ainda assim, Patty faz notar que é possível que esse acesso não tenha sido direto, mas mediado. Remetemos para dois textos fundamentais de Hobbes: i) “(...) the passion of laughter is nothing else but *sudden* glory, arising from sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with the infirmity of others, or with our own formerly (...); ii) “Sudden glory is the passion which maketh those grimaces called laughter; and is caused either by some sudden act of their own that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves”. Respetivamente: HOBBS, T., (1812) *Treatise on Human Nature*, M’Creery: London, cap. IX, 13, pp. 64-65; HOBBS, T., (1994) *Leviathan*, Hackett: Cambridge, I, cap. IV, p. 32. São muitas as críticas a esta tese, sendo que a mais conhecida é a de: F. HUTCHESON, (1750) *Reflections Upon Laughter and Remarks upon the Fable of the Bees*, Urie: Glasgow. Este é um artigo muitas vezes apresentado pela tradição como contra-argumento à tese de Hobbes; contudo, parece deixar escapar aquilo que há de fundamental na conceção hobbesiana de superioridade.

riso significa que um determinado ponto de vista, consciente ou inconscientemente, se crê superior a outro. O que o ponto de vista que se crê superior pensa, algo que veremos mais a fundo, é que captou e percebeu melhor os contornos que o ponto de vista inferior não captou nem percebeu. Segue-se que, no limite, essa *ideia* pode ser falsa ou insuscetível de verificação e haver, com base na mesma, riso, justamente porque a efetividade dessa superioridade é indiferente¹¹². Não deve ser complicado perceber que o que deve estar na base da “superioridade” – “Idée satanique s’il en fut jamais! Orgueil et aberration!” (LDR, III, p. 693) – é, essencialmente, uma comparação (entre um sujeito e um ou mais outros termos). Uma comparação desta natureza pressupõe sempre uma relação entre um apontar (o sujeito) e o(s) apontado(s). Desta forma, quem ri, aquele que aponta, sente-se superior, ou elevado, relativamente ao objeto apontado. Devemos ainda ter presente que o sujeito pode ter-se a *si* como objeto de escárnio, ou seja, não é exclusivo desta forma de riso a relação eu-e-o-outro, i.e., o *outro* posso muito bem ser *eu* – com as devidas dificuldades introduzidas pelo autor¹¹³. No entanto, ao dar primazia às relações com os outros, Baudelaire diz ainda que o riso é o resultado de uma *visão de infelicidade*, e que esta pode ser causada por uma fraqueza de ordem espiritual, a mais comum, ou de ordem física, a mais “baixa”. Portanto, resta explorar, através de um exemplo elucidativo clássico, o que acontece quando nos rimos de alguém que caiu à nossa frente: Vamos a

¹¹² Como é que se pode coadunar o riso com a ideia de superioridade? O que é que significa que o João ri em virtude de se considerar superior ao Manuel? Nesta situação, porque o riso depende do juízo feito pelo João, a dúvida persiste mesmo que não se verifique a sua efetiva superioridade. Em que condições podemos nós falar de uma suposta superioridade real? Por exemplo, quando numa corrida o João ganha ao Manuel. Para todos os casos, não interessa se o João foi ou não o justo vencedor, interessa sim, que há superioridade na passagem pela meta. Deste modo, a vitória parece assegurar essa superioridade. Outro exemplo, quando o Manuel tem uma discussão com a sua namorada, o João pode sentir-se superior em virtude de pensar que poderia ter argumentado muito melhor do que ele. O que está em causa neste ponto é que o João ri porque considera que os argumentos do Manuel foram pobres ou toscos. Assim, nesta forma de riso, parece sempre estar em causa um ponto de vista superior – neste caso, o João – e um ponto de vista, tomado pelo superior, como inferior – neste caso, o Manuel. Quando um sujeito que contempla uma caricatura ri, isso acontece porque tomou aquela representação como ponto de comparação consigo, onde o próprio saiu como vitorioso. Na caricatura isso é mais fácil de acontecer, seja pela fealdade moral ou física, porque todos os “padrões” estão reduzidos. Neste sentido, podemos dizer que a caricatura, desvirtuada das suas intenções de troça, não é mais do que um *upgrade* provisório do ridente. É normal que o homem se sinta superior quando se compara com a imundície, o pior é que sinta *orgulho*. Posto isto, não é preciso vitória real para alguém sentir-se superior a outro, visto que quando há riso há sempre uma *vitória interna* do sujeito que ri. O riso é a manifestação dessa vitória. Por isso, afirmar que o riso vem da ideia da própria superioridade é realmente muito diferente de dizer que o riso vem da superioridade.

¹¹³ De facto, é manifestamente evidente que o sujeito pode rir de si. Todos nós, de uma forma ou de outra, já passámos por isso. Por exemplo, quando tentamos ajeitar os óculos na ausência dos mesmos; quando entramos no autocarro errado e só reparamos na estação terminal; quando cumprimentamos uma pessoa que erradamente julgamos conhecer, etc. Baudelaire alerta para o facto de a natureza do fenómeno ser complexa, e para isso introduz a figura do filósofo: “Ce n’est point l’homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu’il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d’assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son *moi*.” (LDR, IV, p. 694).

passar na rua e alguém cai aparatosamente à nossa frente. Como pessoas de bem que todos somos, tentamos conter o riso que crescentemente começa a emergir das entranhas. Mas ele já lá estava, silencioso, ansioso pelo tiro da partida, pelo som da largada. Ao assistirmos a este espetáculo lamentável, recebemos a visão do tombo com gargalhadas tendencialmente irresistíveis. Rimo-nos não porque foi o outro que caiu, mas porque fomos *nós* que não caímos. A queda do outro é a afirmação do nosso bem andar, e o riso é o regozijo resultante dessa relação penosa. Obviamente, nada disto é necessário e podemos muito bem não rir; na verdade, podemos sentir a mais profunda tristeza e compaixão; ainda assim, quando rimos, esses sentimentos são engolidos pela risada. Quando a compaixão se tornar relativamente próxima, se alguma vez se tornar, então, o riso cessa. Na verdade, seríamos talvez levados a pensar que este riso estaria muito limitado pela objetividade dos efeitos da queda, i.e., quanto maior fosse a dor provocada pela queda, menor seria o riso. Ora, o caso apresentado por Baudelaire é justamente o contrário do que se disse: o sujeito ri ao mesmo tempo que se apercebe da gravidade crescente do acidente. Pertence ao núcleo deste riso impertinente, diz o autor, o tal *orgueil inconscient*¹¹⁴.

Neste passo, está identificada a existência de uma estrutura anterior ao riso que, por isso, é capaz de possibilitá-lo e de suportá-lo. Utilizando esta descrição a título de exemplo, o sujeito ri porque tem tudo *demasiado* que ver com ele, e, ao mesmo tempo, em resultado dessa relação, diz ser mais *capaz* e mais *lúcido*, diz estar mais *habilitado* e mais *atento*. Por este motivo, pode concluir-se que corresponde a todo o riso de escárnio uma tese do tipo: *eu vejo melhor que o meu semelhante*. Por outras palavras, toda a *ideia de superioridade* presente no riso, aludida por Baudelaire, não é mais do que uma *pretensão de lucidez*. O sujeito ri-se e troça do outro porque, *acredita ele*, foi capaz, não só de *ver bem as coisas*, mas também, e essencialmente, porque *viu melhor* – e, nesse sentido, com *desdém*, culpa-o pela sua miséria. É claro que, do ponto de vista ortodoxo,

¹¹⁴ Nas palavras de Baudelaire: “Pour prendre un des exemples les plus vulgaires de la vie, qu’y a-t-il de si réjouissant dans le spectacle d’un homme qui tombe sur la glace ou sur le pavé, qui trébuche au bout d’un trottoir, pour que la face de son frère en Jésus-Christ se contracte d’une façon désordonnée, pour que les muscles de son visage se mettent à jouer subitement comme une horloge à midi ou un joujou à ressorts? Ce pauvre diable s’est au moins défiguré, peut-être s’est-il fracturé un membre essentiel. Cependant, le rire est parti, irrésistible et subit. Il est certain que si l’on veut creuser cette situation, on trouvera au fond de la pensée du rieur un certain orgueil inconscient. C’est là le point de départ: moi, je ne tombe pas; moi, je marche droit; moi, mon pied est ferme et assuré. Ce n’est pas moi qui commettrais la sottise de ne pas voir un trottoir interrompu ou un pavé qui barre le chemin.” (*LDR*, III, p. 693). Acerca disto, podemos encontrar uma explicação mais elaborada e detalhada em Bergson com a expressão *du mécanique plaqué sur du vivant* (*LR*, V, p. 83).

esta ideia de *orgulho inconsciente* não é mais do que um *desejo de ser como Deus* (Gn 3:1-13). Em todo o caso, o que está a ser identificado é que o sujeito que se toma como superior baseia a sua superioridade numa tese que compreende o outro melhor do que este último se compreende a si próprio. Nesta visão labiríntica a partir de cima, o sujeito superior – aquele que é capaz deste olhar pretensiosamente divino e luminoso – compreende o inferior perdido no labirinto. Deste modo, pode ocorrer um de dois problemas: i) o sujeito inferior não sabe que está num labirinto – e, nesse caso, a situação é risível; ii) o sujeito superior, enquanto pensa que é o inferior que está no labirinto, não coloca a hipótese de ser ele próprio quem lá está – e, nesse caso, a situação é duplamente risível¹¹⁵. Viu-se no capítulo anterior que, primeiro, o cómico desaparece do ponto de vista do conhecimento absoluto e que, segundo, o riso, por pertencer a *um* ponto de vista, tem sempre que ver com *desconhecimento*. Desta forma, conclui-se que o riso, enquanto expressão de finitude, pressupõe que o sujeito deixa sempre escapar qualquer coisa¹¹⁶.

É, justamente, com este ponto que podemos explorar a *contradição secreta* entre o carácter do sábio e o carácter primordial do riso. Em primeiro lugar, há certamente oposição, quando se considera o conjunto de forças atuantes em cada um destes termos, i.e., enquanto o sábio promove a sua relação com o *conhecimento*, o riso é, essencialmente, um reforçar do *desconhecimento*. Em segundo lugar, Baudelaire, ao separar o riso do sábio, separa também, respetivamente, o orgulho da humildade¹¹⁷.

“Il est notoire que tous les fous des hôpitaux ont l’idée de leur propre supériorité développée outre mesure. Je ne connais guère de fous d’humilité.” (LDR, III, p. 693).

É natural, acompanhando o ponto de vista ortodoxo concetual, que Jesus como *o mais humilde* não tenha rido (Mt 11:29). De facto, a humildade, quando aplicada à

¹¹⁵ Alertamos para os soldados que zombaram de Jesus (ver nota 86). Estes soldados seriam “duplamente risíveis” se se confirmasse que Jesus, o rei parodiado, correspondesse ao verdadeiro Rei dos Judeus.

¹¹⁶ Porque pertence ao riso algo como um conhecimento e poder limitados, podemos, no limite, extrapolar que Deus não ri porque é *efetivamente* superior. Porque não cabe a Deus a pretensão de conhecer as coisas, mas sim o conhecê-las efetivamente, Ele não ri. Como escreve Baudelaire: “(...) le comique disparaît au point de vue de la science et de la puissance absolues.” (LDR, II, p. 691).

¹¹⁷ Seria talvez interessante considerarmos a imagética medieval da árvore das virtudes (*arbor virtutum*) e da árvore dos vícios (*arbor vitiorum*). Quando considerámos a figura do sábio como aquele que se detém às portas do riso, considerámos a figura do *humilde*: a raiz da árvore das virtudes. Por oposição, quando consideramos a árvore dos vícios, o *orgulho* é a determinação que constitui a sua base. Para o autor, o coração do riso de escárnio é o orgulho. Desta forma, segue-se logicamente que, se se é sábio é-se humilde; se se é humilde, não se é dominado pelo orgulho; se não se é dominado pelo orgulho, e o orgulho é a causa do riso, não se ri; logo, o sábio não ri. Ainda assim, relembramos que esta não corresponde à máxima inicial: *le sage ne rit qu’en tremblant*. Como escreve Baudelaire: “(...) le rire est généralement l’apanage des fous; (...) le rire est une des expressions les plus fréquentes et les plus nombreuses de la folie.” (LDR, II; IV, pp. 691; 693).

humanidade, deve consistir na consciência das próprias limitações. Por este motivo, o sábio teme o riso, i.e., teme que a possibilidade real do fenómeno esteja dependente de qualquer coisa *ainda* por ver¹¹⁸. Um problema fundamental, inerente a esta natureza, é que, na possibilidade de ter captado *a coisa em falta*, o sábio não deve cair no engodo de ter descoberto a totalidade das coisas em falta e de, agora, poder e dever rir livremente; porque, justamente, isto não corresponde mais à figura do sábio, mas sim à do “homem superior”, aquele que desenvolveu a ideia da sua própria superioridade, *o louco*. Em terceiro lugar, vimos ainda que o riso tem sempre que ver, em certa medida, com *fraqueza*. Sobre isto, Baudelaire escreve:

“J’ai dit qu’il y avait symptôme de faiblesse dans le rire; et, en effet, quel signe plus marquant de débilité qu’une convulsion nerveuse, un spasme involontaire comparable à l’éternuement, et causé par la vue du malheur d’autrui?” (*LDR*, III, p. 693).

Neste ponto, com o intuito de explorarmos melhor o que se entende por *convulsão*, seria talvez interessante introduzirmos a figura de Melmoth¹¹⁹, a personagem que personifica o *escárnio*. A discussão iniciada pelo autor refere que a tradição romântica – mais concretamente, a escola *satânica* – percebeu muito bem a lei primordial do riso¹²⁰.

“Quoi de plus grand, quoi de plus puissant relativement à la pauvre humanité que ce pâle et ennuyé Melmoth? Et pourtant, il y a en lui un côté faible, abject, antidiwin et antilumineux. Aussi comme il rit, comme il rit, se comparant sans cesse aux chenilles humaines, lui si fort, si intelligent, lui pour qui une partie des lois conditionnelles de l’humanité, physiques et intellectuelles, n’existent plus!” (*LDR*, III, p. 694).

¹¹⁸ De facto, tudo parece indicar que o riso é uma situação *meramente provisória*, i.e., *não se aguenta muito tempo*. Há qualquer coisa como uma obrigação de continuidade da vida que não se ajusta ao fenómeno. Dito por outras palavras, e como parece sugerir Stendhal em *Du Rire*, o riso é um acontecimento frágil. “Le plus petit détail, la plus légère circonstance est decisive, pour fair naître ou empêcher le rire; rien n’est plus délicat que le rire. L’absence de la moindre condition fait manquer son effet à la chose plus comique, empêche le rire de naître.” (STENDHAL, (1930) *Molière, Shakspeare, La Comédie et Le Rire* (sic), *Du Rire*, Essai Philosophique sur un sujet difficile, Le Divan: Paris, cap. II, p. 292).

¹¹⁹ Da mesma forma que o autor introduz a figura de Virginie para exemplificar o que se deve entender por humildade, Melmoth é introduzido com vista a representar o *riso de escárnio*. Melmoth é a personagem do romance gótico de Charles Maturin, *Melmoth the Wanderer*. Em traços largos, interessa, essencialmente, perceber que esta personagem, em troca da imortalidade, vendeu a sua alma ao diabo; e agora vagueia pelos séculos à procura de alguém que assuma por ele o pacto. Como se verá, aquilo que, mais concretamente, o caracteriza é o riso.

¹²⁰ Podemos encontrar, relativamente às formas de riso, uma análise detalhada da mudança de paradigma da Idade Média para o Romantismo, no texto de Bakhtin: “Unlike the medieval and Renaissance grotesque, which was directly related to folk culture and thus belonged to all the people, the Romantic genre acquired a private “chamber” character. It became, as it were, an individual carnival, marked by a vivid sense of isolation. The carnival spirit was transposed into a subjective, idealistic philosophy. It ceased to be the concrete (one might say bodily) experience of the one, inexhaustible being, as it was in the Middle Ages and the Renaissance.” (Introdução, p. 37). No mesmo texto, acerca das diferenças específicas do riso e do grotesco nos românticos, ver também: Introdução, pp. 4, 36-52; cap. I, 120-127.

De facto, não é errado admitir que Melmoth está *para lá* do Homem, e se este último caminha para algum lugar, ele deve ter como meta a *inteligência* e o *poder* incorporado pelo primeiro. Note-se que apenas na comparação com o Homem a personagem afirma a superioridade do seu *poder* e da sua *inteligência*. Melmoth é efetivamente superior – “il est infiniment grand relativement à l’homme” (LDR, III, p. 694) –, contudo, porque é, também, “infiniment vile et basse relativement au Vrai et au Juste absolus” (LDR, III, p. 694), revolve-se no mundo e fica pelo mundo. Ora, visto que, como se identificou, a verdadeira sabedoria e o verdadeiro poder se devem afastar do orgulho, Melmoth é, nas palavras de Baudelaire, a resultante necessária da sua natureza dupla e contraditória (LDR, III, p. 694). Deste modo, esta figura demoníaca é, verdadeiramente, um sistema de forças capaz de estirar o sujeito em sentidos opostos, i.e., ao mesmo tempo que está à *distância* do mundo – aquilo que caracteriza o ponto de vista cômico – e o despreza, precisa dele para se afirmar. Disto nasce o tal riso que congela as entranhas, a *eterna convulsão*: “Il est sorti des conditions fondamentales de la vie; ses organes ne supportent plus sa pensée.” (LDR, III, p. 694). É um corpo que não aguenta mais o espírito, e um espírito que não aguenta mais o corpo. Por este motivo, Baudelaire insiste que “(...) comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire” (LDR, IV, p. 694)¹²¹. É justamente deste choque, desta contradição, que nasce a convulsão.

O que foi dito até este ponto pode agora ser exposto formalmente com o intuito de explorar um conjunto de determinações apenas afluídas pelo autor. Em primeiro lugar, é preciso destacar com a devida ênfase que a relação do sujeito com a vida está dada em forma de falta. Deste modo, determinações como *fraqueza* e *desconhecimento* não são mais do que sintomas desta relação. Por outras palavras, se o sujeito fosse caracterizado pelo *poder* e *conhecimento* absolutos, de forma alguma haveria contacto com esta insuficiência. Acontece, pelo contrário, que todo o acontecimento humano é

¹²¹ Na análise que se fez do sábio introduziram-se duas ideias fundamentais: a primeira, menos explorada, diz respeito ao *paradis*, que compreende o ponto de vista humano como *simple et uni* (LDR, II, p. 692); a segunda, que corresponde à ideia de *queda*, compreende o ponto de vista humano como resultado de uma *dégradation physique et morale* (LDR, II, p. 691). Ora, para um ponto de vista ortodoxo, a *queda* parece estar na origem da passagem de um ponto de vista com acesso simples e homogêneo para um ponto de vista com acesso duplo e composto, ou seja, em forma de *síntese*. Mais concretamente, o sujeito seria esta síntese entre imediato e ideal, real e linguagem, corpo e alma. Ainda assim, importa referir que o ponto de vista é uno, i.e., âmbitos contrários e heterogêneos estão dados na mesma unidade. A oposição dos termos desta síntese existe por causa da própria síntese, aliás, é em virtude dela que há, mais propriamente, oposição dos termos. Sem esta unidade, os termos seriam autorreferentes e não diriam respeito ao seu oposto. A isto chama-se também consciência. Sublinhando a *fraqueza* oriunda da queda, o autor considera que tanto o riso como as lágrimas têm a mesma origem: “Ils sont également les enfants de la peine, et ils sont venus parce que le corps de l’homme énérvé manquait de force pour les contraindre.” (LDR, II, p. 692).

marcado de raiz por um modo particular de acesso às coisas, i.e., cada sujeito individual estabelece *a partir de si* uma peculiar forma de relação com o todo. A isto chama-se *ponto de vista*. Porque, como se disse, o ponto de vista humano está caracterizado pela *fraqueza* e pelo *desconhecimento*, ele deve ser também *restrito* e *finito*. As coisas surgem sempre no âmbito de um ponto de vista, e isto significa que o dado é sempre uma tradução – algures noutra sítio: “Tudo o que é recebido, é recebido ao modo do recipiente”. Dito de outra forma, nunca se tem acesso ao *em-si* das coisas. Ou, dito ainda de outro modo: todo o *em-si* é já numa relação com o *para-si*. Em segundo lugar, não acontece que esta relação esteja marcada por desinteresse ou apatia por parte do sujeito. Pelo contrário, o sujeito está maximamente interessado em colmatar as faltas existentes na sua vida. Ainda assim, porque a forma do acesso é feita a partir de *um* ponto de vista específico, não parece existir algo como uma “receita universal” para as faltas particulares de cada sujeito. Deste modo, deve ser função exclusiva de cada pessoa assumir a tarefa de si no esclarecimento do grande teste da vida.

É, pois, possível identificar, pelo facto de haver sempre *tradução* por parte do sujeito, que existe uma esquizofrenia em relação a todo o estado de coisas¹²². Em traços largos, ao mesmo tempo que temos um corpo com todos os seus cuidados, temos também um espírito com todas as suas inquietações. São dois mundos (ou infinitos) presentes no mesmo sujeito, e, nas palavras de Baudelaire, *há choque* entre eles. Deve insistir-se que tanto as *lágrimas* como o *riso* são resultados possíveis da consciência deste choque. Antes de explorarmos o que acontece em cada um destes casos, é necessário focarmos o nosso trabalho, e considerarmos a realidade à luz do cómico.

Ora, admitindo todo este conjunto de coisas, pode concluir-se que o mundo, de um ponto de vista puramente objetivo, i.e., enquanto ele é *em-si*, seja lá o que isso for, não é cómico.

“(…) supposez l’homme ôté de la création, il n’y aura plus de comique (…)” (*LDR*, IV, p. 694).

Por isso se disse que, do ponto de vista do conhecimento e do poder absolutos não há riso. Todo o apresentado é já uma tradução do sujeito, e algo é cómico, ou torna-se cómico, admitindo certas condições, em virtude dessa tradução. Do ponto de vista daquele que

¹²² Deveria bastar imaginar o que está na base da tradução entre sujeito e mundo, duas coisas absolutamente heterogêneas, para percebermos que, ainda que a vida seja vivida de forma “relaxada”, no fundo, tudo pode ser a maior das ilusões. Somos como estrangeiros no próprio país.

sabe tudo não existe tradução, mas leitura. Portanto, aquilo a que chamamos realidade, e não podemos de forma nenhuma apontar aqui para uma definição precisa do que se entende por isso, é já uma forma de relação, nunca subtraído disso, com o sujeito. O sujeito compreende a realidade através de um ângulo específico: o *seu* ponto de vista. Assim, podemos dizer que há cómico para *um* ponto de vista. Portanto, resta agora saber como é que no cómico se apresenta a tradução deste choque.

Ao dizermos que, para haver cómico, tem de haver consciência do conflito entre os dois infinitos, então, é necessário que esta relação esteja dada de uma forma específica: à *distância*. Assim, no cómico, porque a consciência não foi *agarrada* pelo conflito, ela reconhece-se como livre. Se o sujeito, na consciência da incongruência, provocada pelo choque entre real e ideal, corpo e alma, percebe uma situação como cómica, é porque esse problema não tem realidade *para-si*; ou, dito de outra forma, tem realidade enquanto não-problema à distância. É desta distância que nasce um sentimento, por parte do sujeito, de estar *acima* da situação¹²³. No entanto, não se pode dizer que o conflito tenha desaparecido e que o sujeito não tenha mais nenhuma forma de relação com ele; pelo contrário, a relação está presente, mas no modo da *representação*. Deste modo, podemos ainda considerar, por tudo aquilo que se apresentou, que o sujeito cómico é sempre, *mais ou menos*, um espectador, e que, por isso, tem o mundo como sala de teatro privada. Ainda assim, uma vez que na anulação do interesse anulamos também a consciência do conflito, continua a existir por parte do sujeito interesse, mas, desta vez, no que diz

¹²³ É deste compasso que decorre a tese da superioridade, esta *visão das alturas*. Uma passagem de Platão encontrada no *Teeteto*, muito poucas vezes considerada para tratar o riso, ofuscada pelas considerações do *Filebo*, retrata muito bem esta dita *visão*. O ponto em questão conta a história da serva trácia que zomba de Tales por cair num poço: “Σωκράτης: ὥσπερ καὶ Θαλῆν ἀστρονομοῦντα, ὃ Θεόδωρε, καὶ ἄνω βλέποντα, πεσόντα εἰς φρέαρ, Θρακτῆτις ἐμμελῆς καὶ χαρίεσσα θεραπαινὶς ἀποσκῶψαι λέγεται ὡς τὰ μὲν ἐν οὐρανῷ προθυμοῖτο εἰδέναι, τὰ δ’ ἐμπροσθεν αὐτοῦ καὶ παρὰ πόδας λανθάνει αὐτόν. ταῦτόν δὲ ἀρκεῖ σκῶμμα ἐπὶ πάντας ὅσοι ἐν φιλοσοφίᾳ διάγουσι. τῷ γὰρ ὄντι τὸν τοιοῦτον ὁ μὲν πλησίον καὶ ὁ γείτων λέληθεν, οὐ μόνον ὅτι πρᾶττει, ἀλλ’ ὀλίγου καὶ εἰ ἄνθρωπός ἐστιν ἢ τι ἄλλο θρέμμα: τί δέ ποτ’ ἐστὶν ἄνθρωπος καὶ τί τῇ τοιαύτῃ φύσει προσήκει διάφορον τῶν ἄλλων ποιεῖν ἢ πάσχειν, ζητεῖ τε καὶ πράγματ’ ἔχει διερευνώμενος.” (174a4-175b5); “Why, take the case of Thales, Theodorus. While he was studying the stars and looking upwards, he fell into a pit, and a neat, witty Thracian servant girl jeered at him, they say, because he was so eager to know the things in the sky that he could not see what was there before him at his very feet. The same jest applies to all who pass their lives in philosophy. For really such a man pays no attention to his next door neighbour; he is not only ignorant of what he is doing, but he hardly knows whether he is a human being or some other kind of a creature; but what a human being is and what is proper for such a nature to do or bear different from any other, this he inquires and exerts himself to find out.” (ed. bilingue grego-inglês, Harvard University Press/W. Heinemann, Cambridge (Mass.)/London, 1921). Ainda que este excerto nos transporte para outros problemas – até mesmo integrados na discussão do próprio texto do *Teeteto* –, é notório que todos os elementos – o poço, a queda, a zombaria, o alto e baixo, etc. – trabalham em conjunto para reforçar a imagem do riso de superioridade.

respeito à sua liberdade; ou melhor, interesse para que a situação conflituosa se mantenha à distância. É, portanto, neste sentido que podemos falar de *superioridade*.

Ora, se dissermos que o cómico não é mais do que o ângulo específico que permite ver *coisas cómicas*, da mesma forma, o trágico não é mais do que o ângulo específico que permite ver *coisas trágicas*. Do ponto de vista objetivo, a estrutura do trágico é igual à do cómico. Dito de outro modo, é uma possibilidade que toda a tragédia seja uma comédia e vice-versa. Por isso, acontece muitas vezes alguém rir de algo de que alguém chora, e o seu contrário também. Deve admitir-se ainda a possibilidade de alteração de perspectiva, i.e., a transformação de um ponto de vista cómico num ponto de vista trágico (e vice-versa). O que num caso ou noutro tem de acontecer, como condição necessária, é estar fixada a consciência do próprio conflito¹²⁴. Assim, a diferença fundamental, *grosso modo*, entre estes pontos de vista repousa no seguinte: enquanto no trágico o sujeito é *capturado* pelo conflito, no cómico, como se disse, o conflito está à *distância*. No trágico, a consciência não consegue libertar-se do conflito e, por esse motivo, o sujeito está como que “colado” à situação em que se encontra. Neste caso, a consciência está maximamente interessada em si como consciência em conflito. Da mesma forma, apenas do ponto de vista subjetivo existem problemas; ou seja, a diferença entre um grande e um pequeno problema depende, única e exclusivamente, do grau de importância atribuído ao mesmo pelo sujeito em questão¹²⁵. Deste modo, o sujeito que chora – *a cara do trágico* – é aquele que está nos antípodas de se conseguir libertar do problema em que se encontra – por isso mesmo chora.

Agora, se por “vida” entendemos uma variação habitável entre estes dois extremos – *cómico e trágico* –, não é imediatamente claro como pode existir uma alteração de relação com o conflito, i.e., como é que se pode passar de um ponto de vista trágico para

¹²⁴ Podemos perguntar-nos: “Qual é a forma de um conflito que não se conhece?”. Seríamos levados a responder “nenhuma”. O sujeito pode estar *distráido*. Neste caso, o conflito persiste, mas está como que apaziguado, adormecido, desvitalizado. Só na consciência os opostos são um para o outro, e, na inconsciência, não há sequer opostos – uma vez que houvesse, tal significaria consciência e, por isso, também conflito. O conflito, pela sua natureza, é algo que se dá como *a resolver*. Assim, se o sujeito não é capaz de aperceber o problema, isso significa que está “resolvido”, i.e., que o “solucionou” por adormecimento vital. Convém, num último ponto, realçar a relação de interesse por si da consciência: o sujeito, na medida em que ele próprio é esse conflito, está comprometido e interessado em resolvê-lo. Viu-se que pode ser pseudo-resolvido por inconsciência, mas alertamos também para a possibilidade da sua resolução efetiva, i.e., por pacificação real da oposição dos termos – o que quer que isso signifique. Tanto o trágico como o cómico são formas de relação com este conflito, e o riso e o choro reações dessa relação. Nas palavras de Baudelaire: “Ils sont également les enfants de la peine (...)” (*LDR*, II, p. 692).

¹²⁵ Uma piada muitas vezes atribuída a Woody Allen mostra que é a realidade do *para-si* que define se a vida é uma comédia ou uma tragédia: “If I got a paper cut, that’s a tragedy. If you fell down an open manhole and died, that’s a comedy”.

um ponto de vista cômico (e vice-versa). Deve, contudo, ser possível pensar uma tal transição, uma vez que a própria vida demonstra que é possível rir ou chorar de uma mesma situação. Se definimos o cômico, em sentido lato, como distância do conflito, então, deve necessariamente entender-se como trágico o anulamento dessa distância. Em traços gerais, designa-se por *compaixão* este acontecimento de “incorporação do conflito”. Acerca desta possibilidade de alteração de perspectiva, do cômico para o trágico e do trágico para o cômico, Bergson, em *Le Rire*, escreve:

“Détachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent : bien des drames tourneront à la comédie. Il suffit que nous bouchions nos oreilles au son de la musique, dans un salon où l’on danse, pour que les danseurs nous paraissent aussitôt ridicules. Combien d’actions humaines résisteraient à une épreuve de ce genre? et ne verrions-nous pas beaucoup d’entre elles passer tout à coup du grave au plaisant, si nous les isolions de la musique de sentiment qui les accompagne? Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du coeur. Il s’adresse à l’intelligence pure.” (*LR*, cap. I, I, pp. 63-64)¹²⁶.

Outra forma de considerar a *compaixão*, e que mais propriamente assume a contrarrelação com o riso, é o *sério*: o sujeito não ri daquilo que toma por *sério*¹²⁷. Entende-se por “sério”

¹²⁶ São muitas as passagens acerca da *compaixão*, *empatia*, *sofrimento*, contudo deixamos aqui apenas aquelas que consideramos mais importantes – sabemos que desde a Antiguidade o fenómeno já está identificado. Em Stendhal, por exemplo, podemos encontrar, em *La Comédie*: “Le rire est incompatible avec l’indignation. Ce sentiment vient de ce que nous songeons à notre sûreté ou à de grands intérêts, or l’homme qui songe à sa sûreté est trop occupé pour rire” (cap. III, p. 236); e também em *Du Rire*: “Seule borne du rire: la compassion et l’indignation. Dans l’indignation, nous songeons à des intérêts plus directs et plus chers, nous songeons à *nous-mêmes mis en péril*.” (cap. I, pp. 290-291); “La compassion. La seule compassion pour le moqué arrête le rire.” (cap. II, p. 293); “Il y a grave déplaisir: 1° par la douleur corporelle; 2° par outrage à l’honneur ou à l’importance.” (cap. VI, p. 305). Em Bergson, para além da passagem citada, podemos ver também: I, cap. I, pp. 63-65; III, cap. I, pp.145-146. Ainda que nos encaminhe para outras direções, note-se que também Baudelaire alerta para esta condição, como se viu, quando escreve: “Ce n’est point l’homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu’il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d’assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son *moi*.” (*LDR*, IV, p. 694). Devemos, neste ponto, focar a ideia de “espectador desinteressado.” Podíamos aqui citar muitos mais autores; contudo, acreditamos que nestes passos podemos encontrar o que de nuclear parece existir na *compaixão*.

¹²⁷ Em *LDR*, Baudelaire não explora o *sério* enquanto tal; ainda assim, este não é um assunto que passe inteiramente ao lado da sua análise. Logo no primeiro capítulo, quando Baudelaire se pergunta se a caricatura é ou não um género (p. 690), diz que aqueles que são capazes de responder que “não”, são: “(...) certains professeurs jurés de sérieux, charlatans de la gravité, cadavres pédantesques sortis des froids hypogées de l’Institut (...)”. Mesmo que esta seja uma discussão mais ampla do que aquela que aqui queremos dar a ver, implica, mais ou menos, uma incompreensão do riso por parte daqueles que são sérios. Um segundo ponto, muito mais amplo e importante para a nossa investigação, está identificado no quarto capítulo (p. 695). Aí encontramos aquilo que identificámos como o problema da *consciência moral*. Em traços largos – porque não podemos fazê-lo de outra forma –, esta discussão prende-se com uma confusão existente entre a Antiguidade e o Cristianismo. Baudelaire escreve que a forma como julgamos o grotesco da Antiguidade – *les masques, les figurines de bronze, les Hercules tout en muscles, les petits Priapes à la langue recourbée en l’air, aux oreilles pointues, tout en cercelet et en phallus* (...) – é errada; noutras palavras, que todas estas coisas estão longe de ser compreendidas por um “espírito cômico”. Pelo contrário, o que parece estar em causa nesta forma de representação, mesmo nos deuses *Vénus, Pan, Hercule*, é algo bastante sério. Como sublinha o autor: “On en a ri après la venue de Jesus, Platon et Sénèque aidant. Je

o sentido que fixa e vincula o sujeito à vida; deste modo, algo é sério apenas quando está constituído para o sujeito em forma de *vínculo*. Por contraposição, corresponde ao cómico, não só a perda do vínculo, como também a sua inexistência. Noutras palavras, o sujeito é agora capaz de rir daquilo de que antes não conseguia, porque o sentido que era oferecido por esse vínculo caiu. Em linguagem menos formal, o sujeito não ri daquelas coisas que lhe são “queridas”, i.e., daquilo que constitui e organiza a sua vida: rir disso é *insultar* a própria vida. É justamente neste sentido que devemos entender o sério como aquilo que é oposto do cómico: se é sério não é cómico e se é cómico não é sério. Por este motivo, algo como o “pouco sério” ou “mais ou menos sério” parece ser manifestamente difícil. Podemos tentar consolidar estes pontos no seguinte: o sério é a barreira intransponível do cómico. Ainda assim, isto é diferente de afirmar que a seriedade não pode ser invertida, ou seja, o sério pode muito bem deixar de ser sério; contudo, para que isso aconteça, é necessário, como se viu, que o vínculo caia ou que perca a sua força.

Por mais que isto seja assim do ponto de vista estrutural, é ainda preciso vincar a forma da relação do cómico com o sério. Quando inicialmente se apontou para a finitude do ponto de vista de cada um, ficou também estabelecido que todo o ponto de vista, enquanto não absoluto, deixa sempre escapar qualquer coisa. Ora, se isto é assim, também o sério, por mais sério que seja, tem, necessariamente, de deixar alguma coisa de fora. De facto, aquilo que é capaz de vincular o sujeito à vida pode muito bem cair à luz de uma nova consideração. Deste modo, pertence ao cómico a função de mostrar ao sério, que se entende, verdadeiramente, como sério, a possibilidade não considerada da sua pretensão de seriedade. Assim, deve corresponder a uma possibilidade intrínseca do sério, porque nunca está constituído de forma total e completa, o cómico. De facto, ainda que anteriormente se tenha estabelecido a possibilidade de uma alteração de perspectiva do sério para o cómico (e, por sua vez, do cómico para o sério), não ficou imediatamente claro que essa é uma possibilidade própria do sério – e, por extensão, de todas as possibilidades de um ponto de vista finito. Assim, se o sério fosse absoluto, qualquer possibilidade do cómico estaria à partida frustrada, pois, nesse caso, haveria necessariamente *vinculação*. Deste modo, corresponde ao cómico, numa espécie de

crois que l'Antiquité était pleine de respect pour les tambours-majors et les faiseurs de tours de force en tout genre, et que tous les fétiches extravagants que je citais ne sont que des signes d'adoration, ou tout au plus des symboles de force, et nullement des émanations de l'esprit intentionnellement comiques. (...) c'est en nous chrétiens, qu'est le comique" (*LDR*, IV, p. 695). Teremos oportunidade para ver melhor este ponto mais à frente; no presente momento, importa apenas considerar a seriedade como aquilo que é oposto ao risível.

modelo pedagógico vital, uma tentativa de desarmar todo e qualquer pretensão sério, inclusive, de alertar para todas as possíveis deficiências desse ponto de vista. Por este motivo, considera-se também, como se disse, que corresponde ao ponto de vista cômico uma pretensão de lucidez que deve obrigar a uma revisão das teses adotadas.

Resta agora saber como é que se posiciona o riso de escárnio relativamente a todos estes pontos. Em primeiro lugar, para o riso de escárnio não há qualquer elemento sério, isso é para ele uma enorme anedota. E é justamente uma anedota porque, como se disse, é próprio do elemento sério não se compreender na contradição de o vínculo adotado estar também ele à mercê da finitude característica do ponto de vista. O exemplo de Melmoth, porque corresponde a um ponto de vista pretensiosamente *mais lúcido*, é particularmente interessante neste ponto. De facto, Melmoth expulsou a vida para fora de si, e agora, à distância, assiste ao espetáculo do mundo. Verdadeiramente, porque não pertence mais ao “regime onde as coisas acontecem”, ele tornou-se como um pretense *espectador desinteressado*. Deste ponto de vista, todas as determinações aparentemente que podem fixar e vincular o sujeito à vida são ridículas. Assim, olhando com desprezo para todas estas possibilidades, e com uma pretensão de lucidez relativamente a todas elas, coloca-se à distância. Porque a forma do acesso é sempre feita a partir de um ponto de vista, o que a personagem do escárnio é capaz de detetar é que, na adoção de qualquer determinação que fixe o sujeito à vida, deve admitir-se a possibilidade da sua falência. Deste modo, tem-se como consequência necessária a destituição da seriedade do sério. O riso de escárnio, como tese que nega todas as coisas, estabelece, ainda assim, um interesse profundo por parte do sujeito – ainda que, orgulhosamente, se afirme *além* disso. Se assim é, parece pertencer à própria estrutura do escárnio, e também, de forma inconsciente e subterrânea, ao interesse deste sujeito, a possibilidade real de pacificação do conflito: a alegria. Isto é assim porque, se se disser que à alegria corresponde uma total concordância com aquilo que há, ao escárnio absoluto deve corresponder a distância “total” ao que há; e, neste sentido, estes são simétricos¹²⁸.

¹²⁸ De facto, seguindo o ponto de vista ortodoxo, toda a oposição e diálogo entre escárnio e alegria ao longo de *LDR* parece evidenciar, mais concretamente, que as dificuldades do primeiro estão colmatadas pelo segundo. Por este motivo, acompanhando o próprio texto e a sua conceção, trabalhou-se a ideia de queda e do paraíso. É preciso ainda identificar um último ponto. Se o sujeito que se ri de tudo também se riu de si, não se estaria mais na presença do riso de escárnio, mas da *paródia total*. Como justamente aquilo que caracteriza o riso de escárnio é uma enorme seriedade, pela pretensão de lucidez sobre o regime total das coisas (sobre Deus), não pode acontecer nunca que o sujeito escarninho se ria de si. Se ele riu de si, abriria espaço para uma alternativa, coisa que, evidentemente, não acontece. Trata-se de um riso demoníaco de orgulho. Já no caso da paródia total, como ficou descrita, isso corresponderia a um esvaziamento total do interesse; ou seja, a paródia total, porque se cancela a si própria, ou não existe, ou corresponde ao tédio.

Em *LDR*, porque parece manifestamente difícil haver algo como um riso total ou, por oposição, uma seriedade total, temos a compreensão de algo que flutua entre estes dois extremos. O sábio, como aquele que reconhece as limitações do ponto de vista, não ri, porque compreende que o riso arrasta o sujeito para uma posição existencialmente dúbia. No entanto, ele também reconhece o uso positivo desta “arma”, para combater todas as pretensões de seriedade que não estão devidamente esclarecidas (ver nota 81). Essencialmente, o riso, quando tem como sua determinação o escárnio – ou seja, de certa forma, todo o riso –, deve ser utilizado de modo a tentar abalar o sistema incorporado pelo sujeito. Parece, portanto, pertencer ao riso uma estrutura que mexe com os alicerces da casa e que faz que o sujeito seja obrigado a acordar, a repensar e a ganhar consciência de si como tarefa *a resolver*.

2.5 A diversidade do riso: o cômico absoluto e o cômico significativo

É ainda necessário considerar um último aspeto da questão. Tendo sido considerada toda a problematicidade à volta do riso de escárnio, e parecendo que se trata de um caminho unívoco, Baudelaire alerta para o seguinte:

“Le rire est divers. On ne se réjouit pas toujours d’un malheur, d’une faiblesse, d’une infériorité. Bien des spectacles qui excitent en nous le rire sont fort innocents, et non seulement les amusements de l’enfance mais encore bien des choses qui servent au divertissement des artistes, n’ont rien à démêler avec l’esprit de Satan.” (*LDR*, V, p. 695).

Dito de outro modo, o autor, introduzindo o ponto de vista artístico para a discussão, pergunta-se sobre a natureza do riso que não tem que ver com uma *visão de infelicidade*. Por esse motivo, e salvaguardando o ponto em questão de possíveis confusões, afasta as brincadeiras da infância, que, como o próprio diz, devem ter que ver com outra coisa¹²⁹.

¹²⁹ Este não deve ser o espaço para se trabalhar a alegria. No entanto, porque se introduziu a ideia de *paraíso* deixamos aqui algumas passagens fundamentais acerca deste fenómeno na sua relação com o riso das crianças: “La joie existe par elle-même, mais elle a des manifestations diverses. Quelquefois elle est presque invisible; d’autres fois, elle s’exprime par les pleurs. (...) La joie est *une*. Aussi le rire des enfants, qu’on voudrait en vain m’objecter, est-il tout à fait différent, même comme expression physique, comme forme, du rire de l’homme qui assiste à une comédie, regarde une caricature, ou du rire terrible de Melmoth (...). Le rire des enfants est comme un épanouissement de fleur. C’est la joie de recevoir, la joie de respirer, la joie de s’ouvrir, la joie de contempler, de vivre, de grandir. C’est une joie de plante. Aussi, généralement, est-ce plutôt le sourire, quelque chose d’analogue au balancement de queue des chiens ou au ronron des chats. Et pourtant, remarquez bien que si le rire des enfants diffère encore des expressions du contentement animal, c’est que ce rire n’est pas tout à fait exempt d’ambition, ainsi qu’il convient à des bouts d’hommes, c’est-à-dire à des Satans en herbe.” (*LDR*, V, pp. 695-696). Pode identificar-se toda esta passagem com aquilo que foi expresso anteriormente na ideia de paraíso: “(...) dans le paradis terrestre, c’est-à-dire dans le milieu où il semblait à l’homme que toutes les choses créées étaient bonnes, la joie n’était pas dans ler

De facto, não é imediatamente evidente como se pode dizer que todo o riso deve incluir em si uma determinação com vista ao escárnio. Muitas vezes rimos e não se segue necessariamente que desse riso deva resultar *orgulho* ou *superioridade*. Há um caso, diz Baudelaire, onde a questão é mais complicada.

“C’est le rire de l’homme, mais rire vrai, rire violent, à l’aspect d’objects qui ne sont pas un signe de faiblesse ou de malheur chez ses semblables. Il est facile de deviner que je veux parler du rire causé par le grotesque.” (*LDR*, V, p. 696)

É preciso, em primeiro lugar, identificar o que se deve entender por grotesco como aparece confusamente descrito em *LDR*. Ainda assim, deve alertar-se o leitor que, apesar de se introduzir o ponto de vista artístico, à semelhança do que foi dito na primeira parte deste trabalho, não se fará nenhuma análise estética destes conceitos. Portanto, devemos analisá-los, exclusivamente, enquanto conceitos pertencentes ao cômico. Como se teve oportunidade de ver no excerto citado acima, este riso é caracterizado por ser *verdadeiro* e *violento*. Dito de outra forma, é um riso que vem de dentro, explosivo, e que, portanto, não se consegue aguentar: “une hilarité folle, excessive, et qui se traduit en des déchirements et des pâmoisons interminables.” (*LDR*, V, p. 696). Baudelaire distingue ainda, do ponto de vista artístico, o cômico do grotesco, que, respetivamente, caracteriza por *cômico significativo* (também, *cômico ordinário*) e *cômico absoluto*¹³⁰.

“Le comique, au point de vue artistique, une imitation; le grotesque, une création. Le comique est une imitation mêlée d’une certaine faculté créatrice, c’est-à-dire

ire. Aucune peine ne l’affligeant, son visage était simple et uni, et le rire qui agite maintenant les nations ne déformait point les traits de sa face.” (*LDR*, II, p. 692).

¹³⁰ É preciso ainda considerar alguns pontos mais periféricos relativamente a estas duas formas de cômico. Em primeiro lugar, Baudelaire considera que o cômico absoluto pertence, de certa forma, às ideias absolutas, e que apenas os artistas superiores, são capazes dessa “sensibilidade”. Como expoente máximo desta capacidade, porque distingue bem o “cômico ordinário” do “cômico inocente”, o autor destaca E. T. A. Hoffmann. Em segundo lugar, diz Baudelaire, que é possível fazer algumas divisões relativamente a estes dois cômicos: “La première est créée par la séparation primitive du comique absolu d’avec le comique significatif; la seconde est basée sur le genre de facultés spéciales de chaque artiste. Et, enfin, on peut aussi établir une classification de comiques suivant les climats et les diverses aptitudes nationales.” (*LDR*, VI, p. 697). Mais, que dado artista, dependendo do seu país, está mais ou menos inclinado para o cômico absoluto, e também que, por isso, é mais ou menos um *idéalisateur*. Note-se que o mesmo é também identificado por Stendhal quando distingue o cômico francês do cômico italiano (*Du Rire*, IV, pp. 299-303). Em terceiro lugar, Baudelaire diz que estirando até aos últimos limites as consequências do cômico significativo, obtém-se o *cômico feroz*; e, relativamente ao cômico absoluto, tem-se o *cômico inocente*. Tudo isto é seguido de uma descrição acerca dos países – França, Alemanha, Inglaterra, Itália e Espanha – mais propensos para cada um destes cômicos. Por último, o autor refere ainda, utilizando a título de exemplo, Hoffmann, que o cômico absoluto, contrariamente àquilo que seríamos levados a pensar, pode misturar-se com o cômico ordinário: “Ses conceptions comiques les plus supra-naturelles, les plus fugitives, et qui ressemblent souvent à des visions de l’ivresse, ont un sens moral très-visible: c’est à croire qu’on a affaire à un physiologiste ou à un médecin de fous des plus profonds, et qui s’amuserait à revêtir cette profonde science de formes poétiques, comme un savant qui parlerait par apologues et paraboles.” (*LDR*, VI, p. 700).

d'une idéalité artistique (...). O grotesco: "(...) est une création mêlée d'une certaine faculté imitatrice d'éléments préexistants dans la nature." (LDR, V, p. 696).

O autor acrescenta que no riso causado pelo grotesco há nele mesmo qualquer coisa de profundo, axiomático e de primitivo que se aproxima muito mais da *vie innocente* e da *joie absolue* que o riso causado pelo cômico dos costumes. Distinguem estes dois cômicos, o significativo do absoluto, duas formas de acesso e, conseqüentemente, de riso:

“Le comique significatif est un langage plus clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire, et surtout plus facile à analyser, son élément étant visiblement double: l'art et l'idée morale; mais le comique absolu, se rapprochant beaucoup plus de la nature, se présente sous une espèce *une*, et qui veut être saisie par intuition. Il n'y a qu'une vérification du grotesque, c'est le rire, et le rire subit; en face du comique significatif, il n'est pas défendu de rire après coup; cela n'argue pas contre sa valeur; c'est une question de rapidité d'analyse.” (LDR, V, p. 696).

Antes de mais, porque tem o poder de clarificar estas duas formas de riso, deve prestar-se alguma atenção relativamente à diferença fundamental entre *imitação* e *criação*. Não havendo particular dificuldade na compreensão de imitação, enquanto *idealidade artística* mais comum, convém avançar. Assim, deve entender-se por “criação” a posição a partir do que não há, i.e., o ponto original através do qual algo vem a ser. Ora, acontece que, o homem, dada a sua natureza, só pode criar a partir de algo que aí está, dado os tais *elementos preexistentes na natureza*, pois só Deus é criador *ex nihilo*. Deste modo, por uma questão de finitude, toda a criação implica sempre uma certa imitação. É por este motivo que acerca do riso causado pelo grotesco, Baudelaire escreve:

“Je veux dire que dans ce cas-là le rire est l'expression de l'idée de supériorité, non plus de l'homme sur l'homme, mais de l'homme sur la nature.” (LDR, V, p. 696).

Como se disse, no início deste capítulo, este não é mais um riso de uma ideia de superioridade contra os semelhantes, mas do *homem sobre a natureza*. Neste ato de criação, partilhando de uma característica divina – ainda que de modo deficiente –, ele sente-se superior relativamente à própria natureza. Note-se que é também do resultado deste grotesco que temos presente todas as deformações, exageros, anomalias, etc., quanto à própria natureza. Ora, é natural, e não podia não ser, que o homem enquanto criador da natureza grotesca, se sinta superior a ela, justamente, porque a cria. Assim, entende-se por grotesco, a mistura entre criação e imitação ao modo de produzir a consciência de superioridade sobre a própria criação.

Deste modo, e para lá dos motivos apresentados, deve ainda distinguir-se o grotesco do cômico significativo, porque este último tem um sentido moral: “son élément étant

visiblement double: l'art et l'idée moral"¹³¹. Disto resulta que, todo o riso causado pelo cómico é um riso de análise, ou seja, satírico. Por sua vez, o riso causado pelo grotesco, enquanto é coisa grotesca criada pelo sujeito, é mais próximo da pura natureza. Ainda assim, é preciso ter sempre um aspeto presente:

“L'orgueil humain, qui prend toujours le dessus, et qui est la cause naturelle du rire dans le cas du comique, devient aussi cause naturelle du rire dans le cas du grotesque.” (LDR, V, p. 696).

Recuperando, portanto, tudo aquilo que se disse acerca do orgulho como determinação fundamental do cómico, é necessário que isso seja também reconduzido ao grotesco. Não acontece, como seríamos levados a pensar, que o cómico absoluto seja, por assim dizer, absoluto. O orgulho que está na base da ideia de superioridade relativamente aos outros homens, é também o mesmo orgulho relativamente à natureza. O cómico é absoluto apenas e só *relativamente à humanidade caída*.

“J'ai dit: comique et absolu; il faut toutefois prendre garde. Au point de vue de l'absolu définitif, il n'y a plus que la joie. Le comique ne peut être absolu que relativement à l'humanité déchue, et c'est ainsi que je l'entends.” (LDR, V, p. 696).

Não vale a pena considerarmos outra vez o problema do ponto de vista e qual a sua relação com o absoluto, interessa apenas reter que do ponto de vista absoluto o cómico desaparece, seja ele “significativo” ou “grotesco”. Ainda assim, é preciso distinguir, porque não é imediatamente evidente no texto, o grotesco enquanto coisa grotesca e o sujeito com potência do cómico.

De facto, o grotesco, enquanto obra criada, é inocente, porque, justamente, é aquilo que se aproxima da natureza, e só não o é em absoluto, porque continua a persistir uma certa *vertigem* – dir-se-ia, portanto, *quase-inocente*¹³². Assim, a coisa grotesca é

¹³¹ Acerca do choque de Virginie com uma caricatura, Baudelaire escreve o seguinte: “La caricature est double: le dessin et l'idée: le dessin violent, l'idée mordante et voilée; complication d'éléments pénibles pour un esprit naïf, accoutumé à comprendre d'intuition des choses simples comme lui.” (LDR, II, p. 692). Ainda assim, com isto não se quis dizer que a caricatura grotesca enquanto tal não possa existir; mas que se esse for o caso tem de remeter, irremediavelmente, para a pura natureza. A caricatura ao modo do cómico parece carregar o mais das vezes um significado moral, e isto significa, que se afasta da pura natureza. Por este motivo, se uma caricatura se aproximar do grotesco, ela foge do seu caráter, tendencialmente, satírico (*le comique de moeurs*). Veja-se, por exemplo, a descrição específica dos elementos das caricaturas que chocam com Virginie (nota 59).

¹³² Veja-se, por exemplo, a forma como Baudelaire descreve uma pantomima inglesa realizada no *théâtre des Variétés*: “Aussitôt le vertige est entré, le vertige circule dans l'air; on respire le vertige; c'est le vertige qui remplit les poumons et renouvelle le sang dans le ventricule. Qu'est-ce que ce vertige? C'est le comique absolu; il s'est emparé de chaque être.” (LDR, VI, p. 699). Esta peça, como exemplo de coisa grotesca, e, por isso, quase inocente, só não o é inteiramente porque há sempre nisso uma certa vertigem, choque, contradição. De facto, será minimamente importante identificar que se trata, em primeiro lugar, de uma

grotescamente inocente, porque se aproxima da inocência da humanidade caída. No entanto, não se pode afirmar o mesmo quanto à criação do grotesco e do riso causado por ele. Em ambos os casos, e também porque há orgulho envolvido, não há inocência absoluta: no primeiro, porque se trata, verdadeiramente, de uma deformação da pura natureza; e no segundo, porque se introduz uma ideia de superioridade relativamente à natureza criada. Ainda assim, para haver cómico, como Baudelaire esclarece, são necessários dois seres em presença: a coisa grotesca e o sujeito como potência do cómico (que se deve rir disso).

Ainda a respeito do cómico absoluto, porque não estão vistas todas as suas determinações, Baudelaire acrescenta o seguinte:

“Il faut ajouter qu’un des signes très particuliers du comique absolu est de s’ignorer lui-même.” (*LDR*, VI, p. 701).

É, justamente, para este ponto que Baudelaire remete quando escreve que o cómico é, propriamente, cristão. De facto, o autor está interessado em procurar vincar a diferença fundamental de natureza entre o cómico da Antiguidade – que, segundo ele, não tem nada de cómico – e o cómico cristão. Por este motivo, e deste ponto de vista, não será incorreto, se se disser que os desenvolvimentos do cómico são proporcionais aos desenvolvimentos do cristianismo; ou, que deve significar o mesmo, que os desenvolvimentos do cómico são proporcionais aos desenvolvimentos da consciência – neste caso, enquanto consciência moral¹³³. Desta forma, Baudelaire conclui que todas as figuras grotescas da Antiguidade – *as máscaras, as estatuetas de bronze, os Hércules musculados, etc.* – são sérias.

“Vénus, Pan, Hercule, n’étaient pas des personnages risibles. On en a ri après la venue de Jésus, Platon et Sénèque aidant. Je crois que l’antiquité était pleine de respect pour les tambours-majors et les faiseurs de tours de force en tout genre, et que tous les fétiches extravagants que je citais ne sont que des signes d’adoration, ou tout au plus des symboles de force, et nullement des émanations de l’esprit

pantomima, e, em segundo lugar, que é inglesa. Ainda que não consideremos aqui quais as artes e quais os países que melhor espelham a natureza do cómico absoluto, podem deixar-se aqui as seguintes reflexões: “Avec une plume tout cela est pâle et glacé. Comment la plume pourrait-elle rivaliser avec la pantomime? La pantomime est l’épuration de la comédie; c’en est la quintessence; c’est l’élément comique pur, dégagé et concentré.”; “Pour trouver du comique féroce et très féroce, il faut passer la Manche et visiter les royaumes brumeux du spleen (...). Ils étaient Anglais, c’est là l’important.” (*LDR*, VI, pp. 698-699).

¹³³ “Comme le comique est signe de supériorité ou de croyance à sa propre supériorité, il est naturel de croire qu’avant qu’elles aient atteint la purification absolue promise par certains prophètes mystiques, les nations verront s’augmenter en elles les motifs de comique à mesure que s’accroîtra leur supériorité (...). C’est pourquoi je ne trouve pas étonnant que nous, enfants d’une loi meilleure que les lois religieuses antiques, nous, disciples favorisés de Jésus, nous possédions plus d’éléments comiques que la païenne Antiquité.” (*LDR*, IV, p. 695).

intentionnellement comiques. Les idoles indiennes et chinoises ignorent qu'elles sont ridicules; c'est en nous, chrétiens, qu'est le comique." (LDR, IV, p. 695).

Noutras palavras, o cômico da Antiguidade é, para nós, *cristãos*, ininteligível. Ora, é, justamente, porque estas figuras, estes ídolos, são plenos de seriedade que os antigos não têm a possibilidade de os compreender como cômicos. Agora, porque todos somos filhos inevitáveis deste cristianismo, só a partir deste ponto de vista é que se podem conceber todas essas coisas como fundamentalmente cômicas. A Antiguidade replica com a seriedade das suas figuras uma inocência já perdida, e ao Cristianismo corresponde a consciência do vazio dessa pretensa seriedade. Que a coisa grotesca seja inconsciente, e que por isso se aproxime da inocência, é uma coisa; que ainda assim reside nela uma possibilidade consciente do cômico é outra. Aliás, é por causa do choque entre estes pontos de vista, que há, propriamente, grotesco, i.e., *cômico absoluto*. Mais, este choque deve ser também compreendido pela inversão: aquilo que era sério (para um determinado ponto de vista), neste caso, aquilo que se desconhecia a si próprio, deixa de o ser (para outro ponto de vista). Contudo, isto só é possível através do sujeito como potência do cômico. Ainda assim, porque toda a obra grotesca remete para a natureza criada, de certo modo, deve implicar sempre inversão; e, por esse motivo, porque chocam categorias (o que era baixo, passa para o alto; e o que era alto, passa para baixo), persiste também a consciência do conflito existencial.

Podemos concentrar tudo isto que se disse no seguinte: parece ser uma condição necessária de todo o riso haver algo como a presença de uma superioridade, e, nesse sentido, também de escárnio. Mesmo no caso do cômico absoluto, aquele riso que nos aproxima da inocência, carrega consigo o orgulho do homem que superou a natureza, e que está acima dela. Em todos os casos, porque o homem se ri, há convulsão, i.e., choque entre anjo e demónio.

3. Considerações finais

A análise feita ao longo de todo este trabalho teve como principal intenção esclarecer o fenómeno do riso de escárnio. De facto, porque todos nós sabemos o que é o riso, ninguém está preparado para ver o que se esconde atrás da gargalhada; e é evidentemente assim porque é próprio deste fenómeno um tipo de camuflagem natural. Deste modo, na tentativa de silenciar os ruídos da risota que hipnotizam todos os corações, estabeleceu-se como objetivo a própria *essência* do riso de escárnio.

Tendo isto em mente, e seguindo a leitura de *LDR*, introduziu-se, em primeiro lugar, a noção de caricatura. Sem aparato estético algum, e focando as intenções deste trabalho, extraíram-se as determinações fundamentais da caricatura com vista ao cómico. Essencialmente, viu-se que é pela distorção da realidade que o sujeito pode *despertar* para o conjunto de coisas que está tendencialmente adormecido. De facto, pertence a esta distorção uma estrutura dialética que coloca em conflito dois pontos de vista, fundamentalmente, heterogéneos. Assim, poder-se-ia dizer que só há cómico na condição prévia de o sujeito estar adormecido para alguma coisa, daí que todas as determinações capazes de produzir choque tenham que ver com *incongruência*, *exagero*, *deformação*, etc. É, verdadeiramente, na consciência disto que o sujeito pode acordar e rir. Aliás, é porque se compreende a realidade da caricatura como uma realidade adormecida do ponto de vista humano que, mais propriamente, há choque.

Fixou-se, já mais para o fim, que a compreensão que se faz de caricatura enquanto sátira deve pertencer ao cómico significativo. Por este motivo, e porque pertence à estrutura deste cómico uma comparação com os outros homens, há riso de escárnio; ou melhor, uma ideia de superioridade relativamente à humanidade, capaz de provocar riso. Aquele que se ri ao observar uma caricatura ri-se porque tem uma ideia de superioridade sobre os outros homens, e também porque tem uma pretensão de lucidez relativamente àquilo que lhes escapa. Não acontece que o homem sinta apenas superioridade relativamente ao objeto representado; antes, que aquele objeto é o meio pelo qual ele exprime o seu bom, ou não tão mau, carácter moral/físico. Da mesma forma, viu-se que a caricatura não trata apenas de “distorcer”, é preciso também “exagerar”, “inverter” e “decorar”; e isto significa que é preciso acentuar a distorção de modo a puxar o observador a compreender o ângulo específico sugerido – sem ao mesmo tempo perder o seu. Percebeu-se, portanto, que o que está na base do riso causado por este género é a

visão do caricaturado na caricatura; ou, como se disse, do sujeito como *potência do cômico*.

De seguida, após introdução de alguns pontos importantes para o cômico em geral, embatemos nas profundezas do cômico cristão. De facto, e esse foi um ponto que vincámos muitas vezes, todo o texto *LDR* tem um carácter profundamente cristão, de modo que, só com um enorme esforço, se poderia pensá-lo à luz de outro ponto de vista. Por este motivo, propusemos estudar o riso cristão não apenas com a intenção de resgatar todas as determinações necessárias para pensá-lo em relação ao sábio, mas também com o propósito de refletir acerca da sua presença “no ambiente onde ele deve estar ao rubro”. Depois de se compreender a posição do sábio na sua relação com o riso, e derivar disso todas as posições relativas ao cômico, foi possível a construção de uma escala com base nas determinações de *conhecimento e poder*. Assim, quando se faz depender o cômico do *desconhecimento* e da *fraqueza*, todo o riso parece ganhar um novo sentido. É, justamente, por isso, que se pode falar de uma inversão do ponto de vista natural, i.e., aquele que julga estar lúcido, está na verdade na posse de uma falta – e tem o riso como confirmação disso. A pessoa que se ri porque vê a caricatura de um rei a cuspir para o lado esquerdo, é a mesma pessoa que está inconsciente de cuspir para o lado direito.

Determinou-se como lei primordial deste riso a ideia da própria superioridade, e, ao mesmo tempo, estabeleceu-se que isso tem que ver com uma pretensão de lucidez. Noutras palavras, a superioridade daquele que se ri, porque pertence ao seu próprio ponto de vista organizar as coisas de *uma* forma, está absolutamente dependente do seu juízo subjetivo, ou seja, a potência do cômico está em si. Ora, porque todos os juízos admitem falhas, lapsos, equívocos, etc., é falível a tese que ajuíze de forma definitiva. Deste modo, parece que tanto o riso como o sério, enquanto não absolutos, são formas pretensiosas de relacionamento com a vida – não admira que tantas vezes um tome o lugar do outro.

Ao longo de todo o texto, Baudelaire parece evidenciar os seguintes pontos: 1) o homem finito está numa relação de tensão com o infinito; 2) na consciência dessa relação o homem pode tanto chorar, como rir; 2a) se chora o sujeito está vinculado ao conflito e não consegue libertar-se dele; 2b) se ri tem o problema à distância, e está *acima* dele; 3) como o riso tem sempre que ver com desconhecimento e orgulho, o sujeito pensa, confusamente, enquanto que o problema não é *para-si*, que não é um problema real; 4) porque só do ponto de vista absoluto não existe cômico, isso significa que existe sempre a possibilidade do riso relativamente a todas as teses possíveis de adoção; 5) mas, se assim

é, ao mesmo tempo, deve também admitir-se o seu contrário, i.e., todas as teses cómicas admitem também a possibilidade de estar a esconder alguma coisa de sério. Ainda assim, se o ponto de vista cómico não se libertar dessa tese que ri de tudo remete sempre para a ideia de riso total, e a isso corresponde evidentemente o *puro demoníaco*.

Portanto, essencialmente, Baudelaire alerta que para haver cómico tem sempre de haver choque entre o anjo e o diabo (ver o caso de Virginie com a caricatura). Aliás, mesmo no grotesco, como última tentativa de salvar o cómico desprovido de orgulho ou superioridade, o homem eleva-se acima da natureza, rindo-se. Assim, na tentativa de dar resposta à pergunta “o que é que rir diz sobre *mim*?”, podemos tentar concentrar tudo isto que se disse no seguinte: todas as contradições da vida podem refletir a mais aguda e profunda consciência do cómico. Nascemos nus, carregamo-nos de próteses com pretensão de importância, para, no fim, voltarmos a morrer como nascemos. Na infância, carregando o mais intenso e inocente desejo da velhice, saltamos distraidamente para a velhice, e desejamos amargamente a infância. Enquanto somos obrigados a correr, queremos o descanso; e quando, finalmente, por inevitabilidade se obtém o descanso, queremos correr o mundo inteiro. Estabelecemos laços com aqueles que nos são mais queridos por companhia, e um dia também eles nos deixam sós. Despreza-se o que se tem, querendo o que não se tem; e quando se obtém o que se queria, quase em concomitância, já deixou de interessar. O desejo tem brilho enquanto se deseja, e depois de se ter perde o seu fulgor. A vida e a morte expressam os extremos desta contradição. Há amor e raiva, alegria e sofrimento, riso e choro, e tudo funciona – uns dias melhor e outros pior. Não pode não ser: ou tudo isto é uma enorme anedota ou, que também é possível, a história está mal contada. Na vida real, dos sujeitos reais, todas estas coisas se resolvem, umas vezes com lágrimas, outras com riso. Assim, está lançada a comédia trágica das nossas vidas e a tragédia cómica do nosso viver. Na consciência da contradição deve sempre persistir, ao mesmo tempo, um vivo *horror* do presente e uma *esperança* do futuro.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Baudelaire

BAUDELAIRE, C., *Œuvres complètes*, Laffont, Paris, 1980;

—, *Œuvres complètes*, Conard, Paris, 1923;

—, *Œuvres complètes*, Conard, Paris, 1947;

Tradução da Bíblia:

Bíblia Sagrada. Versão dos textos originais, coordenação de José Augusto Ramos e de Herculano Alves, Centro Bíblico dos Capuchinhos, Fátima, 2019.

Obras de outros autores

AGOSTINHO, *Confessiones*, edição bilingue latim-inglês, Harvard University Press/W. Heinemann, Cambridge (Mass.)/ London, 1932;

ARISTÓTELES, *De Partibus Animalium*, edição bilingue grego-inglês, Harvard University Press/W. Heinemann, Cambridge (Mass.)/London, 1961;

BAKHTIN, M., *Rabelais and His World*, Indiana University Press, Bloomington, 1984;

BERGSON, H., *Le rire*, Flammarion, Paris, 2013;

BOSSUET, J., *Maximes et réflexions sur la comédie*, Jean Anisson, Paris, 1694;

BROWNE, T., *Christian Morals*, Henry Washbourne, London, 1845;

CHAMPFLEURY, *Histoire de la caricature moderne*, Dentu, Paris, 1885;

CÍCERO, *De Oratore*, edição bilingue latim-inglês, Harvard University Press/W. Heinemann, Cambridge (Mass.)/London, 1948;

CRISÓSTOMO, J., *Patrologiæ cursus completus*, series græca prior, tomus XLIX, S.P.N. Joannis Chrysostomi Archiepiscopi Constantinopolitani opera omnia quæ extant, ed. J.-P. Migne, Tomi secundi pars prior, Paris, J. -P. Migne, 1862, col. 158-159;

—, *Patrologiæ cursus completus*, series græca prior, tomus LXIII, S.P.N. Joannis Chrysostomi Archiepiscopi Constantinopolitani opera omnia quæ extant, ed. J.-P. Migne, Tomus duodecimus, Paris, J. P. Migne, 1862, col. 121-122;

—, *Nicene and Post-Nicene Fathers*, Homilies on the Statues, edited by Philip Schaff, vol. IX, The Christian Literature Company, New York, 1889;

- , *Nicene and Post-Nicene Fathers*, The Epistle to the Hebrews, edited by Philip Schaff, vol. XIV, The Christian Literature Company, New York, 1889;
- ECO, U., *Il Nome della rosa*, tradução portuguesa: O Nome da Rosa, Gradiva, Lisboa, 2011;
- , Sviluppo dell'Estetica Medievale, in: IDEM, *Momenti e Problemi di Storia dell'Estetica*, tradução inglesa: Art and Beauty in the Middle Ages, Yale University Press, New Haven and London, 1986, pp. 116-229;
- , *Storia della Brutezza*, tradução inglesa: On Ugliness, Harvill Secker, London, 2007;
- ERASMO, *Moriae Encomium*, edição bilingue latim-português: Elogio da Loucura, Nova Vega, 2014;
- FREUD, S., *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, tradução inglesa: Jokes and their Relation to the Unconscious, Penguin Books, London, 1991;
- GAULTIER, P., *Le rire et la caricature*, Hachette, Paris, 1906;
- HIPÓCRATES, *Œuvres complètes*, Littré, Paris, 1846;
- HOBBS, T., *Treatise on Human Nature*, M'Creery, London, 1812;
- , *Leviathan*, Hackett, Cambridge, 1994;
- HUTCHESON, F., *Reflections Upon Laughter and Remarks Upon the Fable of the Bees*, Urie, Glasgow, 1750;
- LIPPIT, J., Existential Laughter, *Cogito* 10 (1996), pp. 63-72
- LYNCH, B., *A History of Caricature*, Faber and Gwyer, London, 1926;
- MATURIN, C., *Melmoth the Wanderer*, Oxford University Press, New York, 1986;
- MINOIS, G., *Histoire du rire et de la dérision*, Fayard, Paris, 2000, tradução brasileira: História do riso e do escárnio, UNESP, São Paulo, 2003;
- MONTAIGNE, M., *Les essais*, Laffont, Paris, 2019;
- NIEBUHR, R., *Discerning the Signs of the Times*, Charles Scribner's Sons, New York, 1946;
- PASCAL, B., *Pensées*, (ed. Sellier), Le Livre de Poche, Paris, 1991;
- PATTY, J., Baudelaire and Bossuet on Laughter, *PMLA*, 80, No. 4 (1965), pp. 459-461;

- PLATÃO, *Philebus*, edição bilingue grego-inglês, Harvard University Press/W. Heinemann, Cambridge (Mass.)/London, 1925;
- , *Theaetetus*, edição bilingue grego-inglês, Harvard University Press/W. Heinemann, Cambridge (Mass.)/London, 1921;
- PORFÍRIO, *Isagoge*, edição trilingue grego-latim-francês, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1998;
- , *Isagoge*, edição portuguesa, Guimarães Editores, Lisboa, 1994;
- ROSENKRANZ, K., *Ästhetik des Hässlichen*, tradução inglesa: *Aesthetics of Ugliness*, Bloomsbury, London, 2015;
- SAINT-PIERRE, B., *Paul et Virginie*, Hachette, Paris, 1879;
- SCREECH, M. A., *Laughter at the Foot of the Cross*, Penguin Books, London, 1999;
- SCUDO, P., *Philosophie du rire*, Poirée, Paris, 1840;
- STENDHAL, *Molière, Shakspeare, La comédie et le rire (sic)*, Le Divan, Paris, 1930;
- VIEIRA, A., *Sermões de Roma e outros textos*, MEL, Estarreja, 2009;
- WRIGHT, T., *A History of Caricature and Grotesque*, Chatto & Windus, Piccadilly, London, 1875;